

**Concerto F-Dur / F Major für Flöte, Oboe, Violine, Fagott und b.c. RV 99 7:45**

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Allegro | 3:49 |
| 2 | Largo | 1:43 |
| 3 | Allegro | 2:13 |

.....
Dorothea Seel, Traversflöte • Andreas Helm, Oboe • Katrin Lazar, Fagott • Shunske Sato, Solovioline • Robin Michael, Violoncello • Bernadette Köbele, Violoncello • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto D-Dur / D Major für Flöte, Streicher und b.c. RV 429 8:17

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Allegro | 2:49 |
| 5 | Andante | 1:52 |
| 6 | Allegro | 3:36 |

.....
Dorothea Seel, Soloflöte • Shunske Sato, Violine I • Johannes Heim, Violine II • Pablo de Pedro, Viola • Bernadette Köbele, Violoncello • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto B-Dur / B flat Major für Fagott, Streicher und b.c. RV 504 11:24

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 7 | Allegro ma poco | 4:54 |
| 8 | Larghetto | 2:52 |
| 9 | Allegro | 3:38 |

.....
Katrin Lazar, Solofagott • Shunske Sato, Violine I • Johannes Heim, Violine II • Pablo de Pedro, Viola • Robin Michael, Violoncello • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto g-Moll / G Minor für Violoncello, Streicher und b.c. RV 417 9:36

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Allegro | 2:52 |
| 11 | Andante | 3:24 |
| 12 | Allegro | 3:20 |

.....
Robin Michael, Solocello • Katrin Lazar, Fagott • Shunske Sato, Violine I • Johannes Heim, Violine II • Pablo de Pedro, Viola • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto g-Moll / G Minor für Flöte, Violine, Fagott und b.c. RV 106 7:58

- | | | |
|----|-----------|------|
| 13 | (Allegro) | 3:09 |
| 14 | Largo | 2:22 |
| 15 | Allegro | 2:27 |

.....
Dorothea Seel, Traversflöte • Katrin Lazar, Fagott • Shunske Sato, Violine • Bernadette Köbele, Violoncello • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto C-Dur / C Major für Oboe, Streicher und b.c. RV 450 10:25

- | | | |
|----|---------------|------|
| 16 | Allegro molto | 4:27 |
| 17 | Larghetto | 3:01 |
| 18 | Allegro | 2:57 |

.....
Andreas Helm, Solo-Oboe • Shunske Sato, Violine I • Johannes Heim, Violine II • Pablo de Pedro, Viola • Robin Michael, Violoncello • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Concerto g-Moll / G Minor für Flöte, Oboe, Violine, Fagott und b.c. RV 107 7:49

- | | | |
|----|---------|------|
| 19 | Allegro | 2:22 |
| 20 | Largo | 2:51 |
| 21 | Allegro | 2:36 |

.....
Dorothea Seel, Traversflöte • Andreas Helm, Oboe • Katrin Lazar, Fagott • Shunske Sato, Violine • Robin Michael, Violoncello • Christine Sticher, Violone • Anne Marie Dragosits, Cembalo

Total Time **63:24**

Dorothea Seel (Leitung)

(Historische Instrumente / Historical instruments)

Antonio Vivaldi hat das Ospedale della Pietà in Venedig mit seiner Musik unsterblich gemacht. Dabei handelte es sich aber weder um eine der glanzvollen Opernbühnen noch um eine der repräsentativen Hofkapellen, an denen es Europa zu jener Zeit wahrlich nicht mangelte, sondern – um ein Waisenhaus. „Ospedali“ waren eigentlich Krankenhäuser bzw. Hospize.

Wie in Neapel entwickelten sich auch in Venedig ab dem späten 16. Jahrhundert einige Waisenhäuser zu Ausbildungsstätten für begabte Kinder. Während in den venezianischen Ospedali aber vor allem Mädchen zu Profimusikerinnen erzogen wurden, waren die ebenso berühmten neapolitanischen Conservatori vor allem für männliche Waisen gedacht.

Vier der venezianischen Ospedali wurden im 17. Jahrhundert zu regelrechten Brutstätten des musikalischen Lebens der Stadt, die besten Musiker ihrer Zeit wurden als Lehrer der Waisen eingestellt. Die Aufführungen an diesen vier Ospedali waren Fixsterne des kulturellen Lebens und auch aus dem touristischen Programm der vielen Venedig-Besucher aus ganz Europa nicht wegzudenken.

Das Ospedale dei Mendicanti und das Ospedale degl'Incurabili versorgten, wie schon ihre Namen verraten, ursprünglich Leprakranke oder Bettler bzw. Syphiliskranke und wurden erst allmählich für Waisenkinder geöffnet. Das Ospedaleto dei Derelitti (= der Verlassenen) wurde 1527 als Auffangstation für die Flüchtlinge und Kriegswaisen nach

den Wirren der Kriege in Oberitalien gegründet, ab 1575 ist dort ein Mädchenchor nachweisbar.

Das Ospedale della Pietà wurde schon 1346 mit einem Senatsbeschluss als Heim für verwaiste oder illegitim geborene Mädchen, Findelkinder und Töchter aus armen Familien gegründet. Heute noch ist der Ort zu sehen, an dem die Babyklappe, die sogenannte „scalfetta“ installiert war, in der die Kinder abgelegt wurden – samt einer Inschrift, die mit drohenden Worten Eltern an ihre eigentlichen Pflichten erinnert.

An allen venezianischen Ospedali wirkten bedeutende Instrumentalisten, Sänger und Komponisten als Lehrer, die venezianischen Waisensmädchen erhielten ihre Ausbildung durch die Besten der Besten: Komponisten wie Bassano, Rosenmüller, Rovetta, Legrenzi, Gasparini bis hin zu Hasse und Cimarosa fungierten teils über lange Jahre in den vier Ospedali als „Maestro di coro“, eine Stellung, die der eines auch zur Ablieferung von Kompositionen für das Ensemble verpflichteten Kapellmeisters an einer Kirche oder einem Hof entsprach.

Antonio Vivaldis wechselhafte Beziehung zum Ospedale della Pietà dauerte über beinahe vier Jahrzehnte an. Ab 1704 scheint er in den Dokumenten als „Maestro del violino“ auf, erhielt jedoch schon für das vorangegangene Jahr 30 Dukaten. Anfangs las der 1703 geweihte „prete rosso“ Vivaldi auch noch die Messe, schon 1704 jedoch erhielt er aufgrund seiner schwachen Gesund-

heit Dispens von den Verpflichtungen eines Priesters.

Bald nach Vivaldis Anstellung erlebte das Orchester der Pietà einen Qualitätsschub und übertraf seine Konkurrenten. 1713 wurde er zum offiziellen Komponisten des Orchesters ernannt, 1716 zum „maestro dei concerti“. Der zunehmende Ruhm des Mädchenorchesters ging Hand in Hand mit Vivaldis schnell wachsender Berühmtheit, zahllose prominente Zuhörer trugen seinen Ruf als herausragender Geiger und Komponist in ganz Europa weiter. Zeugnis für Vivaldis internationale Bekanntheit legen auch die vielen Musiker ab, die nach Venedig kamen, um bei Vivaldi zu studieren – wie Johann Georg Pisendel oder Daniel Gottlob Treu. Auch in den Werken zahlreicher anderer Komponisten wie z.B. Heinichen oder Zelenka, die sich beide länger in Venedig aufhielten, ist deren Begeisterung für die Musik Vivaldis deutlich zu erkennen.

1713 wurde Vivaldis erste Oper, *Ottone in Villa*, in Vicenza aufgeführt, ab diesem Zeitpunkt widmete er sich abwechselnd seinen Opernprojekten und seinen Verpflichtungen am Ospedale della Pietà. Oft war er auch länger abwesend, kehrte aber über kurz oder lang immer zu seinem Mädchenorchester zurück. Sein Stellenwert an der Pietà zeigt sich in seinem 1723 neu aufgesetzten Vertrag: In stillschweigender Übereinkunft wurden seine Abwesenheiten hingenommen, Vivaldi dagegen verpflichtete sich, pro Monat zwei Konzerte zu schreiben und die Noten,

sollte er nicht anwesend sein, mit einem Boten zu schicken.

In den folgenden Jahren stand Vivaldi am Gipfel seiner Karriere, spielte für den Papst in Rom und Karl IV. in Wien und führte seine Opern nicht nur als Komponist, sondern auch als Impresario an vielen wichtigen Bühnen auf.

Ein neuer Vertrag aus dem Jahr 1735 jedoch zeigt deutlich, dass trotz seiner internationalen Erfolge sein Ansehen am Ospedale della Pietà gesunken war, eine Abwärtsspirale setzte ein. 1737 kam es zum berühmten Skandal in Ferrara, als dem „prete rosso“ vom päpstlichen Nuntius jegliche künstlerische Aktivität in der Stadt aufgrund seiner Beziehung zur Sängerin Anna Giraud verboten wurde. Mögen diese Anschuldigungen, die Vivaldi stets abstreift, nun wahr sein oder nicht, leichter wurde seine Stellung an einer Institution wie dem Ospedale durch derartige Gerüchte sicherlich nicht.

Zusätzlich hatte auch ein Wandel im musikalischen Geschmack eingesetzt: Charles des Brosses, Bewunderer und Freund Vivaldis, schrieb 1739 aus Venedig, dass dessen Werke – zu des Brosses' großer Verwunderung – hier in seiner Heimat mit ihrem schnellenlebigen Musikgeschmack nun nicht mehr geschätzt würden, zu lange habe man seinen Stil gehört.

1740 verließ Vivaldi das Ospedale della Pietà endgültig; dass er dem Ospedale noch zahlreiche Partituren zu einem sehr günstigen Preis überließ, legt Zeugnis von seiner

inzwischen auch finanziell prekären Situation ab. In der Hoffnung, bei seinem Gönner Karl IV. wieder an seine früheren Erfolge anknüpfen zu können, machte er sich auf den Weg nach Wien. Doch kurz nach seiner Ankunft starb der Kaiser unerwartet an einer Pilzvergiftung und nahm Vivaldis Hoffnungen mit sich ins Grab. Nur wenig später, im Juli 1741, starb Vivaldi selbst verarmt an „innerlichem Fieber“ in Wien.

Vivaldi schrieb einen großen Teil seiner virtuoseren Solo- und Kammerkonzerte den Musikerinnen des Ospedale della Pietà auf den Leib. Ein englischer Reisender, Edward Wright, schreibt 1720 begeistert über die Konzerte der Ospedali: „Every Sunday and holiday there is a performance of music in the chapels of these hospitals, vocal and instrumental, performed by the young women of the place, who are set in a gallery above and, though not professed, are hid from any distinct view of those below by a lattice of ironwork. (...) Their performance is surprisingly good, and many excellent voices are among them. And this is all the more amusing since their persons are concealed from view.“

Aus dieser und vielen anderen Beschreibungen wird sehr deutlich, dass das Geschlecht der Darbietenden einen nicht zu unterschätzenden Teils ihres Reizes auf die Zuhörer ausmachte. Oft ist von musizierenden Engeln die Rede, das Vergnügen des Publikums war wohl ein mehrdeutiges.

So beschrieb William Beckford 1780 eine Aufführung bei den Mendicanti mit den fol-

genden Worten: „The sight of the orchestra still makes me smile. You know, I suppose, it is entirely of the feminine gender, and that nothing is more common than to see a delicate white hand journeying across an enormous double bass, or a pair of roseate cheeks puffing, with all their efforts, at a French horn. Some that are grown old and Amazonian, who have abandoned their fiddles and their lovers, take vigorously to the kettle-drum; and one poor limping lady, who had been crossed in love, now makes an admirable figure on the bassoon.“

Die Musikerinnen der Ospedali waren aber nicht nur reizvolle „Kuriiositäten“, sondern tatsächliche Meisterinnen ihres Fachs. Dafür sprechen nicht nur die vielen Zeugnisse der Zeitgenossen oder die illustren Namen ihrer Lehrer, sondern auch die Qualität und der technische Anspruch der für sie komponierten Werke. Manche von ihnen, wie Vivaldis Geigenschülerin und spätere Kollegin Anna Maria del Violino, kennen wir mit Namen, andere bleiben im Dunkeln. Eine offene Frage ist zum Beispiel, für wen Vivaldi seine 39 Fagottkonzerte schrieb: Nur eine Widmung (RV 502) an den Fagottisten Giosoppino Biancardi hat sich erhalten, weder Namen von Fagottlehrern noch von Fagottistinnen der Pietà jedoch sind überliefert. Ein Zusammenhang mit dem Ospedale ist aber auch deshalb zu vermuten, weil das Fagott in einigen der Kammerkonzerte eine tragende Rolle spielt.

Aufgrund der technischen und musikalischen Herausforderungen dieser Werke ist auf alle Fälle klar, dass Vivaldi für hervorragende Fagottisten oder Fagottistinnen komponierte: Auch das Konzert RV 504 fordert nicht nur höchste Virtuosität in den beiden schnellen Sätzen, sondern auch eine enorme Ausdrucksstärke im poetischen zweiten Satz, in dem das Fagott über einer Basslinie, die von allen Streichern im unisono gespielt wird, wie frei phantasiert. Kontrastierend dazu steht der erste Satz, der in seiner Thematik und seiner geschlossenen Form schon fast galant wirkt.

Bei Vivaldis 22 Oboenkonzerten ist die Liste der potentiellen Solisten auch außerhalb der Ospedali lang und ansehnlich: Einige der prominentesten Oboisten der Zeit wie Sammartini, Albinoni oder der junge Giovanni Platti waren in Venedig aktiv. Richter, der spätere erste Oboist des berühmten Dresdner Orchesters, kam gemeinsam mit Pisendel im Gefolge von Kronprinz Friedrich August von Sachsen nach Venedig und lernte Vivaldi dort mit Sicherheit kennen. An der Pietà unterrichteten Rion, Penati, Erdmann und Ignazio Sieber, der dort später auch als Traversolehrer angestellt war. In einer Sonate von Vivaldi aus dem Jahr 1707 findet sich die Zuweisung an ein Waisenmädchen des Ospedale, „Pelegrina“ dell'Oboe.

Streichinstrumente genossen an der Pietà natürlich besondere Wertschätzung. Schon am reinen Orchestersatz ist bei Vivaldis Konzerten immer klar zu erkennen, dass er selbst

ein Ausnahmegeiger war. Umso höher sind natürlich auch die Anforderungen an die Solisten nicht nur in seinen Violinkonzerten, sondern auch in den Kammerkonzerten. Doch auch in seinen Sonaten und Konzerten für Cello, das sich erst seit kurzer Zeit als Soloinstrument emanzipiert hatte, schöpfte Vivaldi dessen Ausdrucks- und alle technischen Möglichkeiten aus.

Der Cellist Antonio Vandini unterrichtete von 1720–1721 an der Pietà. Er war ein Freund Tartinis, mit dem er ab 1722 für einige Jahre in Prag war. Vandini war berühmt für sein „sprechendes“ Spiel, von dem noch Burney 1770 berichtet. Von fünf Cellistinnen, die in den 1730er Jahren an der Pietà spielten, kennen wir immerhin die Namen: Claudia, Veneranda, Santina, Teresa und Tonina.

Mit dem Flötenkonzert RV 429 in D-Dur schuf Vivaldi ein Werk in einer der Lieblings-tonarten der Traversflöte. RV 429 ist diesem Instrument und seinen besten Griffen auf den Leib geschrieben, hochvirtuos und brillant. Dass Vivaldi erst durch Quantz während dessen Studienreise nach Italien die Traversflöte kennenlernte, gehört wohl ins Reich der Legende. Quantz selbst berichtet nur, dass er Vivaldi gehört habe, über intensive Begegnungen wie mit Gasparini schreibt er dagegen ausführlich. Zudem war er vor seiner Italienreise hauptsächlich als Oboist in Erscheinung getreten und hatte zu diesem Zeitpunkt noch nicht den Ruf als Ausnahmebläser, den er nach seiner Rückkehr nach Deutschland rasch eroberte.

Vivaldis hervorragende Kenntnis des Instruments geht wohl eher auf einen anderen Flötisten zurück, der wie Quantz Oboist und Flötist war: Ignazio Sieber. Der in Mailand geborene Sprössling einer Musikerfamilie aus dem böhmisch-österreichischen Raum war schon ab 1701 immer wieder in Venedig, wie oben erwähnt auch als Oboenlehrer am Ospedale della Pietà. Von 1727 bis 1757 unterrichtete er dort als *Maestro del traversiè*. Siebers um 1717 in Amsterdam gedruckte Blockflötensonaten suggerieren mit Zitaten aus Vivaldis Werken und einer ähnlichen Stilistik eine unmittelbare Nähe zu Vivaldi.

Vivaldi war nicht nur einer der maßgeblichen und fruchtbarsten Komponisten für die Gattung Solokonzert, wir verdanken ihm auch die Form des Kammerkonzerts für konzertierende Instrumente verschiedener Instrumentenfamilien, die nicht von einem kompletten Streichersatz, sondern nur von Basso continuo begleitet werden.

Gemeinsam ist Vivaldis Kammerkonzerten die adäquate Behandlung jedes Instruments: Sowohl im Tutti als auch in den Soli gibt Vivaldi jedem Instrument, „was es leyden kann“ (um mit Telemann zu sprechen), nicht nur was technische Anforderungen, Tonarten oder Lagen betrifft, sondern auch im Klang: Vivaldi schafft es, auch in ihrer Lautstärke völlig konträre Instrumente geschickt so zu kombinieren, dass kaum je Balanceprobleme entstehen.

Das Kammerkonzert in F-Dur RV 99 für Flöte, Oboe, Violine, Fagott und Basso conti-

nuo ist Vivaldis eigene Reduktion des opulent besetzten RV 571 für Geige, zwei Oboen, zwei Hörner, Fagott, Cello und Streicher, in der Aufführung von 1716 im Teatro Sant'Angelo spielte Pisendel die Solovioline. Das Thema des zweiten Satzes stammt aus *Giuditta triumphans*, im dritten Satz finden sich Elemente aus *Ottone in Villa* und *La tempesta di mare* RV 98. Federico Maria Sardelli datiert das Konzert überzeugend auf die Jahre 1717 bis 1720.

Aus dieser Zeit stammt vermutlich auch das kleinere besetzte RV 106 in g-Moll für Flöte, Violine und Fagott; auch in diesem Werk gibt es mehrere Themen und Figuren, die sich in anderen Stücken Vivaldis finden. In RV 107 in g-Moll für Flöte, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo beweist Vivaldi einmal mehr, wie sehr er das Wesen jedes einzelnen Instruments, für das er komponierte, verstand: Im zweiten Satz, einem Siciliano, entsteht durch die perfekt ineinandergreifenden instrumententypischen Begleitfiguren von Violine, Fagott und Basso continuo ein feingewirktes Akkordgeflecht, von dem sich die sanglichen Melodien von Flöte und Oboe plastisch abheben. Auch der letzte Satz, die phantastische Chaconne über ein achttaktiges Bassmodell, ist durch die höchst idiomatisch geschriebenen Soli und Begleitmuster ein wunderbares Beispiel für die Instrumentierungskunst Vivaldis.

Anne Marie Dragosits

Barocksolisten München

Die Barocksolisten München haben sich der Aufführung virtuoser Solokonzerte des Barock, der Sturm-und-Drang-Zeit und der Klassik verschrieben. Ihr Repertoire reicht von Vivaldi, Fasch und der Bach-Familie bis hin zu Haydn und Mozart.

Das Ensemble besteht aus einem einzelnen besetzten Streichersatz, einer Oboe, einer Flöte, einem Fagott und Cembalo nach historischem Vorbild. In dieser kleinstmöglichen Formation bringt es Orchesterrepertoire und Kammermusik bekannter und seltener Komponisten in variabler Besetzung zu Gehör. Der kammermusikalische Ansatz ermöglicht ein hohes Maß an Spontaneität, Kreativität, Improvisation und Eigeninitiative.

„Gib jedem Instrument das/ was es leyden kann/ So hat jeder Spieler Lust/ du hast Vergnügen dran.“ Dieses Zitat von Georg Philipp Telemann bringt das Anliegen des 2010 gegründeten Ensembles Barocksolisten München auf den Punkt: Es spielt auf historischen Instrumenten, entweder auf Originalinstrumenten oder auf adäquaten Kopien des 17. bzw. 18. Jahrhunderts. Ihr Ziel ist es – gemäß Telemanns Zitat – die besonderen Klangmöglichkeiten der historischen Instrumente auszuschöpfen und mit Hilfe von Quellenforschung und einem tiefen Eintauchen in die affektgeladene Gefühlswelt des Barock ein faszinierendes und einzigartiges Musikerlebnis zu schaffen.

Die Mitglieder der Barocksolisten sind allesamt als Solisten, Orchester- und Kammermusiker der Alten Musik-Szene gefragt, sie spielen in Ensembles wie Academy of Ancient Music London, The English Concert, Concentus Musicus Wien, Concerto Köln, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Akademie für Alte Musik Berlin und vielen anderen. In die Ensemblearbeit der Barocksolisten München bringen die Mitglieder also viele unterschiedliche Erfahrungen und musikalische Anregungen mit, die dann gebündelt und mit unbändiger Spielfreude in ihre Interpretationen einfließen.

In den wenigen Jahren seit ihrer Gründung haben sich die Barocksolisten München, geleitet von der Traversflötistin Dorothea Seel, schnell einen Namen gemacht und spielen bei Festivals wie der trigonale, der Residenzwoche München, den Europäischen Festwochen Passau oder den Brühler Schlosskonzerten. Die Barocksolisten München sind bestrebt, ihre Begeisterung für diese Musik und ihr Wissen an Nachwuchsmusiker weiterzugeben; seit 2010 halten Mitglieder des Ensembles Meisterkurse beim Festival trigonale.

Neben der vorliegenden Einspielung bei *hänssler CLASSIC* erscheint 2014 eine Aufnahme des Ensembles mit bislang größtenteils unbekannten Solokonzerten für Traversflöte, Oboe, Cembalo, Cello und Orchester von Johann Zach, die im Rahmen eines Projekts des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum aufgenommen wurden.

Antonio Vivaldi's music immortalized the Ospedale della Pietà in Venice. Yet this was neither a glamorous opera house nor one of the prestigious court chapels of which there was definitely no lack in the Europe of that day, but an orphanage. "Ospedali" were actually hospitals or hospices.

As in Naples, some orphanages in Venice began in the late sixteenth century to be used as educational institutions for gifted children. While the Venetian ospedali primarily raised girls to be professional musicians, the famous Neapolitan conservatori were mainly intended for orphaned boys.

Four of the Venetian ospedali became regular breeding grounds for the town's musical life, the best musicians of the time were hired to teach the orphans. The performances at these four ospedali were stellar cultural events and the tourist program of the many visitors to Venice from all over Europe would have been inconceivable without them.

The Ospedale dei Mendicanti and the Ospedale degl'Incurabili were originally intended to care for lepers, beggars or syphilitics, as their names show and only gradually accepted orphans. The Ospedaletto dei Derelitti ("of the abandoned") was founded in 1527 as a reception station for refugees and war orphans following the turmoil of the wars in Upper Italy, and can be shown to have had a girls' choir starting in 1575.

The Ospedale della Pietà was founded in 1346 by senatorial decree as a home for or-

phaned or illegitimate girls, foundlings and daughters of poor families. Today, the place can still be seen where the baby hatch, the so-called "scalfetta", was installed, in which children were deposited – along with an inscription reminding parents of their actual obligations in threatening words.

Major instrumentalists, singers and composers taught at all the Venetian ospedali. The Venetian orphan girls received their education from the best of the best: composers such as Bassano, Rosenmüller, Rovetta, Legrenzi and Gasparini, up to Hasse and Cimarosa served at the four ospedali for many years as "maestro di coro", a position which corresponded to that of a kapellmeister at a church or court who was obliged to supply compositions for the resident ensemble.

Antonio Vivaldi's erratic relationship to the Ospedale della Pietà lasted for nearly four decades. From 1704 he appears in the documents as "Maestro del violino", yet had already received thirty ducats for the previous year. At first, Vivaldi, the "prete rosso" who had been ordained in 1703, also read Mass, but as early as 1704 received a dispensation from the duties of a priest due to his frail health.

Soon after Vivaldi was taken into service, the orchestra of the Pietà experienced a rise in quality and excelled over its competitors. In 1713 he was officially appointed composer to the orchestra, and in 1716 he became "maestro dei concerti". The grow-

ing fame of the girls' orchestra went hand in hand with Vivaldi's own rapidly growing celebrity, innumerable prominent listeners spread his reputation as an outstanding violinist and composer throughout Europe. The many musicians who came to Venice to study with Vivaldi, such as Georg Pisendel or Daniel Gottlob Treu, also bear witness to Vivaldi's renown. Admiration for Vivaldi's music can also be found in works by numerous other composers, for example Heinichen or Zelenka, who spent considerable time in Venice.

In 1713 Vivaldi's first opera, *Ottone in Villa*, premiered in Vicenza, and from this time on he alternately devoted himself to his operatic projects and his duties at the Ospedale della Pietà. He was frequently away for long periods, but sooner or later always returned to his girls' orchestra. His status at the Pietà shows up in his renegotiated contract of 1723, which tacitly accepted his absences, while Vivaldi in turn promised to write two concertos per month and to send the score by messenger if he should not be on hand himself.

In the following years Vivaldi was at the peak of his career, playing for the Pope in Rome and Charles IV in Vienna, and performing his operas not only as composer, but also as impresario on many of the most important stages.

However, a new contract of 1735 clearly shows that, despite his international successes, his prestige at the Ospedale della Pi-

età had declined, and a downward spiral began. In 1737 the famous scandal in Ferrara occurred, when the papal nuncio forbid the "prete rosso" to undertake any sort of artistic activity in the city owing to his relationship with the singer Anna Giraud. Whether these accusations, which Vivaldi invariably denied, were true or not, they most certainly did not make his position at an institution like the ospedale any easier.

What is more, musical tastes began to change. Charles des Brosses, an admirer and friend of Vivaldi, wrote from Venice in 1739 that his works, to Brosses' great surprise, were no longer esteemed here in his homeland, with its fast-changing tastes in music, for people had been listening to his style for too long.

In 1740 Vivaldi left the Ospedale della Pietà once and for all; the fact that he still gave the ospedale a large number of scores for a very low price testifies to his now precarious situation, financial and otherwise. In the hope of being able to drawing on his former successes with his patron Charles IV, he set off for Vienna. However, the emperor died from a poisonous mushroom shortly after his arrival and took Vivaldi's hope with him to the grave. Shortly thereafter, in July 1741, Vivaldi himself, now a pauper, died of "internal fever" in Vienna.

Vivaldi tailored a great portion of his virtuoso solo concertos and concerti da camera to the musicians at the Ospedale della Pietà. An English traveler, Edward Wright,

wrote enthusiastically of the concerts at the ospedali in 1720: "Every Sunday and holiday there is a performance of music in the chapels of these hospitals, vocal and instrumental, performed by the young women of the place, who are set in a gallery above and, though not professed, are hid from any distinct view of those below by a lattice of iron-work. ... Their performance is surprisingly good, and many excellent voices are among them. And this is all the more amusing since their persons are concealed from view."

This and many other descriptions clearly demonstrate that the sex of the performers exerted a charm on the listeners which is not to be underestimated. Often they speak of musical angels. The pleasure of the audience was presumably multifaceted. Thus William Beckford described a performance at the Mendicanti 1780 in the following words: "The sight of the orchestra still makes me smile. You know, I suppose, it is entirely of the feminine gender, and that nothing is more common than to see a delicate white hand journeying across an enormous double bass, or a pair of roseate cheeks puffing, with all their efforts, at a French horn. Some that are grown old and Amazonian, who have abandoned their fiddles and their lovers, take vigorously to the kettle-drum; and one poor limping lady, who had been crossed in love, now makes an admirable figure on the bassoon."

The musicians at the ospedali were not merely attractive "curiosities", however, but

actual masters of their trade. This is indicated not only by the many contemporary testimonies or the illustrious names of their teachers, but also the quality and technical standard of the works composed for them. Some we know by name, such as Vivaldi's violin pupil and later colleague Anna Maria del Violino, others remain in obscurity. We do not know, for instance, for whom Vivaldi wrote his 39 bassoon concertos. Only a single dedication has survived, to bassoonist Gioseppino Biancardi (RV 502), and we have neither the names of the bassoon teachers nor of the bassoonists at the Pietà. A connection to the ospedale must be presumed, however, because the bassoon plays a major role in several of the concerti da camera.

Owing to the technical and musical challenges in these works, it is also beyond doubt that Vivaldi composed for excellent bassoonists. The concerto RV 504, for instance, demands not only the greatest virtuosic skills in the two fast movements, but also enormously strong expressive qualities in the poetic second movement, in which the bassoon seems to fantasize uninhibitedly over a bass line played by all the strings in unison. The first movement provides a contrast, with themes and a closed form which make an almost galant impression.

The list of potential soloists for Vivaldi's 22 oboe concertos outside the ospedali is also long and noteworthy. Some of the most prominent oboists of the day, such as Sammartini, Albinoni or the young Gio-

vanni Platti, played music in Venice. Richter, who later became first oboe in the famous Dresden orchestra, came to Venice together with Pisendel in the retinue of Crown Prince Frederick Augustus of Saxony and is sure to have become acquainted with Vivaldi while there. Some of the teachers at the Pietà were Rion, Penati, Erdmann and Ignazio Sieber, who later was also employed there as flute teacher. A Vivaldi sonata of 1707 exhibits the instruction to an orphan girl at the ospedale, "Pelegrina" dell'Oboe.

Of course, string instruments were held in particularly high esteem at the Pietà. The orchestra settings alone in Vivaldi's concertos show clearly that he was himself an exceptional violinist. All the higher, naturally, are the demands placed on the soloists, not only in his violin concertos, but also in his concerti da camera. However, he also exploited all the possibilities of expression and technical prowess in his sonatas and concertos for cello, an instrument which had only recently achieved its emancipation as a solo instrument.

Cellist Antonio Vandini taught at the Pietà from 1720 to 1721. He was a friend of Tartini, with whom he spent several years in Prague starting in 1722. Vandini was famous for his "talking" style, of which Burney reported in 1770. At least we know the names of five cellists who played at the Pietà in the 1730s, Claudia, Veneranda, Santina, Teresa and Tonina.

In his Flute Concerto in D Major RV 429, Vivaldi created a work in one of the favorite keys for the transverse flute. RV 429 is tailored to this instrument and its best fingerings, highly virtuosic and brilliant. That Vivaldi only became familiar with the transverse flute through Quantz during his study tour of Italy, belongs most likely to the realm of legend. Quantz himself reports only that he heard Vivaldi, while he writes at length of intense meetings such as that with Gasparini. Moreover, he appeared primarily as an oboist before his trip to Italy and had at this time not yet achieved the reputation of an exceptional flutist, which he quickly captured on his return to Germany.

Vivaldi's outstanding knowledge of the instrument is more likely due to another flutist who, like Quantz, was oboist and flutist both: Ignazio Sieber. This son of an Austro-Bohemian family of musicians was born in Milan and frequently visited Venice beginning in 1701, also working as an oboe teacher at the Ospedale della Pietà, as mentioned above. From 1727 to 1757 he taught there as *Maestro del traversiè*. The quotes from Vivaldi's works in Sieber's recorder sonatas, printed c. 1717 in Amsterdam, suggest a close proximity to Vivaldi.

Vivaldi was not only one of the leading and most prolific composers for the genre of the solo concerto, we also have him to thank for the form of the concerto da camera for different families of instruments playing in concert without being accompanied

by a complete set of strings, but only by a basso continuo.

Vivaldi's concerti da camera are all marked by an appropriate treatment of each instrument. Both in the tutti as well as the solos, Vivaldi gives each instrument "what it likes" (in the words of Telemann), not only in terms of technical requirements, keys or pitch, but also as far as sound is concerned. Vivaldi manages to combine instruments of entirely contrary volume so skillfully that hardly any problems of balance arise.

The Concerto in F Major for flute, oboe, violin, bassoon and basso continuo RV 99 is Vivaldi's own reduction of the opulently scored RV 571 for violin, two oboes, two horns, bassoon, cello and strings, for which Pisendel played the solo violin at the premiere in the Teatro Sant'Angelo in 1716. The theme of the second movement is taken from *Giuditta triumphans*, while the third movement exhibits elements from *Ottone in Villa* and *La tempesta di mare* RV 98. Federico Maria Sardelli dates the concerto convincingly to the years 1717 to 1720.

The more sparsely scored RV 106 in G Minor for flute, violin and bassoon also probably dates to this period; in this piece, too, there are several themes and figures found in other of Vivaldi's works. RV 107 in G Minor for flute, oboe, violin, bassoon and basso continuo once again proves that Vivaldi was eminently aware of the essence of every instrument for which he composed. In the second movement, a siciliano, the

perfectly interwoven accompaniment figures typical of each instrument enable the violin, bassoon and basso continuo to create an exquisitely wrought web of chords from which the song-like melodies of the flute and oboe vividly rise. The highly idiomatic writing for solo and accompaniment patterns in the final movement, the fantastical Chaconne over an eight-bar bass model, is also a wonderful example of Vivaldi's fine art of instrumentation.

Anne Marie Dragosits

Barocksolisten München

The Barocksolisten München are dedicated to performing virtuoso solo concertos from the Baroque, Sturm-und-Drang and Classical periods. Their repertoire ranges from Vivaldi, Fasch and Bach family up to Haydn and Mozart.

The Barocksolisten are made up of one of each kind of stringed instrument, an oboe, a flute, a bassoon and a harpsichord based on historical models. Although the ensemble is as small as can be, it lets us hear orchestral and chamber music by famous and rarely heard composers in a variety of settings. The chamber music approach enables a high level of spontaneity, creativity, improvisation and individual initiative.

"Give each instrument what it likes, then every player will enjoy playing as you will enjoy listening." These words of Georg Philipp Telemann puts in a nutshell the aim of the Barocksolisten München, an ensemble founded in 2010. It plays on historical instruments, either original instruments or appropriate copies from the seventeenth or eighteenth century. Their goal is to bring out the particular musical possibilities of their historical instruments, in accord with the quote from Telemann, and to create a fascinating, unique musical experience by studying source material and delving deep into the emotionally charged world of Baroque sensibilities.

The members of the Barocksolisten are all sought after as soloists, orchestra and chamber musicians on the Early Music scene, playing in ensembles such as The Academy of Ancient Music London, The English Concert, Concentus Musicus Wien, Concerto Köln, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Akademie für Alte Musik Berlin and many others. So when they work together as the Barocksolisten München, the members bring along many different kinds of experience and musical inspiration which are then combined and enrich their interpretations with the irrepressible joy of making music.

In the few years since the group formed, the Barocksolisten München, headed by flutist Dorothea Seel, have quickly made a name for themselves, playing at such festivals as the trigonale, the Residenzwoche München,

the Europäischen Festwochen Passau or the Brühler Schlosskonzerte. The Barocksolisten München make every effort to pass on their enthusiasm for this music and their knowledge to young, up-and-coming musicians; since 2010, the members of the ensemble have been holding master classes at the trigonale festival.

Along with this *hänssler CLASSIC* recording, 2014 will also see the release of a recording by the ensemble featuring largely unknown solo concertos for flute, oboe, harpsichord, cello and orchestra by Johann Zach recorded as part of a project by the Ferdinandeum, the Tyrolean State Museum.
