



# VIVALDI

## THE 4 SEASONS

ARTE DEI SUANATORI  
**DAN LAURIN**



# VIVALDI, ANTONIO (c. 1675-1741)

## THE FOUR SEASONS 39'41

### LA PRIMAVERA (SPRING) 9'35

#### CONCERTO IN E MAJOR, RV 269

- 1 I. *Allegro* 3'16
- 2 II. *Largo* 2'42
- 3 III. *Allegro* 3'37

### L'ESTATE (SUMMER) 10'49

#### CONCERTO IN G MINOR, RV 315

- 4 I. *Allegro non molto* 5'35
- 5 II. *Adagio – Presto* 2'27
- 6 III. *Presto* 2'47

### L'AUTUNNO (AUTUMN) 10'12

#### CONCERTO IN F MAJOR, RV 293

- 7 I. *Allegro* 5'02
- 8 II. *Adagio molto* 2'13
- 9 III. *Allegro* 2'57

### L'INVERNO (WINTER) 8'40

#### CONCERTO IN F MINOR, RV 297

- 10 I. *Allegro non molto* 3'13
- 11 II. *Largo* 2'09
- 12 III. *Allegro* 3'18

|    |                                                      |       |
|----|------------------------------------------------------|-------|
|    | CONCERTO IN D MAJOR for strings, RV 124              | 6'20  |
| 13 | I. <i>Allegro</i>                                    | 2'18  |
| 14 | II. <i>Grave</i>                                     | 2'07  |
| 15 | III. <i>Allegro</i>                                  | 3'55  |
|    | CONCERTO IN G MAJOR for recorder and strings, RV 437 | 8'15  |
| 16 | I. <i>Allegro</i>                                    | 3'46  |
| 17 | II. <i>Largo</i>                                     | 1'57  |
| 18 | III. <i>Allegro</i>                                  | 2'29  |
|    | CONCERTO IN C MINOR for recorder and strings, RV 441 | 10'16 |
| 19 | I. <i>Allegro non molto</i>                          | 4'36  |
| 20 | II. <i>Largo</i>                                     | 2'25  |
| 21 | III. <i>Allegro</i>                                  | 3'13  |

TT: 65'40

## DAN LAURIN *recorder*

### ARTE DEI SUONATORI

#### INSTRUMENTARIUM

|                             |                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Spring:</i>              | Third Flute in A by Frederick Morgan                                                                                                                                         |
| <i>Summer:</i>              | Alto (treble) recorder and Fourth Flute in B flat by Morgan/Ronimus                                                                                                          |
| <i>Autumn:</i>              | Alto (treble) recorder by Morgan/Ronimus                                                                                                                                     |
| <i>Winter:</i>              | Alto (treble) recorder and Fourth Flute in B flat by Morgan/Ronimus<br>Alto (treble) recorder in E flat by Frederick Morgan<br>Alto (treble) recorder by Friedrich von Huene |
| <i>Concerto in G major:</i> | Alto (treble) recorder in G by Frederick Morgan                                                                                                                              |
| <i>Concerto in C minor:</i> | Alto (treble) recorder by Morgan/Ronimus                                                                                                                                     |

The first time I visited Venice I was struck by the fact that the snow-covered peaks of the Alps were so close. At New Year the sun was warm but the weather could suddenly become viciously cold. The fickleness of the climate was readily apparent, naturally reminding me of Antonio Vivaldi's *Four Seasons*.

Like Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi was forgotten for a time and interest in his music was only rekindled in the wake of the Bach-fever generated by the 19th-century romantics. Ever since, the *Four Seasons* has had a prominent place in the concert hall. There are many explanations for this evergreen status. It is claimed, for example, that listeners do not have to exert themselves to understand what the music is about: one does not need to be an expert to 'understand' it – an inestimable benefit in classical music, often considered to be intellectually demanding. Another explanation lies in the burlesque humour that the *Four Seasons* exhibit. The brushwork is bold – sometimes verging on caricature. But perhaps the best explanation is that the music is incredibly beautiful, rich in melancholy, love and humour. Vivaldi's sensitive ear enabled him to present in music what he heard in the world around him.

What we know as 'programme music' has deep roots in the instrumental repertoire, and was not Vivaldi's invention. Attempts to portray events or feelings in music without the use of words date back to Classical times when the Greeks systematized the influence of different scales on the human psyche. Plato's *Republic* noted which music was educational and beneficial and which music should be avoided because it was deleterious. The aim was to make use of all the arts that lead to truth for the benefit of the state and, consequentially, to ban all the other arts because they 'lie'. This typically affected instrumental music and those instruments that lacked a specific genre or function but that could be used in all sorts of contexts. Plato reckoned my instrument, the flute, among them. (I shall never forgive him.) And Plato's view of music also had a decisive influence on the cultural development of the Western world: the view of musicians as liars – that is if they do not devote themselves to religious cult or play music for dancing – has forever marked them out as superfluous, sometimes subversive elements in society. It is in this light that we must see the development of the sonata, the concerto, of musical rhetoric and programme music. It was necessary for musicians and composers – who, like Vivaldi, were often one and the same person – to discover their own identity. Instrumentalists were always in subordinate roles. They accompanied singers and played in dance bands. Meanwhile composers could not survive without patrons to commission work from them – patrons with wishes of their own to be taken into account. But with the support of the sciences of rhetoric and mathematics,

instrumental music created its own *raison d'être*. By basing itself upon a textual model, music won recognition and was able to describe a world of its own on its own terms.

*The Four Seasons* is accompanied by four sonnets which are frequently ascribed to Vivaldi. The poems are written into the score with various additions to indicate the atmosphere the performers are to produce. There is not the slightest doubt as to when there is thunder and lightning, strong winds, hunting or drinking going on. The first modern reading of the relationship between the sonnets and the music appeared, in my view, in the recording by Nikolaus Harnoncourt and the Concentus Musicus Wien. The result was a revelation and all subsequent interpretations are deeply indebted to it. One result of Harnoncourt's daring musical gestures was that the work's aesthetic has dissolved in all the attempts to be even more spectacular than the preceding recording, as though the performers had forgotten that the most elaborate baroque façade is supported by perfect organization and symmetry.

The cyclical nature of the concertos reminds us of the passage of time and the passing of our own lives. One can see the *Four Seasons* as a complete life: the delicate green shoots of spring, the youthful contrasts of summer, the natural maturity of autumn and the anguish of winter before life's end. Common to the seasons is that they all offer a mixture of good and bad. The expectancy of spring is mixed with a terrible storm, summer's carefree days with unbearable heat and plants destroyed by drought, autumn's rich harvest with the remorse of a hangover and the fireside chats of winter with numbing cold that freezes the very marrow of our bones. A further common denominator is that Vivaldi views nature and life in the countryside with the city-dweller's longing for the simpler life. The dream of Arcadia, of the simple country life, is a tremendous force in European culture dating back to the earliest urban cultures and their – in some respects – artificial environment. Theocritus, the famous librarian of Alexandria 2,300 years ago, was the first person to write about this in his Idylls. Confined to Alexandria for life, he dreams of his native Sicily. Vivaldi's *Four Seasons* are equally a work of the imagination, both literary and musical, and can be seen as his personal idylls.

Central to *Spring* are a herdsman and his goats. Later, his dog and a posse of lovely girls are added. During the introductory movement our hero witnesses nature's awakening with the earliest twitterings of birds and a busy spring stream. All this is brutally silenced by a tremendous storm with thunder and lightning. Afterwards, the birds have difficulty in finding their rightful pitch. The slow, middle movement relates three stories in parallel. We hear the leaves sighing in the violins. The beautiful melody is, perhaps, the dreaming herdsman but his sleep

must be disturbed by the persistence of his barking dog. The viola part carries the note 'Il cane che grida' (The barking dog) though this is not part of the sonnet. Quite how the herdsman manages to sleep through all this is a mystery. The third movement is a regular rave with the herdsmen now joined by nymphs who get rocking. The accompanying sonnet speaks of 'zampogna', a type of bagpipes. And so I take my inspiration from the Venetian colonies on the Yugoslavian coast and make use of typical Balkan ornaments to emphasize the folkloristic character.

*Summer* is undoubtedly the most complex season. For a Scandinavian like myself this seems incomprehensible. In the far north we long for the gentle warmth of summer, for the feeling of warm winds on naked skin. But things seemed different in 18th-century Venetia. The main characters are herdsmen whose animals pant beneath the oppressive heat. The orchestra sighs. People grumble and sweat and the air quivers in the heat. A symphony of birdsong grows out of this lull: a cuckoo, a dove and a goldfinch, until the mild, westerly winds, the 'zeffiretti' bring some relief. But joy never lasts. Winds from the north tear this idyll to shreds. The farmers moan, worried about the future, but the musical interpretation is comically exaggerated and feels like an ironic attack on a profession whose members seem chronically dissatisfied. Vivaldi uses the sort of musical lamentations that are otherwise to be found in portrayals of the crucifixion. In the ensuing slow movement there are persistent midges and a passing thunderstorm which purifies the air with an inferno of squalls. The crops are ruined by hailstones and the worst fears of the farmers are confirmed.

*Autumn* contains one of music's most entertaining drunks. Belching and hiccupping, he lurches onto the stage as though gate-crashing his way into what is otherwise a happy village party. With the unpredictable humour of serious inebriation he swings between self-pity, aggression and exhilaration. And then he is liberated by sleep. But in the unstable harmonies of the second movement one can sense evil dreams and, perhaps, the beginnings of a hangover. The third movement portrays a hunt with untuned hunting horns and all the trimmings. I hear all this from the point of view of the prey. The huntsmen get nearer and nearer and the prey desperately seeks shelter in the woods among the harmonies. Shots come from every direction. They wander between the strings in an example of surround sound almost 300 years before its time. And then comes the end. With his mastery of the unexpected, Vivaldi lets the little soul of the animal rise up to heaven in a scale figure that seems almost non-European. This is a parody of the journey of the human soul that is usually depicted in music with a rising, chromatic scale.

The introduction to *Winter* is magnificently tense with all the suppressed anguish of a

genuine thriller. The disharmonic, frosty landscape that Vivaldi paints seems almost paralyzed and the trills in the flute solo are suggestive of shivers. Once again the mood is interrupted by murderous, icy winds. The people in the scene stamp their feet vigorously to keep warm with their teeth chattering – as we learn from the sonnet. The slow movement is a mixture of beautiful melodies and a burlesque inferno with the drip of water from the strings and a vigorous fire in the hearth provided by the cellos. In the final movement people are slipping here and there on the ice, until it breaks up with resounding bangs. A gentle premonition of spring – the ‘sirocco’ – caresses our cheeks before the winter winds again remind us of how minuscule we are in our struggle with nature.

Interpreting the content of instrumental music in terms of what it actually means is, naturally, impossible. The strength of instrumental music lies precisely in its fleeting ambiguity. *The Four Seasons* is a musical experiment that seeks to create music out of a written inspiration. But even in instrumental music that does not have a programme as such, the initiated listener can hear a narrative whispered between the lines. And so I should like to point to some compositional techniques that were self-evident to an educated audience in the 18th century.

Vivaldi’s *Concerto for Strings in D major* has many depths, many different messages beneath the deceptively playful surface. The first movement is minimalist in its choice of thematic material. The main idea is not even a tune but an ascending scale in the violins that is countered by descending scale figures in the lower strings contrasting boldly with pedal notes decorated with burlesque harmonies. The rising melody corresponds to the anabasis of Greek rhetoric which enables the speaker to be increasingly intense as his intonation rises. An opposite movement in the lower strings, cathabasis, involves decreasing intensity; a calming and, in some cases, mournful character. So that in this first movement we are faced with a musical quarrel.

The second movement relies on harmonies for its structure. This contrasts strikingly with the first movement. The lack of readily recognizable melodic material makes one listen in a different way. Feelings, rather than intellect, are primary. The atmosphere is archaic with its gaze turned backwards in music rather than looking to the future. Perhaps a homage to Corelli the great master and innovator? At any rate, this is the dominant feeling until the fragile little solo in the violins leads our thoughts in the direction of a not-too-distant rococo. The mixture of styles lets us perceive a melancholy longing for the past reflected in the present’s demand for innovation.

The third movement is contrapuntal, an undemanding *fugato*. This is the only movement with a clearly defined theme. The descending scale at the beginning creates a link with the first

movement, binding the concerto together in its overall form. The message is academic. The learned composer shows his skills in using the tools of compositional theory. Rhetoric, harmony and counterpoint – three indispensable elements in West European music – demonstrated by a playfully elegant imagination, certainly, but also with an undercurrent of educational ambitions: this is what one does when one composes. And, as is usually the way with people who know how to do things, the difficulties are forgotten. What remains is a divine game.

The *Concerto for Recorder and Strings in G major* (from Op. 10) is vastly different in its demands, both technical and musical. The work was surely aimed at wealthy amateurs who performed at an advanced level. The original printed edition claims the transverse flute as the solo instrument but all the concertos in this opus can be performed on the recorder – surely a selling point for publishers of the 18th century as well as today. The scoring lets the soloist and the other performers enjoy an intimate dialogue free from musical excesses. Noteworthy is the thematic relationship between the second and third movements where the composer is satisfied with simply switching from minor to major.

The *Concerto for Recorder and Strings in C minor* is perhaps the most important of all baroque concertos for recorder players. The technical demands are formidable, but even more important is the dramatic arc that stretches from first to last notes. The musical message is complex and necessitates complex modes of expression which Vivaldi himself emphasizes with a long succession of unusual indications of articulation. The orchestra is divided into two groups that alternate in accompanying the soloist depending on the character of the solo part. Violins and violas are heard in the technically demanding passages and *basso continuo* in the emotional sections. The aim is in the first case to play with a simple, rhythmical pulse, like a metronome for the aid of the soloist while, in the second case, the tempo can be more flexible. In consequence, I have sought an interpretation that allows an interplay between craft skills and intellectual expertise in an attempt to get as close as possible to the old concept of *tek-nikos*; a notion that applies both to art and to crafts.

© *Dan Laurin* 2006

In recent years the recorder virtuoso **Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His efforts to rediscover the sonic possibilities of the

recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards including a Swedish Grammy and the Society of Swedish Composers' prize for the best interpretation of contemporary Swedish music. A lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan resulted in a succession of reconstructions of instruments from earlier times, which has greatly enriched the world of recorder music. Besides working with early music, Dan Laurin has also premièred numerous works by Swedish and other composers. His efforts to broaden the repertoire and to gain for the recorder the status of a concert instrument together with a large orchestra has resulted in several concertos that are already considered classics. Dan Laurin is professor of the recorder and teaches at Stockholm's Royal University College of Music. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 he received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden. He is presently working on a dissertation on the history of interpretation and the artist's processes of decision making.

The orchestra **Arte dei Suonatori** was formed in Poznań (Poland) in 1993 by the violin players Ewa and Aureliusz Goliński and collected a group of young and very talented Polish period-instrument performers. The core of the ensemble originally consisted of Polish string and continuo players, but over the years the orchestra has become more international, featuring as regular members musicians from Germany, England, Holland, Japan, France, Finland and other countries. In 1998, after five years of intermittent activity, the orchestra's leaders, together with Cezary Zych, editor of the early music magazine *Canor*, initiated an extensive series of early music events called 'Early Music – Persona Grata'. Since 2003, Arte dei Suonatori have been organizing four festivals: the Handel Festival in Toruń, the Three Baroque Festivals in Wrocław, Music in Paradise in Paradyż and the Baroque Strings and Bows Festival in Poznań.

Arte dei Suonatori have worked with a number of well-known artists, such as Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane and Allan Rasmussen – collaborations which have enjoyed a great international interest, as testified by a *Gramophone* Award in 2003. One returning guest has been the recorder player Dan Laurin, with whom Arte dei Suonatori has already recorded a disc of works by Telemann for BIS (BIS-CD-1185).



Bei meinem ersten Venedig-Besuch konnte ich überrascht feststellen, dass die schneebedeckten Gipfel der Alpen gar nicht so weit weg liegen. Trotz der Jahreszeit (über Silvester) ließ es sich in der Sonne recht gut aushalten, allerdings konnte sich diese milde Wärme auch wieder blitzschnell in eine eisige Hölle verwandeln. Diese schnellen Veränderungen, diese verblüffende Wechselhaftigkeit führten meine Gedanken geradewegs zu Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten*.

Ebenso wie Johann Sebastian Bach war auch Antonio Vivaldi lange Zeit in Vergessenheit geraten und erlebte erst im 19. Jahrhundert im Bachfieber der Romantiker wieder eine Renaissance. Seitdem nahmen und nehmen die *Vier Jahreszeiten* eine herausragende Stellung auf dem Konzertpodium ein, was vermutlich auf verschiedene Gründe zurückgeht, von denen ich nur einige nennen möchte. Zum Beispiel muss sich der Hörer nicht besonders anstrengen, um zu verstehen, wovon die Musik handelt, weshalb sich also auch weniger musikalisch Bewanderte mit einbezogen fühlen, besonders wo sonst bisweilen klassische Musik den Stempel „schwer“ trägt. Außerdem ist der burleske Humor des Werkes mit seinen großzügigen, beinahe schon karikierenden, Pinselstrichen sehr unterhaltend. Die beste Erklärung ist aber vermutlich, dass die Musik als solche so unwahrscheinlich schön ist, voller Wehmut, Liebe und Humor. Mit dem feinen Gehör des Musikers lauscht Vivaldi auf das Dasein und setzt das Leben selbst in Musik um.

Die sog. Programmmusik ist in der Instrumentalmusik fest verankert und ist nicht Vivaldis Erfindung. Erste Versuche, ohne einen Gesangstext einen Vorgang zu schildern und Gefühle nur mit Tönen zu wecken, gab es bereits in der Antike der Griechen, welche den Einfluss der verschiedenen Skalen auf die menschliche Psyche zu charakterisieren versuchten. In Platons *Der Staat* wurde entschieden, welche Musik erbaulich und lehrreich war, ebenso wie jene, die vermieden werden sollte, um ein menschliches Verderben zu verhindern. Die Absicht war, zum Besten des Staates alle künstlerischen Ausdrucksformen zu verdingen, die zur Wahrheit führten – und die übrigen zu verbieten, da diese folglich „lügen“. Was die Musik betraf, so fiel hauptsächlich die Instrumentalmusik und jene Instrumente, welche kein besonderes Genre vertraten oder keine spezielle Funktion innehatten, unter dieses Verbot. Zu diesen zählte Platon mein Instrument, die Blockflöte, welche deshalb als besonders „verlogen“ galt. Dies kann ich ihm wohl nie verzeihen. Außerdem spielte Platons Sichtweise der Funktion von Musik bei der kulturellen Entwicklung des Abendlandes eine entscheidende Rolle: Das Bild des Musikers als Schwindler – sofern er nicht religiösen Zwecken dient oder Tanzmusik spielt

– hat ihm für immer den Stempel des Unnötigen, manchmal sogar Subversiven aufgedrückt. Mit diesem Hintergrund wollen wir hier versuchen, die Entwicklung der Sonate, des Konzertes, der musikalischen Rhetorik und der Programmmusik zu verstehen. Es war ganz einfach notwendig für Ausübende und Komponisten, oft wie bei Vivaldi ein und dieselbe Person, eine eigene Identität zu finden. Instrumentalisten begnügten sich überall mit untergeordneten Rollen, begleitete Sänger und spielten Tanzmusik; Komponisten konnten ohne Auftraggeber und deren Wünsche nicht überleben. Aber mit Unterstützung von Wissenschaften wie Rhetorik und Mathematik konnte die Instrumentalmusik weiter existieren. Durch ein gewisses Anlehnen an eine Textvorlage gewann die Musik Anerkennung und konnte nach eigenen Bedingungen eine völlig eigene Welt beschreiben.

*Die Vier Jahreszeiten* gehen mit vier Sonetten einher, welche oft Vivaldi zugeschrieben werden. Der Text steht mit in den einzelnen Stimmen, mit verschiedenen Zusätzen, um die Atmosphäre für die Spielenden zu verdeutlichen. Es besteht also nicht der kleinste Zweifel darüber, wann es in der Musik gewittert oder windet, wann gejagt oder getrunken wird. Die erste moderne Leseweise der Sonette im Verhältnis zum musikalischen Ausdruck nahm, meiner Meinung nach, Nikolaus Harnoncourt in einer Einspielung mit dem *Concentus Musicus* vor. Das Ergebnis war erstaunlich, und alle folgenden Interpretationen stehen tief in seiner Schuld. Die Konsequenz von Harnoncourts kühner musikalischer Gestik war, dass die Ästhetik des Werkes in sämtlichen Versuchen, noch ausdrucksvoller als die vorhergehende Aufnahme zu sein, allmählich verloren ging, ganz als ob man vergessen hätte, dass hinter jeder auch noch so verworrenen Barockfassade ein perfekte Organisation und Symmetrie verborgen liegt.

Der zyklische Verlauf der Konzerte erinnert an den Gang der Zeit und unsere eigene Wanderung auf Erden. Man kann *Die Vier Jahreszeiten* als einen Lebenslauf sehen: Das schiere Grün des Frühlings, die unruhige und kontrastreiche Jugend des Sommers, die selbstverständliche Reife des Herbstes und die Angst des Winters vor dem Ende. Gemeinsam für alle Jahreszeiten ist auch die Mischung von Gutem und Schlechtem: Die Sehnsucht des Frühlings kontrastiert mit einem schrecklichen Gewitter, der Unbeschwertheit des Sommers stehen die quälende Hitze und die zerstörten Felder gegenüber. Der reichen Ernte im Herbst folgen Trinkgelage und Nachwirkungen des Rausches, und dem gemütlichen Winterabend am Kamin eine klirrende Kälte, die durch Mark und Bein geht. Ein anderer gemeinsamer Nenner ist, dass der Betrachter, sprich: Vivaldi, die Natur und das Leben auf dem Lande mit der Sehnsucht des

Städters nach einem einfacheren Leben sieht. Der Traum von Arkadien und dem unkomplizierten Leben hatte und hat eine enorme Durchschlagskraft in der europäischen Kultur und hat seinen Ursprung in den ersten Stadtkulturen mit ihrem in mancher Hinsicht künstlichen Milieu. Theokritos, der Bibliothekar von Alexandria war vor 2300 Jahren der erste, der in seinen Idyllen in Gedichtform davon schrieb, als er sich, in seiner Bibliothek auf Lebenszeit eingesperrt, in seine Kindheit auf Sizilien zurückträumte. Vivaldis *Jahreszeiten* sind ebenso Gedichte, in Worten wie in Tönen und sind somit seine Idyllen.

Der *Frühling* hat einen Hirten und seine Ziegen als Hauptdarsteller, später kommen noch ein Hütehund und ein paar hübsche Mädchen dazu. Unser Held erlebt im einleitenden Satz das Erwachen der Natur mit dem ersten zarten Vogelgezwitscher und dem gluckerkenden Frühlingsbach, welche jedoch brutal von einem furchtbaren Gewitter mit Blitz und Donner überbrüllt werden. Die armen verschreckten Vögel haben es danach schwer, wieder den richtigen Ton zu treffen. Im langsamen Zwischenteil werden drei Geschichten parallel erzählt: Die Blätter rauschen in den Geigen; die wunderschöne Melodie ist vielleicht ein träumender Hirte. Allerdings muss es ein äußerst unruhiger Traum sein, da sein Hund ausdauernd und lautstark bellt. In der Violinstimme steht die Notiz: „Il cane che grida“, „der Hund der bellt“, welches nicht in den Sonetten steht. Wie der Hirte mit diesem kläffenden Vieh neben sich auch nur ein Auge zu bekommen soll, ist mir ein Rätsel. Der dritte Satz ist eine regelrechte Rave-Party mit Hirten und jetzt auch Nymphen, die so richtig einen drauf machen. Das entsprechende Sonett spricht von „zampogna“, eine Art Sackpfeife. Ich denke deshalb an Venedigs ehemaligen Kolonien an der jugoslawischen Küste und verwende typische Balkanornamentik, um den folkloristischen Charakter noch zu unterstreichen.

Die widersprüchlichste Jahreszeit ist zweifellos der *Sommer*, was für einen Nordeuropäer wie mich schwer verständlich scheint. Wir sehnen uns nach der sanften Wärme und weichen Winden des Sommers, aber es scheint, dass dies im Venedig des 18. Jahrhunderts nicht der Fall gewesen war. Die Hauptpersonen sind wieder Hirten, welche mit ihren Herden in der verzehrenden Wärme schwitzen. Das Orchester seufzt: Die Hitze ist kompakt, man stöhnt und keucht und die Luft vibriert. Aus diesem Stillstand heraus wächst eine Symphonie von Vogelgezwitscher, ein Kuckuck, eine Taube und ein Stieglitz, bis die milden Westwinde, „Zeffiretti“, Linderung schenken. Aber die Freude ist nur von kurzer Dauer: Nordwinde reißen die Idylle auf. Die Bauern klagen (was sonst?) in ihrer Sorge um die Zukunft, allerdings wird dies hier auf eine komisch-übertriebene Weise dargestellt, was den Eindruck eines ironischen Aus-

drucks gegen eine anscheinend ständig unzufriedene Berufsgruppe erweckt. Vivaldi verwendet musikalische Klagefiguren, wie sie sonst eigentlich nur z.B. Kreuzigungsszenen in religiöser Musik vorbehalten sind. Im folgenden langsamen Satz wird von lästigen Stechmücken und einem vorüber ziehenden Gewitter berichtet, worauf herannahende Sturmböen in einem kräftigen Wirbel die Luft reinigen. Die Felder werden in Hagelschauern zerstört und das Bängen der Bauern bewahrheitet sich.

Im *Herbst* treffen wir auf den womöglich lustigsten Saufrumpan der Musikgeschichte: Rülpsend und mit Schluckauf stolpert er wie ein richtiger Partysäufer in ein ansonsten recht so heiteres Dorffest. Mit der labilen Stimmung des Betrunkenen schwankt er zwischen Selbstmitleid, Aggressivität und ausgelassenem Freudentaumel. Dann kommt endlich der Schlaf, ein willkommener Befreier – allerdings lassen sich in der schwebenden Harmonik mit unerwarteten Wendungen des zweiten Satzes schlechte Träume und ein beginnender Kater erahnen. Der dritte Satz ist eine Jagdpartie, komplett mit falschem Jagdhorn und allem. Ich höre diesen Satz aus der Perspektive der Beute: Die immer näher kommenden Jäger, die desperate Flucht in den Wald und in die Harmonien. Die Schüsse kommen von allen Seiten, sie wandern zwischen den Streichern in einem fast 300-jährigen Beispiel von Surround Sound, und dann – das Ende. Mit einem Sinn für das Unerwartete lässt Vivaldi in einer Skalenbewegung, welche schon fast als außereuropäisch angesehen werden muss, die kleine Seele des Tieres in den Himmel entschwinden. Dies ist eine Parodie auf die menschliche Seelenwanderung, die in der Musik oft mit einer chromatischen aufsteigenden Skala beschrieben wird.

Die Einleitung zum *Winter* ist großartig spannungsgeladen, mit der gleichen quälenden und verhaltenen Angst wie in einem richtigen Thriller. Die disharmonische frostige Landschaft, die hier gezeichnet wird, wirkt wie paralysiert, und die Triller in der Flötenstimme lassen einen vor Kälte erschauern. Erneut wird die Stimmung von mörderischen, eisigen Winden gebrochen. Die Schauspieler in diesem Drama stampfen frenetisch mit den Füßen im Schnee, um sich warm zu halten, zähneklappernd, „batter i denti“, wie es im Sonett heißt. Das langsame *Largo* ist eine Mischung von schönen Melodien, einem burlesken Inferno mit dem tropfenden Wasser der Streicher und ein knisterndes Cellofeuer. Im abschließenden Satz rutschen die Menschen auf dem Eis herum, bis es schließlich mit ordentlichem Getöse bricht. Eine zärtliche Vorahnung von dem kommenden Frühling, „Scirocco“, streichelt unsere Wangen, bis sich die Winterwinde erneut über uns stürzen und uns an unsere Geringheit im Kampf gegen die Natur erinnern.

Den Inhalt von Instrumentalmusik mit Worten im eigentlichen Sinne zu interpretieren ist selbstverständlich unmöglich. Es ist gerade die Stärke von Instrumentalmusik, ausweichend und vieldeutig zu sein. *Die Vier Jahreszeiten* sind ein musikalisches Experiment mit der Absicht, eine Textvorlage zu vertonen. Aber auch in reiner Instrumentalmusik ohne Programm-anweisungen kann der aufmerksame Zuhörer Geschichten zwischen den Zeilen flüstern vernehmen. Deshalb möchte ich hier auf einige kompositionstechnische Prinzipien hinweisen, die für das gebildete Publikum des 18. Jahrhunderts selbstverständlich waren.

Vivaldis *Konzert in D-Dur für Streicher* hat viele Ebenen, viele verschiedene Botschaften unter der anscheinend spielerischen Fassade. Der erste Satz deutet auf einen musikalischen Minimalismus hin, was die Wahl des thematischen Materials angeht: Die tragende Idee ist nicht einmal eine Melodie, sondern eine aufsteigende Skala in den Violinen, welche von absteigenden Tonleitern in den tieferen Streichern widersprochen werden, stark kontrastierend mit von burlesken Harmonien ausgeschmückten Pedaltönen. Die aufsteigende Melodie entspricht der Anabasis der klassischen griechischen Rhetorik, welche den Redner mit steigendem Tonfall immer intensiver werden lässt. Die gegensätzliche Bewegung in den tiefen Streichern, Kathabasis, bedeutet fallende Intensität mit beruhigendem und in manchen Fällen trauerndem Charakter. Demnach stehen wir in diesem ersten Satz vor einem musikalischen Streit.

Der zweite Satz wird von der Harmonie als tragendes Prinzip dominiert. Der Kontrast zum ersten Satz wird dadurch überdeutlich. Die Abwesenheit eines leicht wieder erkennbaren melodischen Materials bedeutet ein anderes Zuhören, wo eher das Gefühl als der Intellekt bestimmen. Die Atmosphäre ist archaisch, mit dem Blick zurück in die Musikgeschichte gerichtet anstelle nach vorne. Womöglich eine Ehrerbietung an den großen Meister Corelli? Auf jeden Fall ist dies das dominierende Gefühl, bis das zierliche kleine Solo der Violinen die Gedanken vorwärts in einen nicht allzu entfernten Rokoko leiten. Die Mischung von Stilarten lässt einen die wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit, im Spiegel des Jetzt mit ihrem Hungers nach Neuem erahnen.

Der dritte Satz ist kontrapunktisch, ein heiteres Fugato. Es ist der einzige Satz mit einem klar definierten Thema. Die absteigende Tonleiter am Anfang knüpft an den ersten Satz an und bindet das Konzert somit in eine Großform ein. Die Botschaft ist akademisch: Der gelehrte Komponist zeigt seine virtuose Veranlagung mit Hilfe des kompositionstheoretischen Werkzeugkoffers. Rhetorik, Harmonik und Kontrapunkt – drei unabkömmliche Elemente westeuropäischer Musik, werden hier mit spielerisch-elegantem Sinn demonstriert, allerdings

auch mit gewissen pädagogischen Hintergedanken: Seht her, so macht man es, wenn man komponiert. Und, wie immer, sind für den, der eine Sache bereits beherrscht, alle Schwierigkeiten vergessen, der Rest ist nur ein Kinderspiel.

Das *Konzert in G-Dur für Blockflöte und Streicher* (aus Op. 10) hat einen völlig anderen Schwierigkeitsgrad, sowohl technisch, als auch musikalisch. Die Zielgruppe war sicherlich die Schar wohlbegüterter Amateure, welche auf hohem Niveau musizierten. Im Originaldruck ist die Traversflöte als Soloinstrument angegeben, aber rein technisch lassen sich sämtliche Konzerte ebenso gut auf der Blockflöte spielen, was vermutlich im 18. Jahrhundert genauso ein Verkaufsargument war wie heute. Der kammermusikalische Charakter lässt einen intimen Dialog zwischen Solist und Mitmusikern ohne viel Aufhebens zu. Interessant ist die Themenverwandtschaft zwischen dem zweiten und dritten Satz, wo der Komponist einfach eine Änderung von Moll nach Dur vornimmt – das war's.

Das *Konzert in c-moll für Blockflöte und Streicher* ist für uns Blockflötisten vermutlich das dankbarste Barockkonzert. Seine technischen Anforderungen sind formidabel, aber noch wichtiger ist der dramatische Bogen vom ersten bis zum letzten Ton. Die musikalische Botschaft ist komplex und fordert daher auch eine komplexe Ausdrucksweise, welche Vivaldi mit Hilfe mehrerer äußerst ungewöhnlicher Artikulationsanweisungen betont. Das Orchester wird in zwei Gruppen aufgeteilt, die den Solisten unterschiedlich und abhängig vom jeweiligen Charakter des Solos begleiten: Violinen und Bratschen für technisch anspruchsvolle Passagen, und Basso Continuo für die eher gefühlvollen Stellen. Die Absicht damit ist, wie im ersten Fall, einen einfachen, rhythmischen Pulsschlag wie ein Metronom zu geben, um den Solist zu unterstützen, während man im anderen Fall eher flexibel in der Tempobehandlung sein kann. Daher strebe ich nach einer Interpretation, welche einen Spielraum zwischen Handwerk und Können zulässt, ein Versuch der Annäherung an den alten Begriff *teknikos*: das, welches Kunst und Handwerk betrifft.

© *Dan Laurin* 2006

In der letzten Zeit ist der Blockflötenvirtuose **Dan Laurin** in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien wie auch Konzerte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf bestärkt, einer der interessantesten – und manchmal kontroversesten – Blockflötenspieler zu sein. Seine Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte wiederzuentdecken, haben zu einer technischen Virtuosität und

einer Vortragsweise geführt, die ihm zahlreiche Preise eingebracht haben, u.a. einen Grammy und den Preis des Schwedischen Komponistenverbandes für die beste Interpretation zeitgenössischer schwedischer Musik. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan hat zur Rekonstruktion von alten Instrumenten geführt, was die Welt der Blockflötenmusik erheblich bereichert hat. Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat Dan Laurin zahlreiche Werke schwedischer und anderer Komponisten uraufgeführt. Seine Bemühungen, das Repertoire zu erweitern und der Blockflöte den Rang eines Soloinstruments für Konzerte mit großem Orchester zu verschaffen, hat verschiedene Konzerte auf den Plan gerufen, die bereits jetzt als Klassiker betrachtet werden. Dan Laurin ist Professor für Blockflöte und unterrichtet an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; im Jahr 2001 überreichte ihm der schwedische König die Medaille „Litteris et Artibus“. Gegenwärtig arbeitet er an einer Dissertation zur Geschichte der Interpretation und der künstlerischen Entscheidungsprozesse.

Das Orchester **Arte dei Suonatori** wurde 1993 in Poznań (Posen, Polen) von den Geigern Ewa und Aureliusz Goliński gegründet und versammelte eine Gruppe junger und äußerst talentierter Musiker historischen Aufführungspraxis. Der Kern des Ensembles bestand ursprünglich aus polnischen Streichern und Continuospielern, aber im Laufe der Jahre wurde das Orchester immer internationaler, mit Musikern aus Deutschland, England, den Niederlanden, Japan, Frankreich, Finnland und anderen Ländern. 1998, nach fünf Jahren ständiger Aktivität, riefen die Gründer des Orchesters zusammen mit Cezary Zych, dem Herausgeber des Magazins für Alte Musik *Canor*, eine Reihe mit Veranstaltungen mit „Alter Musik – Persona Grata“ – ins Leben. Seit 2003 waren Arte dei Suonatori Organisatoren von vier Festivals: das Händel-Festival in Torun, die Drei Barockfestivals in Wrocław (Breslau), Music in Paradise in Paradyż und das Baroque Strings and Bows Festival in Poznań.

Arte dei Suonatori arbeitet mit einer Vielzahl bekannter Künstler zusammen, darunter Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane und Allan Rasmussen, was zu großem internationalen Interesse führte, wie nicht zuletzt der *Gramophone Award* vom Jahre 2003 beweist. Ein immer wiederkehrender Gast ist der Blockflötist Dan Laurin, mit dem das Orchester bereits früher eine CD mit Werken von Telemann eingespielt hatte (BIS-CD-1185).

La première fois que j'ai visité Venise, j'ai été frappé par la présence, tout près, des sommets enneigés des Alpes. Au jour de l'an, le soleil était chaud mais la température pouvait soudainement devenir dangereusement froide. L'inconstance du climat était aisément perceptible et me rappelait évidemment les *Quatre saisons* d'Antonio Vivaldi.

À l'instar de Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi fut oublié pendant un certain temps et l'intérêt pour sa musique ne revint que dans la mouvance de la fièvre Bach générée par les romantiques du 19<sup>e</sup> siècle. Depuis, les *Quatre saisons* occupent une place enviable dans les salles de concerts. On peut expliquer ce statut de plusieurs façons. Ainsi, les auditeurs n'ont pas à être des spécialistes pour comprendre ce que la musique raconte – un avantage indéniable pour la musique classique qui passe si souvent pour intellectuellement exigeante. Les traits sont gros, penchant parfois vers la caricature. La meilleure raison tient cependant peut-être à l'incroyable beauté et richesse de la mélancolie, de l'amour et de l'humour que l'on retrouve dans cette musique. L'oreille délicate de Vivaldi lui permit de représenter musicalement ce qu'il entendait dans le monde autour de lui.

Ce que l'on entend par «musique à programme» puise fermement ses racines dans le répertoire instrumental et n'est pas une invention de Vivaldi. Les tentatives de décrire en musique des événements ou des sensations sans recours aux mots remontent à l'Antiquité alors que les Grecs systématisèrent l'influence des gammes différentes sur la psyché humaine. *La république* de Platon indique quelle musique est éducative et bénéfique et précise quelle musique doit être évitée en raison du danger qu'elle peut causer au niveau moral. Le but était d'utiliser tous les arts qui mènent à la vérité au profit de l'état et, par conséquent, de bannir tous les autres arts parce que «menteurs». Cela eut un effet sur la musique instrumentale et sur les instruments qui n'avaient pas de genre ou de fonction spécifiques et qui pouvaient être utilisés dans plusieurs contextes. Platon a rangé mon instrument, la flûte, dans cette catégorie. Je ne le lui pardonnerai jamais. La conception platonicienne de la musique a eu une importance décisive sur le développement culturel du monde occidental : le musicien en tant que «menteur» (s'il ne se consacre pas au culte religieux ou à la danse) l'a pour toujours marqué en tant que superflu, voire subversif au sein de la société. C'est dans cet esprit que nous devons considérer le développement de la sonate, du concerto, de la rhétorique musicale et de la musique à programme. Il était nécessaire pour les musiciens et les compositeurs qui, comme c'était le cas de Vivaldi, étaient souvent réunis en une seule personne, de découvrir leur propre identité. Les instrumentistes étaient toujours relégués au second plan. Ils accompagnaient les

chanteurs et jouaient dans les salles de danse alors que les compositeurs ne pouvaient survivre sans les mécènes qui leur commandaient des œuvres et qui avaient des souhaits particuliers devant être comblés. Avec le soutien des sciences rhétoriques et des mathématiques, la musique instrumentale a créé sa propre raison d'être. En se basant sur un texte, la musique acquit la reconnaissance et fut en mesure de décrire un univers en soi dans ses propres termes.

Les *Quatre saisons* sont accompagnées de quatre sonnets que l'on attribue habituellement à Vivaldi. Les poèmes sont écrits dans la partition avec diverses additions qui précisent l'atmosphère que les interprètes doivent évoquer. Aucun doute ne subsiste lorsque surviennent le tonnerre et les éclairs, les vents violents, la chasse et lorsque l'on s'enivre. La première lecture moderne faisant état de la relation entre les sonnets et la musique fut réalisée, à mon avis, par l'enregistrement de Nikolaus Harnoncourt avec le *Concentus Musicus* de Vienne. Le résultat fut une révélation et tous les enregistrements subséquents lui sont profondément redevables. L'un des résultats des gestes musicaux provoquant d'Harnoncourt a été de conjurer la tentance à la dissolution de l'esthétique de l'œuvre au profit de tentatives afin de rendre l'enregistrement encore plus spectaculaire que le précédent comme si les interprètes avaient oublié que la façade baroque la plus élaborée est supportée par une organisation parfaite et la symétrie.

La nature cyclique des concertos nous rappelle le passage du temps et le passage de notre propre vie. On peut voir les *Quatre saisons* comme une vie complète : les pousses vertes délicates du printemps, les contrastes juvéniles de l'été, la maturité de l'automne et l'angoisse de l'hiver face à la fin de la vie. Toutes les saisons présentent une combinaison de positif et de négatif : les attentes du printemps et une tempête terrible, les jours insouciantes de l'été et la chaleur intenable ainsi que les plantes détruites par la terrible sécheresse, la moisson de l'automne et les remords causés par le mal aux cheveux, les conversations autour du foyer en l'hiver et froid intense qui gèle jusque la moelle des os. Un autre dénominateur commun entre les différentes saisons est que Vivaldi voit la nature et la vie à la campagne avec la vision d'un citadin qui aspire à une vie plus simple. Le rêve d'Arcadie, de la vie simple à la campagne est une force énorme de la culture européenne qui remonte aux plus anciennes cultures urbaines et leur environnement, pour ainsi dire, artificiel. Theocritos, le célèbre libraire d'Alexandrie, il y a 2300 ans, fut la première personne à le décrire dans ses *Idylles*. Confiné à vie à Alexandrie, il rêve à sa Sicile natale. Les Quatre saisons de Vivaldi sont également une œuvre imaginaire, tant littéraire que musicale, qui peut être considérée comme sa propre *Idylle*.

Le berger et ses chèvres occupent une place centrale dans le *Printemps*. Plus tard, un chien et un groupe de jolies filles s'ajoutent. Durant le mouvement introductif, notre héros assiste au réveil de la nature avec les premiers gazouillis des oiseaux et le courant agité d'un cours d'eau. Tout cela est brutalement interrompu par un orage violent accompagné de tonnerre et d'éclairs. Ensuite, les oiseaux parviennent avec peine à retrouver leurs mélodies. Le mouvement lent, central, raconte trois histoires en parallèle. On entend les feuilles soupirer aux violons. La jolie mélodie correspond peut-être au berger en train de rêver mais son sommeil doit être continuellement dérangé par son chien qui aboie sans cesse. La partie d'alto indique « Il cane che grida » (Le chien aboyant) bien que ce commentaire ne fasse pas partie du sonnet. Comment le berger parvient à dormir dans tout ce tintamarre demeure un mystère. Le troisième mouvement est une rave party avec les bergers que rejoignent maintenant des nymphes qui veulent s'éclater. Le sonnet correspondant mentionne la « zampogna », une sorte de cornemuse. Je prends ainsi mon inspiration des colonies vénitiennes de la côte yougoslave et utilise des ornements balkaniques typiques pour souligner le caractère folklorique.

*L'été* est incontestablement la saison la plus complexe. Pour moi qui suis Scandinave, ceci semble incompréhensible. Dans le lointain nord, nous attendons avec impatience la chaleur agréable de l'été et le vent chaud sur la peau nue. Mais il semble que les choses étaient différentes dans la Venise du 18<sup>e</sup> siècle. Les personnages principaux sont des bergers dont les animaux halètent sous la chaleur insoutenable. L'orchestre soupire. Les gens ronchonnent et transpirent alors que l'air tremble dans la chaleur. Une symphonie de chants d'oiseaux s'élève dans ce calme : un coucou, une colombe et un chardonneret, jusqu'à ce que le vent de l'ouest, tempéré, le « Zeffiretti » procure quelque soulagement. Mais le bonheur ne dure jamais. Des vents du nord détruisent cette scène idyllique. Le fermier gémit, soucieux de l'avenir mais l'expression musicale humoristiquement exagérée semble une pointe ironique au sujet d'une profession dont les membres semblent manifester de l'insatisfaction en permanence. Vivaldi a recours aux figures de lamentations que l'on trouvait dans les scènes de crucifixion. Dans le mouvement lent suivant, on retrouve des moucherons persistants et un orage qui purifie l'air avec un enfer de rafales. La récolte est ruinée par des grêlons et les pires craintes des fermiers sont confirmées.

*L'automne* nous présente l'un des ivrognes les plus sympathiques de la musique. Éruquant et hoquetant, il apparaît sur la scène comme s'il se forçait un chemin au travers de ce qui apparaît comme une sympathique fête de village. Avec un humour changeant et une sérieuse ébriété, il

passer de l'apitoiement sur lui-même à l'agressivité à l'exaltation. Puis il est libéré par le sommeil. Avec l'harmonie instable du second mouvement cependant, on peut croire qu'il fait des mauvais rêves, voire que le mal de cheveux commence à se faire sentir. Le troisième mouvement dépeint une scène de chasse avec des cors de chasse mal accordés entre eux et tout l'équipement. J'entends tout ceci du point de vue de la proie. Les chasseurs se rapprochent et la proie se cherche désespérément un abri dans les bois, au travers de l'harmonie. Des coups de feu se font entendre provenant de toutes les directions. Ils passent à travers les cordes dans un exemple de *surround sound* près de trois cents ans avant son temps. Puis tout ceci se termine. Avec sa maîtrise de l'inattendu, Vivaldi fait passer la petite âme de l'animal au ciel avec un motif ascendant qui semble presque non-européen. Une parodie du cheminement de l'âme humaine qui est habituellement représenté en musique par une gamme chromatique ascendante.

L'introduction à l'hiver est merveilleusement tendue avec cette angoisse sous-jacente typique d'un bon thriller. Le paysage non harmonieux et gelé que Vivaldi dépeint semble presque paralysé alors que les trilles à la flûte solo suggèrent des frissons. Encore une fois, l'atmosphère est interrompue par des vents glaciaux et meurtriers. Les personnages de la scène battent du pied pour se réchauffer pendant que leurs dents claquent, ainsi que le sonnet nous l'apprend. Le mouvement lent est un mélange de jolies mélodies et d'un enfer burlesque avec l'eau qui s'écoule des cordes et le feu vigoureux dans le cœur procuré par les violoncelles. Dans le mouvement final, des gens glissent ici et là sur la glace jusqu'à ce qu'elle finisse par se briser dans un fracas. Une agréable prémonition du printemps – « Sirocco » – caresse nos joues avant que le vent de l'hiver ne vienne nous rappeler à quel point nous ne faisons pas le poids dans notre combat contre la nature.

L'interprétation du contenu de la musique instrumentale pour déterminer ce qu'elle veut véritablement dire est, évidemment, chose impossible. Sa force tient justement à cette ambiguïté flottante. Les *Quatre saisons* constituent une expérience musicale qui essaie de créer de la musique à partir d'une inspiration écrite. Mais même dans la musique instrumentale qui n'a pas de programme en soi, l'auditeur éduqué peut percevoir une narration qui apparaît entre les lignes. J'aimerais maintenant indiquer quelques techniques de composition qui étaient évidentes pour un public éduqué au 18<sup>e</sup> siècle.

Le *Concerto pour cordes en ré majeur* de Vivaldi a plusieurs niveaux, plusieurs messages différents sous la surface en apparence légère. Le premier mouvement est minimaliste en terme de matériau thématique. Le thème principal n'est pas même une mélodie mais plutôt

une gamme ascendante aux violons à laquelle on oppose une gamme descendante aux cordes plus graves qui établit un contraste violent avec les notes de pédales embellies par des harmonies humoristiques. La mélodie ascendante correspond à l'anabasis de la rhétorique grecque qui permet au narrateur d'augmenter son intensité pendant que son intonation monte. Un mouvement opposé aux cordes graves, catabasis, indique une intensité décroissante, un caractère calmant et, dans certains cas, mélancolique. Nous sommes donc, dans ce premier mouvement, face à un désaccord musical.

Le second mouvement repose, structurellement, sur l'harmonie, ce qui contraste singulièrement avec le premier mouvement. L'absence de mélodies facilement reconnaissables nous fait écouter d'une manière différente. Les sensations, plutôt que l'intellect, prennent le dessus. L'atmosphère est archaïque avec son regard tourné vers le passé de la musique plutôt que vers son avenir. Peut-être s'agit-il d'un hommage à Corelli, le maître et innovateur. Quoi qu'il en soit, ceci constitue l'atmosphère dominante jusqu'à ce que le solo au violon nous entraîne vers un rococo pas trop distant. Le mélange des styles nous laisse voir une mélancolie du passé reflétée dans les exigences du présent pour l'innovation.

Le troisième mouvement est contrapuntique, un *fugato* pas trop compliqué. Il s'agit du seul mouvement avec un thème clairement défini. La gamme descendante au début établit un lien avec le premier mouvement, reliant ainsi le concerto dans sa forme générale. Le message est académique. Le compositeur expérimenté démontre son habileté avec les outils de la théorie de la composition. Rhétorique, harmonie et contrepoint, trois éléments indispensables de la musique occidentale, certes démontrés par une imagination élégante et enjouée, mais également avec un sentiment sous-jacent d'ambition éducative : c'est ainsi que les choses doivent être faites quand on compose. Et, comme c'est habituellement le cas avec les gens qui savent faire les choses, les difficultés sont mises de côté. Ce qui reste est un jeu divin.

Le *Concerto pour flûte à bec et cordes en sol majeur* (de l'op. 10) est profondément différent dans ses exigences, tant techniques que musicales. L'œuvre se destinait assurément aux amateurs fortunés qui pouvaient jouer au plus haut niveau. La première édition originale réclame la flûte traversière comme instrument soliste mais tous les concertos de cet opus peuvent être joués à la flûte à bec, un argument de vente pour les éditeurs du 18<sup>e</sup> siècle et d'aujourd'hui. La partition permet au soliste et aux autres interprètes d'avoir un dialogue intime exempt de tout excès musical. Soulignons la relation thématique entre les second et troisième mouvements dans lesquels le compositeur se satisfait de simplement passer du mineur au majeur.

*Le Concerto pour flûte à bec et cordes en do mineur* est probablement le plus important de tous les concertos de l'époque baroque pour flûte à bec. Les exigences techniques sont énormes mais l'arche dramatique qui s'étire de la première à la dernière note est encore plus importante. Le message musical est complexe et exige un mode d'expression complexe que Vivaldi souligne avec une longue succession d'indications inhabituelles d'articulation. L'orchestre est divisé en deux groupes qui alternent dans leur accompagnement du soliste selon le caractère de leurs parties respectives. Les violons et les altos sont entendus dans les passages techniquement exigeants alors que l'on entend la basse continue dans les passages davantage axés sur l'émotion. Le but poursuivi est, dans le premier cas, de jouer avec une pulsation simple et rythmique, tel un métronome afin de soutenir le soliste alors que dans le second cas, le tempo peut être davantage flexible. Conséquemment, j'ai essayé de donner une interprétation qui permet un échange entre habileté du métier et expertise intellectuelle dans le but d'approcher d'aussi prêt que possible du vieux concept de *teknikos*, une notion qui s'applique autant à l'art qu'aux métiers.

© *Dan Laurin 2006*

Ces dernières années, le virtuose de la flûte à bec **Dan Laurin** a joué presque partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des apparitions dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation comme l'un des interprètes les plus intéressants, voire controversés. Son travail pour redécouvrir les possibilités sonores de la flûte à bec ont abouti en une facilité technique et un style de jeu qui lui ont mérité de nombreux prix dont un Grammy et le prix de la Société des Compositeurs Suédois pour la meilleure interprétation de musique suédoise contemporaine. Une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan mène à la reconstruction d'instruments à l'ancienne. En plus de son travail en musique ancienne, Dan Laurin a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois entre autres. Ses efforts pour élargir le répertoire et faire passer la flûte à bec au statut d'instrument de concert en compagnie d'un grand orchestre ont résulté en plusieurs concertos. En 2006, Dan Laurin était professeur de flûte à bec et enseigne au Conservatoire Universitaire Royal de Musique de Stockholm. Il est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique. En 2001, il reçoit la médaille «*Litteris et Artibus*» du roi de Suède. En 2006, il travaillait sur un essai sur l'histoire de l'interprétation et les processus de l'artiste dans la prise de décisions.

L'Orchestre **Arte dei Suonatori** est fondé en 1993 à Poznań en Pologne par les violonistes Ewa et Aureliusz Goliński et un groupe d'interprètes jeunes et doués sur instruments anciens. Le noyau de l'ensemble était à l'origine composé de musiciens polonais mais, avec les années, l'orchestre est devenu plus international et comprend maintenant des musiciens originaires notamment d'Allemagne, d'Angleterre, de Hollande, du Japon, de France et de Finlande. En 1998, après cinq ans de travail intermittent, les directeurs de l'orchestre, en compagnie de Cezary Zych, éditeur du magazine consacré à la musique ancienne *Canor*, mettent sur pied une série d'événements consacrés à la musique ancienne appelée «Early Music – Persona grata». Depuis 2003, Arte dei Suonatori organise quatre festivals : le Festival Haendel à Toruń, les Trois festivals baroques de Wrocław, Music in Paradise à Paradyż et le Festival Baroque Strings and Bows à Poznań.

Arte dei Suonatori joue en compagnie de musiciens réputés tels Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane et Allan Rasmussen. Ces collaborations ont obtenu un écho international très favorable comme l'atteste le *Gramophone Award* remporté en 2003. L'un des artistes qui revient régulièrement se produire avec l'orchestre est le flûtiste à bec Dan Laurin avec qui Arte dei Suonatori a réalisé un enregistrement consacré à des œuvres de Telemann chez BIS (BIS-CD-1185).

Kiedy pierwszy raz odwiedziłem Wenecję uderzyło mnie, że pokryte śniegiem szczyty Alp są tak blisko. W Nowy Rok słońce przyjemnie przygrzewało, ale nagle mogło zrobić się okrutnie zimno. Kapryśność klimatu w naturalny sposób przypomniała mi *Cztery Pory Roku* Antonio Vivaldiego.

Podobnie jak Jan Sebastian Bach - Antonio Vivaldi był przez pewien czas zapomniany, a zainteresowanie jego muzyką pojawiło się dopiero jako pochodna zainteresowania Bachem – a więc na fali gorączki wywołanej przez dziewiętnastowiecznych romantyków. Od tego czasu *Cztery Pory Roku* zdążyły zająć poczesne miejsce w salach koncertowych. Istnieje wiele wyjaśnień dlaczego uzyskały status przeboju. Twierdzi się, na przykład, że słuchacze nie muszą się wysilać, żeby pojąć, o czym opowiada muzyka: nie trzeba być ekspertem, żeby ją „zrozumieć” – nieoceniona zaleta w przypadku muzyki klasycznej, którą uważa się za intelektualnie wymagającą. Inne wyjaśnienie wskazuje na burleskowy humor, który cechuje *Cztery Pory Roku*. To rysunek grubą kreską – czasem skłaniający się wręcz ku karykaturze. Jednak chyba najlepsze wyjaśnienie mówi po prostu, że muzyka jest niewiarygodnie piękna, bogata w melancholię, uczucia i humor. Wrażliwe ucho Vivaldiego pozwoliło mu na ukazanie wszystkiego, co słyszał w otaczającym go świecie.

To co nazywamy „muzyką programową” jest głęboko zakorzenione w historii muzyki instrumentalnej i nie było pomysłem Vivaldiego. Próba sportretowania zdarzeń lub uczuć przy pomocy muzyki, bez użycia słów, przenosi nas aż do starożytnej epoki klasycznej, gdy Grecy próbowali usystematyzować wpływ różnych skal muzycznych na ludzką psychikę. *Państwo* Platona mówi wprost, jaka muzyka jest wychowawcza i dobroczynna, a której należy unikać, ponieważ jest szkodliwa. Celem takiej klasyfikacji było wyselekcjonowanie sztuk, które prowadzą do prawdy z korzyścią dla państwa, a w konsekwencji wskazanie innych sztuk, które należy zakazać, ponieważ „kłamia”. Jak zwykle uderzyło to w muzykę instrumentalną i w te instrumenty, którym brakowało wyraźnej osobowości albo funkcji i dlatego mogły być wykorzystywane w przeróżnych kontekstach. Platon zaliczył do nich także mój instrument, flet. (Nigdy mu tego nie wybaczę.) Z punktu widzenia Platona muzyka miała również decydujący wpływ na rozwój kultury świata zachodniego: pogląd mówiący, że muzycy to kłamcy – o ile nie poświęcają się kultowi religijnemu lub graniu muzyki do tańca – napiętnował ich na zawsze jako zbyt czysty, wręcz wyklęty element społeczeństwa. Właśnie w takim świetle musimy zobaczyć rozwój sonaty, koncertu, retoryki muzycznej i muzyki programowej. Muzycy i kompozytorzy, którzy tak jak Vivaldi byli często jedną i tą samą

osobą, musieli odkryć swą własną tożsamość. Instrumentaliści zawsze ogrywali role drugoplanowe. Akompaniowali śpiewakom i grali w zespołach tanecznych. Kompozytorzy natomiast nie byli w stanie związać końca z końcem bez mecenasów, którzy składali u nich zamówienia – wyrażając przy tym życzenia, jakim kompozytor nie mógł uchybić. Przy wsparciu retoryki i matematyki muzyka instrumentalna stworzyła swój własny *raison d'être*. Opierając się na modelu literackim, muzyka zyskała uznanie i nabyła kompetencji do opisywania świata przy pomocy swego własnego języka.

*Czterem Porom Roku* towarzyszą cztery sonety, których autorstwo przypisuje się często Vivaldiemu. Poematy są zapisane w partyturze z licznymi uwagami dodatkowymi wskazującymi klimat, jaki ma wywołać wykonawca. Nie ma najmniejszej wątpliwości co do tego, kiedy pojawiają się grzmoty i błyskawice, silne wiatry, polowanie albo kiedy odbywa się sownice zakrapiana uczta. Pierwsze współczesne odczytanie relacji między sonetami a muzyką pojawiło się, o ile wiem, w nagraniu Nikolausa Harnoncourta i zespołu *Concentus Musicus* Wiednia. Efekt był rewelacyjny, a wszystkie kolejne interpretacje ogromnie dużo mu zawdzięczają. Jednym z niepożądanych rezultatów śmiałych muzycznych gestów Harnoncourta było to, że estetyka dzieła rozmyła się na przestrzeni lat we wciąż na nowo ponawianych próbach, by każde następne nagranie było bardziej spektakularne niż wcześniejsze, jak gdyby artyści zapomnieli, że nawet najbardziej złożona barokowa fasada wzniesiona jest na ascetycznym fundamencie doskonałej organizacji i symetrii.

Cykliczna natura koncertów przypomina nam o upływie czasu i przemijaniu naszego własnego życia. Można spojrzeć na *Cztery Pory Roku* jak na obraz ludzkiego żywota: delikatne, zielone kielki wiosny, młodzieńcze kontrasty lata, naturalna dojrzałość jesieni i ból zimy u schyłku życia. Wspólne wszystkim porom roku jest to, że przynoszą mieszaninę dobra i zła. Wiosenna nadzieja pomieszana jest z potworną burzą, letnie, pełne beztroski dni z nieznośnym gorącem i niszczącą rośliny suszą, jesienne bogate żniwa z ciężącymi wyrzutami sumienia, zimowe rozmowy przy kominku z dotkliwym, powodującym przemarznięcie do szpiku kości zimmem. Dalszym wspólnym mianownikiem jest to, że Vivaldi widział naturę i życie na wsi z perspektywy mieszczaucha stęsknionego za prostszymi formami egzystencji. Sen o Arkadii, o prostym wiejskim życiu, jest ogromną siłą w kulturze europejskiej od najwcześniejszych kultur miejskich i ich – z pewnych względów – sztucznych środowisk. Teokryt, słynny aleksandryjski bibliotekarz sprzed ponad dwóch tysięcy lat, był pierwszą osobą, która napisała o tym w swoich *Sielankach*. Skazany na życie w Aleksandrii, śni o

swojej rodzinnej Sycylii. *Cztery Pory Roku* Vivaldiego są dokładnie w takim samym stopniu dziełem wyobraźni zarówno literackiej jak i muzycznej i mogą być odczytywane jako osobiste sielanki kompozytora.

W *Wiośnie* na pierwszym planie są pasterz i jego owce. Później pojawia się pies i grupa pięknych dziewcząt. W czasie wprowadzającego fragmentu nasz bohater jest świadkiem przebudzenia natury oznajmianego porannym świergotem ptaków i szumem wiosennego potoku. Wszystko to zostaje brutalnie zagłuszone przez burzę z grzmotami i piorunami. Po burzy ptaki mają kłopot w odnalezieniu odpowiedniej tonacji swojego śpiewu. Wolna, środkowa część opowiada trzy historie równocześnie. W dźwięku skrzypiec słyszymy szelest liści. Piękna melodia obrazuje najprawdopodobniej odpoczynek pasterza, ale jego sen zostaje zakłócony przez uporczywe szczekanie psa. W głosie altówki czytamy „Il cane che grida” (szczekający pies), ale tych słów nie ma w sonecie. Całkowitą tajemnicą pozostaje, jak pasterz mógł wśród tych wszystkich odgłosów zasnąć. Trzecia część to po prostu afirmacja, w której do pasterza dołączają pływające nimfy. Towarzyszący koncertowi sonet wspomina o „zampogna”, odmianie dud. Dlatego inspiracji szukałem w weneckich koloniach na wschodnim wybrzeżu Adriatyku i użyłem typowych, bałkańskich ozdobników, by podkreślić ludowy charakter tej części.

*Lato* jest niewątpliwie najbardziej złożoną porą roku. Dla ludzi zamieszkujących, jak ja sam, Skandynawię, wydaje się to niezrozumiałe. Na dalekiej północy tęsknimy do łagodnego ciepła lata, do pieszczoły letniego wiatru na nagiej skórze. Ale rzeczy wyglądały najwyraźniej inaczej w osiemnastowiecznej Wenecji. Głównymi bohaterami są pasterze, których zwierzęta ledwo dyszą pod ciężarem przygniatającego żaru. Orkiestra ciężko oddycha. Ludzie narzekają, pocą się, a powietrze drży od gorąca. Symfonia śpiewu ptaków wyrasta z tego wszechogarniającego rozleniwienia (kukułka, gołąb i szczygieł), aż delikatne, zachodnie wietrzyki „zeffiretti” przyniosą odrobinę ulgi. Jednak radość nie trwa wiecznie. Wiatry z północy drą tę sielankę na strzępy. Chłopi jęczą, martwiąc się o przyszłość, ale muzyczna interpretacja jest przesadnie komiczna i odczuwamy to jak ironiczny atak na część społeczeństwa, której członkowie cierpią na chroniczne niezadowolenie. Vivaldi używa pewnej odmiany lamentów, które możemy odnaleźć w muzycznych obrazach ukrzyżowania. W następnej wolnej części pojawiają się natrętne owady i przejściowa burza z piorunami, która oczyszcza powietrze ulewą. Plony są zniszczone przez grad i w ten sposób potwierdzają się najgorsze przeczucia chłopów.

*Jesień* przedstawia jednego z najbardziej zabawnych pijaków w dziejach muzyki. Bekając i czkając wskakuje na scenę jakby wyważał drzwi na wesołą wiejską zabawę. W zmiennym nastroju spowodowanym poważnym już upojeniem miota się między depresją, agresją i podekscytowaniem. A potem uwalnia go sen. Jednak w niestabilnej harmonii drugiej części można odnaleźć sugestię nocnych koszmarów i, być może, początek kaca. Trzecia część przedstawia polowanie z rozstrojonymi rogami myśliwskimi i z całym tym myśliwskim jazgotem. Słyszę to wszystko z punktu widzenia ofiary. Myśliwi są coraz bliżej i bliżej, a ofiara desperacko szuka schronienia w głębi puszczy, pośród leśnej ciszy i harmonii. Wystrzały dobiegają z każdej strony. Wędrują pomiędzy instrumentami smyczkowymi jak w surround sound prawie 300 lat przed jego pojawieniem się na rynku. I wtedy nadchodzi koniec. Z nadzwyczajną zdolnością do zaskakiwania, Vivaldi pozwala zwierzęcej duszyczce wznieść się do nieba przy pomocy figuracji, które mają niemal nie-europejski charakter. To swego rodzaju parodia podróży, jaką odbywa ludzka dusza, a która w muzyce najczęściej przybiera postać wznoszącej się skali chromatycznej.

Wstęp do *Zimy* jest wspaniale gęsty, sugerując stłumione lęki jakby z prawdziwego thrillera. Pozbawiony harmonii mroźny pejzaż, który Vivaldi maluje, wydaje się sparaliżowany, a tryle w solo fletu sugerują dreszcze. Nastrój zburzony zostaje ponownie przez morderczo mroźny wiatr. Jak dowiadujemy się z sonetu, ludzie tupią nogami, żeby utrzymać ciepło i zgrzytają zębami z zimna. Część wolna jest mieszanką przepięknych melodii i burleskowego piękła z kropelkami wody skapującymi ze strun i żarliwym ogniem bijącym z serca wiolonczeli. W części finałowej ludzie ślizgają się tu i tam na lodzie, dopóki nie pęknie z wielkim trzaskiem. Delikatne przecucie wiosny – „sirocco” – pięści nasze policzki zanim zimne wiatry znowu przypomną nam, jacy małutcy jesteśmy w naszej walce z naturą.

Interpretacja muzyki instrumentalnej w poszukiwaniu jej znaczeń jest, oczywiście, niemożliwa. Siła muzyki instrumentalnej leży właśnie w tej zagadkowej wieloznaczności. *Cztery Pory Roku* są muzycznym eksperymentem, który próbuje stworzyć muzykę z inspiracji literackiej. Ale nawet w muzyce instrumentalnej, która nie ma programu jako takiego, wtajemniczony słuchacz może usłyszeć historię wyszeptaną między wierszami. Tak więc powinienem zwrócić uwagę na pewne techniki kompozytorskie, które były oczywiste dla wykształconej publiczności w XVIII wieku.

*Koncert D-dur* A. Vivaldiego na smyczki ma wiele głębi i wiele różnych przesłań ukrytych pod pozornie radosną powierzchnią. Pierwsza część jest minimalistyczna z punktu

widzenia wyboru materiału tematycznego. Główną ideą nie jest nawet melodia, ale wznosząca się skala w partii skrzypiec kontrapunktowana przez opadające skalowe figuracje w niższych głosach smyczkowych, które kontrastują odważnie z nutami pedałowymi ozdobionymi burleskową harmonią. Wznosząca się melodia odpowiada anabasis w retoryce greckiej, która umożliwia mówcy osiągnięcie coraz większej intensywności, w miarę jak wznosi się jego intonacja. Ruch przeciwny w niskich głosach smyczkowych, cathabasis, zakłada malejącą intensywność; spokojny i w niektórych wypadkach żałobny charakter. Tak więc w pierwszej części stajemy wobec muzycznej dysputy.

Część druga opiera swoją strukturę na harmonii, co kontrastuje uderzająco z częścią pierwszą. Brak wyraźnie rozpoznawalnego materiału melodycznego zmusza do słuchania w inny sposób. Pierwszeństwo, bardziej niż intelekt, mają uczucia. Atmosfera jest archaiczna, ponieważ spoglądamy raczej w muzyczną przeszłość, niż w przyszłość. Może to hołd dla Corellego – wielkiego mistrza i innowatora? W każdym razie takie uczucie dominuje dopóki delikatne małe solo skrzypiec poprowadzi nasze myśli w kierunku niezbyt już odległego rokoka. Mieszanka stylów pozwala dostrzec melancholię tęskniącą za przeszłością w teraźniejszym oczekiwaniu na przyszłość.

Część trzecia ma charakter kontrapunktowego, bezpretensjonalnego fugato. Jest to jedyna część z jasno określonym tematem. Opadająca skala na początku stanowi łącznik z pierwszą częścią, wiążąc koncert w formalną całość. Przesłanie jest akademickie. Uczony kompozytor pokazuje swoje umiejętności wykorzystując narzędzia teorii kompozycji. Retoryka, harmonia i kontrapunkt – trzy niezastąpione elementy w muzyce zachodnioeuropejskiej – ukazane przez radośnie elegancką wyobraźnię, ale również poprzez uczoną ambicję: to jest to, co robi się w czasie komponowania. W konsekwencji, jak to dzieje się wtedy, gdy ludzie wiedzą, co robić, zapominamy o trudnościach. To zaś przypomina zabawę bogów.

*Koncert G-dur na flet prosty i smyczki* z Op. 10 różni się zasadniczo pod względem stawianych wymagań technicznych i muzycznych.. Dzieło było z pewnością pisane dla zamożnych i zaawansowanych muzycznie amatorów. Oryginalne, drukowane wydanie wskazuje flet traverso jako instrument solowy, ale wszystkie koncerty w tym zbiorze mogą być wykonywane na flecie prostym – co, z punktu widzenia wydawcy, miało oczywiście znaczenie komercyjne zarówno w osiemnastym wieku, jak i dzisiaj. Partytura pozwala soliście i innym wykonawcom na intymny dialog wolny od muzycznych ekscesów. Godny uwagi jest związek

tematyczny łączący drugą i trzecią część, gdzie kompozytor zadowala się zwykłym przejściem od trybu molowego do durowego.

*Koncert c-moll na flet prosty i smyczki* jest najprawdopodobniej najważniejszym barokowym koncertem dla muzyków grających na flecie prostym. Wymagania techniczne są nieprawdopodobne, ale jeszcze ważniejszy jest dramatyczny łuk rozciągający się od pierwszej do ostatniej nuty. Muzyczne przesłanie jest złożone i wymaga złożonych środków wyrazowych, które Vivaldi sam podkreśla przy pomocy ciągu niecodziennych wskazówek artykulacyjnych. Orkiestra podzielona jest na dwie grupy, które, w zależności od charakteru partii solowej, na zmianę akompaniują soliście. Skrzypce i altówki słyszymy w technicznie wymagających pasażach, a basso continuo w odcinkach o większym napięciu emocjonalnym. Głównym celem w pierwszym przypadku jest gra w prostym, rytmicznym pulsie, jak metronom wspierający solistę, w drugim przypadku tempo może być bardziej elastyczne. Poszukiwałem interpretacji, która pozwala na wzajemne oddziaływanie między muzycznym rzemiosłem a intelektualną kompetencją, by móc zbliżyć się jak najbliżej do starożytnej koncepcji *teknikos*; pojęcia, które stosuje się i do sztuki i do rzemiosła.

© *Dan Laurin 2006*

W ostatnich latach szwedzki flecista, **Dan Laurin**, występował niemal we wszystkich zakątkach świata. Tournée w USA, Japonii i Australii oraz występy w najważniejszych europejskich centrach muzycznych potwierdziły jego pozycję jednego z najciekawszych – i niekiedy kontrowersyjnego – artystów grających dzisiaj na fletach prostych. Próby zmierzające do odkrycia możliwości brzmieniowych fletu prostego zaowocowały swobodą techniczną i stylem gry, który przyniósł mu liczne nagrody, między innymi Grammy i nagrodę Stowarzyszenia Kompozytorów Szwedzkich za najlepszą interpretację szwedzkiej muzyki współczesnej. Wieloletnia współpraca z australijskim budowniczym fletów, Frederickiem Morganem, doprowadziła do powstania całej serii rekonstrukcji dawnych instrumentów, które znacząco wzbogaciły brzmieniowy świat muzyki fletowej. Szczególną uwagę warto zwrócić na instrument, który został przygotowany specjalnie na potrzeby nagrania monumentalnego zbioru „Der Fluyten Lust-hof” Jacoba van Eycka (BIS-CD-775/80), największego dzieła, jakie kiedykolwiek napisano na instrument dęty. Dan Laurin nagrał je w całości jako pierwszy muzyk na świecie.

Dan Laurin nie zajmuje się wyłącznie muzyką dawną i był autorem wielu premierowych wykonń dzieł kompozytorów współczesnych. Jego działania zmierzające do poszerzenia

repertuaru przeznaczonego na flet prosty i zapewnienia mu statusu instrumentu koncertowego, któremu towarzyszyć może nawet orkiestra symfoniczna, doprowadziły do powstania kilku koncertów, które uważa się dzisiaj za pozycje klasyczne. Dan Laurin jest profesorem fletu prostego w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Sztokholmie. Jest członkiem Szwedzkiej Królewskiej Akademii Muzyki i w roku 2001 otrzymał z rąk króla Szwecji order „Litteris et Artibus”. Aktualnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą historii interpretacji oraz procesom decyzyjnym, jakie towarzyszą pracy artysty.

Orkiestra **Arte dei Suonatori** została założona w roku 1993 w Poznaniu przez skrzypków, Ewę i Aureliusza Golińskich, skupiając wokół siebie grupę młodych i bardzo utalentowanych polskich muzyków specjalizujących się w grze na instrumentach dawnych. Początkowo zespół składał się z muzyków polskich grających na instrumentach smyczkowych i tworzących grupę continuo, ale z biegiem lat nabrał charakteru bardziej międzynarodowego, a wśród jego stałych współpracowników są muzycy z Niemiec, Anglii, Holandii, Japonii, Francji, Finlandii i innych krajów.

W październiku 1998, po pięciu latach mniej regularnej aktywności, założyciele orkiestry wraz z Cezarym Zychem, prawnikiem i filozofem, redaktorem naczelnym pisma *Canor*, zainicjowali zakrojony na bardzo szeroką skalę cykl projektów pod nazwą „Muzyka Dawna – Persona Grata”. Od roku 2003 Arte dei Suonatori organizuje w Polsce cztery duże festiwale muzyki dawnej: Festiwal Haendlowski w Toruniu, Festiwal Trzech Baroków we Wrocławiu, Festiwal Muzyka w Raju w Paradyżu oraz Festiwal Barokowych Smyczków i Strun w Poznaniu.

Wśród solistów i dyrygentów współpracujących z Arte dei Suonatori są między innymi: Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane and Allan Rasmussen. Współpraca z nimi spotkała się z dużym zainteresowaniem na arenie międzynarodowej, czego dowodem może być *Gramophone Award* przyznana orkiestrze w roku 2003. Jednym ze stałych partnerów orkiestry jest Dan Laurin, z którym Arte dei Suonatori nagrała już dla wytwórni BIS płytę poświęconą dziełom Telemanna (BIS-CD-1185).

## La Primavera

*Allegro:*

Giunt' è la Primavera e festosetti  
La Salutan gl' Augei con lieto canto,  
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti  
Con dolce mormorio Scorrano intanto:  
Vengon' coprendo l' aer di nero amante  
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti  
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;  
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:

*Largo:*

E quindi sul fiorito ameno prato  
Al caro mormorio di fronde e piante  
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.

*Allegro:*

Di pastoral Zampogna al suon festante  
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato  
Di primavera all' apparir brillante.

## L'Estate

*Allegro non molto:*

Sotto dura Staggon dal Sole accesa  
Langue l' huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;  
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa  
Canta la Tortorella e 'l gardelino.

Zeffiro dolce Spira, mà contesa  
Muove Borea improvviso al Suo vicino;  
E piange il Pastorel, perche sospesa  
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

*Adagio e piano – Presto e forte:*

Toglie alle membra lasse il Suo riposo  
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri  
E de mosche, e mossoni il Stuol furioso!

*Presto:*

Ah che pur troppo I Suoi timor Son veri  
Tuona e fulmina il Ciel e grandinoso  
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

## Spring

*Allegro:*

Spring has come and joyfully  
The birds welcome it with cheerful song  
And the streams at the breath of zephyrs  
Flow swiftly with sweet murmurings.  
But now the sky is cloaked in black  
And thunder and lightning announce themselves;  
When they die away, the little birds  
Turn afresh to their sweet song,

*Largo:*

Then on the pleasant flower-strewn meadow,  
To the gentle rustle of the leaves and branches  
The goatherd rests, his faithful dog at his side.

*Allegro:*

To the rustic bagpipe's gay sound,  
Nymph and shepherd dance beneath  
The fair spring sky in all its glory

## Summer

*Allegro non molto:*

In the torrid heat of the blazing sun,  
Man and beast alike languish, and even the pine trees scorch;  
The cuckoo raises his voice and soon after  
The turtledove and finch join in song.

Sweet zephyrs blow, but then  
The fierce north wind intervenes;  
The shepherd weeps, anxious for his fate  
From the harsh, menacing gusts;

*Adagio e piano – Presto e forte:*

He rouses his weary limbs from rest  
In fear of the lightning, the fierce thunder  
And the angry swarms of gnats and flies.

*Presto:*

Alas! His fears are justified,  
Thunder and lightning split the Heavens, and hailstones,  
Cut off the ears of corn and of other grain.

## L'Autunno

*Allegro:*

Celebra il Vilanel con balli e Canti  
Del felice raccolto il bel piacere  
E del liquor di Bacco accesi tanti  
Finiscono col Sonno il lor godere

*Adagio molto:*

Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti  
L' aria che temperata dà piacere,  
E la Staggion ch' invita tanti e tanti  
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.

*Allegro:*

I cacciator alla nov' alba à caccia  
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore  
Fugge la belua, e Seguono la traccia;  
Già Sbigottita, e lassa al gran rumore  
De' Schioppi e canni, ferita minaccia  
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

## L'Inverno

*Allegro non molto:*

Aggiacciato tremar trà nevi algenti  
Al Severo Spirar d' orrido Vento,  
Correr battendo i piedi ogni momento;  
E pel Soverchio gel batter i denti;

*Largo:*

Passar al foco i di quieti e contenti  
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

*Allegro:*

Caminar Sopra 'l ghiaccio, e à passo lento  
Per timor di cader gersene intenti;  
Gir forte Sdruzziolar, cader à terra  
Di nuove ir Sopra 'l ghiaccio e correr forte  
Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;  
Sentir uscir dalle ferrate porte  
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra  
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporte.

## Autumn

*Allegro:*

The peasant celebrates with song and dance  
His joy in a fine harvest  
And with generous draughts of Bacchus' cup  
His efforts end in sleep.

*Adagio molto:*

Song and dance are gone;  
The gentle, pleasant air  
And the season invite one and all  
To the delights of sweetest sleep.

*Allegro:*

At first light the huntsman sets out  
With horns, guns and dogs,  
Putting his prey to flight and following its tracks;  
Terrified and exhausted by the great clamour  
Of guns and dogs, wounded and afraid,  
The prey tries to flee but is caught and dies.

## Winter

*Allegro non molto:*

To shiver icily in the freezing dark  
In the teeth of a cruel wind,  
To stamp your feet all the time,  
So chilled that your teeth chatter;

*Largo:*

To remain in quiet contentment by the fireside,  
While outside the rain pours in torrents;

*Allegro:*

To walk on the ice, with slow steps  
In fear of falling, advance with care,  
Then to step forth strongly, fall to the ground  
And again run boldly on the ice  
Until it cracks and breaks;  
To listen as from the iron portals  
Rush winds from south and north, and all the winds in contest;  
Such is winter, such the joys it brings.



We are particularly grateful to the Reverend Dr. Ryszard Tomczak, the rector of the High Catholic Seminary in Paradyż for allowing us to use the magnificent Seminary Church for the purposes of our recording.

Pragniemy serdecznie podziękować księdzu biskupowi Adamowi Dyczkowskiemu, ordynariuszowi Diecezji Zielonogórsko-Gorzowskiej oraz Księdzu Dr Ryszardowi Tomczakowi, Rektorowi Wyższego Seminarium Duchownego w Paradyżu za umożliwienie nam dokonania nagrań we wspólnym paradyjskim kościele.

### **Arte dei Suonatori**

Violins: Aureliusz Goliński (leader)  
Ewa Golińska  
Marta Mamulska  
Martyna Pastuszka  
Adam Pastuszka

Viola: Dymitr Olszewski  
Cello: Bas van Hengel  
Bass: Stanisław Smółka  
Harpsichord: Joanna Boślak-Górniok  
Lute: Andreas Arend

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

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

#### **RECORDING DATA**

Recorded in October 2005 at the Church of the High Catholic Seminary in Goscikowo-Paradyż, Poland  
Recording producer: Ingo Petry  
Sound engineer: Thore Brinkmann  
Digital editing: Christian Starke  
SACD authoring: Bastiaan Kuijt  
Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Executive producer: Robert Suff

#### **BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Dan Laurin 2006  
Translations: William Jewson (English); Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Front and back cover pictures: Per Fronth  
All artists' photographs: © Cezary Zych  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1605 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1605