



CD-865 DIGITAL

DON ANTONIO VIVALDI

Concerti per flautino e flauto dolce



DAN LAURIN
recorder

BACH COLLEGIUM JAPAN

VIVALDI, Antonio (c. 1675-1741)**Concerto in C major, RV 443****11'03**

for flautino, strings and basso continuo

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>[Allegro]</i> | 3'50 |
| [2] | II. <i>Largo</i> | 4'17 |
| [3] | III. <i>Allegro molto</i> | 2'55 |
-

Concerto in D major, RV 428, 'Il Gardellino'**9'35**

for alto recorder, strings and basso continuo

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 3'51 |
| [5] | II. <i>Cantabile</i> | 2'54 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 2'47 |
-

Concerto in A minor, RV 108**7'52**

for alto recorder, two violins and basso continuo

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 3'02 |
| [8] | II. <i>Largo</i> | 2'22 |
| [9] | III. <i>Allegro</i> | 2'22 |
-

Concerto in C major, RV 444**9'49**

for flautino, strings and basso continuo

- | | | |
|------|-----------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro non molto</i> | 4'31 |
| [11] | II. <i>Largo</i> | 2'16 |
| [12] | III. <i>Allegro molto</i> | 3'00 |

Concerto in G major, RV 435

7'17

for alto recorder, strings and basso continuo

- | | | |
|------|---------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 2'32 |
| [14] | II. <i>Largo</i> | 2'26 |
| [15] | III. <i>Allegro</i> | 2'18 |
-

Concerto in D major, RV 92

10'25

for alto recorder, violin and basso continuo

- | | | |
|------|------------------------|------|
| [16] | I. <i>Allegro</i> | 3'41 |
| [17] | II. [<i>Andante</i>] | 3'48 |
| [18] | III. <i>Allegro</i> | 2'56 |
-

Concerto in A minor, RV 445

10'30

for flautino, strings and basso continuo

- | | | |
|------|-------------------------|------|
| [19] | I. <i>Allegro</i> | 4'28 |
| [20] | II. <i>Larghetto</i> | 2'37 |
| [21] | III. [<i>Allegro</i>] | 3'22 |
-

Dan Laurin, recorders

Bach Collegium Japan

Natsumi Wakamatsu, violin I; **Azumi Takada**, violin II;

Yoshiko Morita, viola; **Hidemi Suzuki**, cello;

Ken'ichi Naito, double bass;

Masaaki Suzuki, harpsichord/organ

Don Antonio Vivaldi's recorder concertos continue to maintain a special position in recorder players' repertoire. Here, for the first time, the instrument was promoted to a musical form which had previously been reserved for better established instruments such as the violin. Along with the expansion of concert activity, the gradual commercialization of musical life and the improved status of professional musicians there was increasing scope for instrumental soloists, and a torrent of newly written concertos bears witness to an ardent interest on the part of players and listeners alike in the exploration of new sound worlds. In view of this, it is perhaps not hard to understand that, in Vivaldi's music, the recorder player is treated on equal terms with any other instrumentalist: he is expected to possess a brilliant and well-trained technical ability, great expressive potential and, not least, considerable stamina.

At the Ospedale della Pietà in Venice, Vivaldi had one of Europe's finest orchestras at his disposal. This orchestra, made up of orphaned girls, exerted every conceivable charm upon a public who travelled from far afield to hear the legendary red-haired priest Don Antonio Vivaldi and his girls perform dazzlingly virtuosic works. We do not know for whom the recorder concertos were written; it may have been one of his close colleagues at the Ospedale, but of course it may also have been one of the girls.

It was Vivaldi who made the great conquests and discoveries within the concerto genre. Concerto form is taken to its very limits in the fierce struggle between soloist and orchestra. His formidable ability to vary expression within a given form sent shock waves through a Europe that had barely recovered from its encounter with Corelli. Superficially, all the concertos on this CD follow the same three-movement pattern, but none of them is like any of the others. In his constant endeavours to avoid the predictable, Vivaldi always aims for asymmetry, by means of which he gains the listener's undivided attention. The length of *tutti* passages is probably the clearest example of this technique. They are split up into small pieces, which are inserted between the solo sections as a sort of reminder of the underlying character of the movement. Another discovery can be

heard in the first movement of RV 444: the soloist makes an appearance in the middle of the opening *tutti* — a device also employed in RV 441 (BIS-CD-635).

In the last movement of RV 435, on the other hand, we can discern similarities between the opening *tutti* and the first solo — i.e. a greater degree of thematic integration, which would also lend the movement a more harmonic character were it not for the sudden ‘memento mori’ which is very often a feature of Vivaldi’s finales. Listen, for example, to the sudden gust of wind from Hades in the last solo of RV 444!

Vivaldi didn’t employ a specific recorder language in his recorder concertos. On the contrary, he used melodic formulas suited to 18th-century violin technique. He painted with the same vivid colours that we know so well from *The Four Seasons*.

The three concertos for flautino (‘little flute’) and orchestra still raise questions as to whether they are at all written for the sopranino recorder or indeed for any size of recorder. The reason for this is that Vivaldi occasionally operates outside the compass of the instrument: there are several passages where the composer goes below the lowest note of a sopranino recorder, an instrument with F as its lowest note. Considering Vivaldi’s genius and ability to write for almost any instrument, it would be wrong to assume that he was unaware of the range of a recorder, but since there is no other available explanation of the word ‘flautino’, the three concertos for this instrument are mostly performed on a recorder.

The mistake concerning compass is evident in two ways. It can be seen in *tuttis*, where the recorder simply doubles the first violin part. In Vivaldi’s manuscript there is no separate *tutti* part for the recorder, but the soloist just plays along with the violin part, and can thus easily jump an octave or change the part without attracting undue attention. There are many such passages. It is worse if a solo passage contains a note that cannot be played: the only example of this is in the last solo of the finale of RV 445: in a logically constructed sequence Vivaldi suddenly reaches a low E — which, for obvious reasons, you will not hear on this recording. In RV 443 he has established that the instru-

ment's lowest note is F — and in a sequence where the interval structure ought to demand E as the lowest note he simply writes a G. He has learnt his lesson, possibly thanks to a desperate soloist who had complained about RV 445.

If we start from the hypothesis that Vivaldi merely 'forgot' how great the range of the flautino actually was, it is possible to speculate about the order in which the concertos were composed. RV 445 could have been the first of the concertos for flautino, the one in which the always dextrous composer 'forgot' the flautino's compass. In a later concerto (RV 443), and after consulting the soloist, he altered one sequence to suite an instrument tuned in F. But would one of the greatest composers of the age really have been so careless? Anyone who has had the privilege of working with composers of today knows that the first question they ask when a work is commissioned is 'What is the range of the instrument?'

The opus 10 concertos all belong to a category of pieces in which Vivaldi shows his mastery of the theatrical aspects of the art of composition. In his own time, Vivaldi was mostly regarded as primarily a violin virtuoso, but he also ran a successful opera house in Venice that performed his many operas on a regular basis. Several of his arias or parts thereof also exist in instrumental versions, and there seems to be a strong connection between the use of certain melodic elements and the mood of a piece, making it clear that a certain text demands a certain set of musical textures. On the basis of this it seems logical that the dramatic content of the concertos in Vivaldi's opus 10 should be an instrumental interpretation of a rather operatic way of composing, i.e. that many of the pieces could be interpreted as 'operas for instrumentalists' rather than ordinary concertos. *Il Gardellino* ('The Goldfinch') belongs to this type of concerto. The imitation of birdsong in the first movement needs no further explanation; musical gestures of this kind seem to be as old a part of the flute's musical language as the instrument itself. In the second movement, a *siciliana*, the birdsong motif is woven gently into the fabric of the piece as a recollection of the many octave leaps in the first movement. The third movement, however, is more of a straight-

forward concerto movement, with the soloist either juxtaposed with the orchestra or teaming up with the first violin.

Vivaldi's orchestration is highly skilful, exhibiting many novel techniques for differentiating textures. The accompanying strings are employed in different ways depending on the character of the solo part. This can be seen very clearly in the first movements of the two C major concertos. Passages designed to show off the soloist's dexterity are soberly accompanied by the violins, and at times the viola is used as a bass voice. Indeed, these string parts are even notated in the bass clef to make it clear to the *tutti* players how they should approach the music. The lyrical and dramatic passages, on the other hand, are supported by the whole continuo group, as though the bass line and the accompanying chords are even more important than heretofore, matching the solo part in emotional content.

© *Dan Laurin 1997*

Dan Laurin was born in 1960 of Estonian and Swedish parents. He studied the recorder in Denmark and in the Netherlands. He combines his career as a recorder soloist with teaching the instrument. He is currently Professor of the recorder at Bremen as well as Dozent at the Fünen Academy of Music, Odense. Dan Laurin also gives special courses in the musical rhetoric of the baroque and the interpretation of modern music. His development of greater dynamic expressivity in recorder playing has encouraged contemporary composers to write music for him. He received a 'Grammy' award for a number of his recent BIS recordings (BIS-CD-635, 655, 675 and 685). He has undertaken concert tours all over the world, visiting such countries as Australia, Japan, the USA and India. Dan Laurin records regularly for BIS.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to great works of the baroque era on period instruments. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian

Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm.

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

Die Konzerte für Blockflöte des **Don Antonio Vivaldi** stehen nach wie vor an ganz besonderer Stelle im Repertoire der Blockflötisten. Hier wird das Instrument erstmals in einer Musikform hervorgehoben, die sonst den etablierten Instrumenten, etwa der Violine, vorbehalten gewesen war. Im Laufe der Erweiterung des Konzertwesens, der allmählichen Kommerzialisierung des Musiklebens, und der statusmäßigen Verbesserung des Musikerberufes wurden Instrumentalsolisten immer mehr gefragt, und ein steter Strom neugeschriebener Konzerte zeugt von dem leidenschaftlichen Interesse der Interpreten und Hörer, neue Klangwelten zu erforschen. Wenn man dies bedenkt, versteht man vielleicht eher, daß der Blockflötist in Vivaldis Musik wie jeder beliebige Instrumentalist behandelt wird: es wird vorausgesetzt, daß er eine glänzende, gut geschulte Technik, große Ausdrucksfähigkeit, und nicht zuletzt Ausdauer besitzt.

Am Ospedale della Pietà in Venedig hatte Vivaldi eines der besten Orchester in Europa zur Verfügung. Dieses aus elternlosen Mädchen bestehende Orchester entzückte auf jede erdenkliche Weise jene Zeitgenossen, die weit gereist waren,

um den legendären, rothaarigen Priester Don Antonio Vivaldi und seine Mädchen beim Interpretieren schwindelerregend virtuoser Werke anzuhören. Wir wissen nicht, für wen die Blockflötenkonzerte geschrieben wurden; es kann sich um einen Kollegen am Ospedale gehandelt haben, oder aber natürlich um eines der Mädchen.

Vivaldi machte die großen Eroberungen und Entdeckungen innerhalb der Konzertform, die im wilden Kampf zwischen Solist und Orchester bis zu ihren äußersten Grenzen gebracht wird. Seine enorme Fähigkeit, den Ausdruck innerhalb einer gegebenen Großform zu variieren, sandte Druckwellen durch ein Europa, das sich noch nicht ganz von der Begegnung mit Corelli erholt hatte. Oberflächlich gesehen sind sämtliche Konzerte auf dieser CD auf dasselbe dreisätzige Muster ausgerichtet, aber trotzdem ist keines dem anderen ähnlich. In seinem Bestreben, niemals das Erwartete zu bieten, sucht Vivaldi stets die Asymmetrie, wodurch er die ungeteilte Aufmerksamkeit des Hörers gewinnt. Die Länge der Tutti ist das vielleicht deutlichste Beispiel dieser Technik. Sie werden in kleine Stücke gespaltet, die zwischen die Soli hineingefügt werden, wie eine Art Erinnerung an die grundlegende Stimmung des Satzes. Eine andere Erfindung ist im ersten Satz des RV 444 zu hören: der Solist erscheint mitten im ersten Tutti, eine Technik, die auch in RV 441 zur Verwendung kommt (BIS-CD-635).

Im letzten Satz des RV 435 kann man hingegen Ähnlichkeiten zwischen dem einleitenden Tutti und dem ersten Solo erkennen, also eine größere thematische Integration, wodurch der Charakter des Satzes harmonischer wird, bis auf das plötzliche „memento mori“, das so häufig in Vivaldis letzten Sätzen erscheint, so etwa der jähe Wind aus dem Hades im letzten Solo des RV 444!

In seinen Blockflötenkonzerten verwendete Vivaldi keine spezifische Blockflötensprache, sondern vielmehr melodische Formeln, die für die Violintechnik des 18. Jahrhunderts geeignet waren. Er malte mit jenen leuchtenden Farben, die wir aus den *Vier Jahreszeiten* so gut kennen.

Die drei Konzerte für *flautino* („Flötlein“) und Orchester erwecken nach wie vor die Frage, ob sie eigentlich für Sopraninoblockflöte geschrieben wurden, oder gar überhaupt für Blockflöte. Der Grund ist, daß Vivaldi gelegentlich außerhalb des Umfanges des Instruments schreibt: es gibt mehrere Abschnitte, wo der Komponist sich unterhalb des tiefsten Tones der Sopraninoblockflöte (F) begibt. In Hinblick auf Vivaldis Genie und Fähigkeit, für nahezu jedes Instrument zu schreiben, wäre die Annahme falsch, er hätte den Umfang einer Blockflöte nicht gekannt, aber da es keine andere Erklärung für das Wort „Flautino“ gibt, werden die drei Konzerte für dieses Instrument meistens auf einer Blockflöte gespielt.

Es gibt zwei Arten von umfangsmäßigen Fehlern. Sie kommen in Tuttis vor, wo der Solist ganz einfach die Stimme der ersten Violine verdoppelt. In Vivaldis Handschrift gibt es keinen separaten Tuttipart für den Flötensolisten, der nur bei der Violinstimme mitspielt und dabei leicht oktavierem oder sein Spiel anderswie verändern kann, ohne daß es allzusehr zu hören ist. Es gibt viele solche Stellen. Schlimmer ist, wenn es in einem Solo einen unspielbaren Ton gibt. Das einzige Beispiel hierfür ist das letzte Solo des letzten Satzes von RV 445: in einer logisch aufgebauten Sequenz landet Vivaldi plötzlich auf einem tiefen E, das aus selbstverständlichen Gründen bei der vorliegenden Aufnahme nicht zu hören ist. In RV 443 ist es ihm klar geworden, daß der tiefste Ton des Instrumentes ein F ist, und in einer Sequenz, deren Intervallstruktur eigentlich ein E verlangt, geht er dem Problem aus dem Wege, indem er einfach ein G schreibt. Er hat seine Aufgabe gelernt, vielleicht durch einen desperaten Solisten, der sich über RV 445 beklagt hat.

Von der Hypothese ausgehend, daß Vivaldi ganz einfach „vergaß“, wie groß der Umfang des Flautino war, kann man darüber spekulieren, in welcher Reihenfolge die Konzerte entstanden. Vielleicht ist RV 445 das erste der Konzerte für Flautino, wobei der stets geschwind arbeitende Komponist den Umfang des Flautinos „vergißt“. In einem späteren Konzert (RV 443) verändert er nach Diskussionen mit dem Solisten eine Sequenz, damit sie für ein in F gestimmtes

Instrument paßt. Kann aber wirklich einer der größten Komponisten der damaligen Zeit so nachlässig gewesen sein? Wir, die wir mit lebenden Komponisten haben verkehren dürfen, wissen, daß die erste Frage angesichts eines Auftragswerkes wie folgt lautet: „Welche Töne haben Sie?“.

Sämtliche Konzerte des Opus 10 gehören zu einer Kategorie, bei welcher Vivaldi seine meisterhafte Beherrschung der theatralischen Aspekt der Musik an den Tag legt. Von seinen Zeitgenossen wurde Vivaldi meistens als Violinvirtuose betrachtet, aber er leitete auch ein erfolgreiches Opernhaus in Venedig, wo seine vielen Opern regelmäßig aufgeführt wurden. Zahlreiche Arien von ihm liegen auch ganz oder teilweise in instrumentalen Fassungen vor, und es scheint einen kraftvollen Zusammenhang zwischen der Verwendung gewisser melodischer Elemente und der Stimmung eines Stücks zu geben, wodurch es deutlich wird, daß ein bestimmter Text auch bestimmte musikalische Formeln braucht. Davon ausgehend scheint es logisch, daß der dramatische Inhalt der Konzerte in Vivaldis Opus 10 die instrumentale Interpretation einer ziemlich opernhaften Kompositionsweise sein sollte, und daß viele der Stücke eher als „Opern für Instrumentalisten“ interpretiert werden sollten, und nicht als gewöhnliche Konzerte. *Il Gardellino* gehört zu dieser Art von Konzert. Das Imitieren von Vogelrufen im ersten Satz bedarf keiner weiteren Erläuterung, denn diese Art von Musiksprache scheint bei der Flöte so alt zu sein wie das Instrument selbst. Im zweiten Satz, einer *Siciliana*, wird das Vogelrufmotiv sanft mit der Musik verwoben, als Erinnerung an die vielen Oktavensprünge des ersten Satzes. Der dritte Satz ist aber eher ein einfacher Konzertsatz, bei dem der Solist entweder dem Orchester gegenübersteht, oder gemeinsam mit der ersten Violine spielt.

Vivaldis Orchestersatz ist sehr geschickt, mit vielen neuartigen technischen Kunstgriffen zwecks klanglicher Differenziertheit. Die begleitenden Streicher werden verschiedenartig eingesetzt, dem jeweiligen Charakter des Soloparts entsprechend. Dies ist an den ersten Sätzen der beiden Konzerte in C-Dur sehr deutlich zu sehen. Jene Passagen, in denen das Geschick des Solisten hervorgehoben werden soll, werden von den Violinen dezent begleitet, wobei die Bratsche

gelegentlich als Baßstimme verwendet wird. Die betreffenden Streicherstimmen sind sogar im Baßschlüssel notiert, um es den Tuttispielern klarzumachen, wie die Musik zu behandeln ist. Die lyrischen und dramatischen Passagen werden hingegen vom gesamten Continuoensemble gestützt, als ob die Baßlinie und die Begleitakkorde noch wichtiger als vorher wären, und der Solostimme hinsichtlich des emotionalen Inhalts entsprächen.

© **Dan Laurin 1997**

Dan Laurin wurde 1960 als Sohn estnischer und schwedischer Eltern geboren. Er studierte Blockflöte in Dänemark und den Niederlanden. Neben seiner solistischen Karriere unterrichtet er auch Blockflöte: derzeit ist er Professor in Bremen und Dozent an der Fünen-Musikakademie in Odense. Er gibt auch Sonderkurse für die musikalische Rhetorik des Barockzeitalters und für die Interpretation moderner Musik. Seine Entwicklung der dynamischen Expressivität des Blockflötenspiels hat zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, für ihn Musik zu schreiben. Aufgrund einiger seiner jüngsten Aufnahmen für BIS (BIS-CD-635, 655, 675 und 685) erhielt er einen „Grammy“-Preis. Konzertreisen führten ihn in die ganze Welt, wobei er Länder wie Australien, Japan, die USA und Indien besuchte.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespern*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere

Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper und das Concerto Palatino.

Les concertos pour flûte à bec de dom **Antonio Vivaldi** occupent une place de plus en plus à part dans le répertoire de ces flûtistes. Ils ont pour la première fois élevé l'instrument vers une forme musicale qui avait été réservée autrement à des instruments plus établis, au violon par exemple. Au rythme de l'expansion du concerto, la commercialisation progressive de la vie musicale et le statut amélioré des professions musicales bénéficièrent d'une marge de plus en plus large pour les solistes instrumentaux et le flot nourri de nouveaux concertos témoigne, de la part de l'interprète comme de l'auditeur, d'un ardent intérêt à explorer de nouveaux mondes sonores. Vu cela, il n'est peut-être pas si difficile de comprendre que le flûtiste dans la musique de Vivaldi soit traité comme n'importe quel autre instrumentiste: on en exige une technique brillante et accomplie, un grand potentiel d'expression et, surtout, de l'endurance.

A l'Ospedale della Pieta à Venise, Vivaldi disposait de l'un des meilleurs orchestres de l'Europe. Composé d'orphelines, cet ensemble charmait de toutes les façons possibles ses auditeurs qui venaient de loin pour entendre le légendaire prêtre roux dom Antonio Vivaldi et son chœur de jeunes filles exécuter des œuvres d'une virtuosité époustouflante. On ne sait pas pour qui les concertos pour flûte à bec ont été écrits: peut-être pour quelque collègue à l'Ospedale mais peut-être aussi naturellement pour l'une des jeunes filles.

C'est Vivaldi qui a fait les grandes conquêtes et les découvertes concernant la forme du concerto qui atteint ses limites dans la lutte acharnée entre le soliste

et l'orchestre. Son talent extraordinaire pour varier l'expression dans le cadre d'une grande forme eut des répercussions dans une Europe qui venait à peine de se remettre du choc produit par Corelli. En superficie, tous les concertos sur ce disque suivent le même modèle en trois mouvements mais aucun n'est quand même semblable à un autre. Dans sa recherche de l'inattendu, Vivaldi vise toujours à l'asymétrie et gagne ainsi l'attention totale de l'auditeur. La longueur des *tutti* est peut-être l'exemple le plus évident de cette technique. Ils sont fendus en petits morceaux qui font irruption entre les *solì* comme une sorte de rappel de l'atmosphère fondamentale du mouvement. On entend une autre découverte dans le premier mouvement du concerto RV 444; le soliste est présenté au milieu du premier *tutti*, une technique utilisée aussi dans le RV 441 (BIS-CD-635).

Dans le dernier mouvement du RV 435, on peut cependant distinguer des ressemblances entre le premier *tutti* et le premier solo, ainsi une intégration thématique accrue, ce qui donne au mouvement un caractère plus harmonique, si ce n'est pour le soudain "memento mori" qui se trouve si souvent dans les mouvements finals de Vivaldi. Ecoutez seulement le vent subit des Enfers dans le dernier solo du RV 444!

Vivaldi n'a pas employé de langage spécial pour flûte à bec dans ses concertos pour flûte à bec. Au contraire, il se servit de formules mélodiques appropriées à la technique de violon au 18^e siècle. Il peignit avec les couleurs vives que l'on connaît si bien dans *Les Quatre Saisons*.

Les trois concertos pour *flautino* ("petite flûte") et orchestre soulèveront encore des questions concernant leur destinataire: une flûte à bec sopranino ou une flûte d'une autre grandeur. La raison est que Vivaldi dépassait parfois l'étendue de l'instrument: il se trouve plusieurs passages où le compositeur descend plus bas que la dernière note d'une flûte à bec sopranino dont la note la plus grave est fa. Vu le génie et l'habileté de Vivaldi à écrire pour presque n'importe quel instrument, il serait faux de prétendre qu'il ne connaissait pas l'étendue d'une flûte à bec; comme il n'y a cependant pas d'autre explication plausible

au mot “flautino”, les trois concertos pour cet instrument sont en majeure partie exécutés sur une flûte à bec.

Les écarts de registre se remarquent dans deux cas. Ils arrivent dans les *tutti* où la flûte double tout simplement la partie de premier violon. Dans le manuscrit de Vivaldi, il n’y a pas de partie de *tutti* séparée pour la flûte solo; cette dernière joue la partie de violon et peut facilement octavier ou se transformer sans que cela ne s’entende tellement. On en trouve facilement des exemples. Une difficulté se présente quand un solo renferme un ton exclus du registre. Le seul exemple relatif de cela se trouve dans le dernier solo du dernier mouvement du RV 445; Vivaldi arrive soudainement, dans une séquence logiquement construite, sur un mi grave que, pour des raisons évidentes, vous en pouvez pas entendre sur cet enregistrement. Dans le RV 443, il a compris que la note la plus grave de l’instrument est un fa et, dans une séquence dont la structure intervallaire requiert en fait un mi, Vivaldi évite le piège en écrivant tout bonnement un sol. Il a appris la leçon, grâce peut-être à un soliste en proie au désespoir qui se serait plaint du RV 445.

Si on part de l’hypothèse que Vivaldi a tout simplement “oublié” l’étendue du flautino, il est possible de raisonner sur l’ordre de survenue des concertos. Le RV 445 pourrait être le premier des concertos pour flautino et le compositeur aux mains toujours agiles “oublie” le registre du flautino. Après avoir discuté avec le soliste, il change, dans un concerto ultérieur, une séquence pour qu’elle convienne à un instrument accordé en fa. Mais: un des plus grands compositeurs de l’époque a-t-il pu être si nonchalant? Nous, qui avons le privilège de rencontrer des compositeurs vivants, savons que la première question posée devant la commande d’une œuvre est: “De quelles notes disposons-nous?”

Les concertos de l’opus 10 appartiennent tous à une catégorie de pièces où Vivaldi se révèle maîtriser les aspects théâtraux de la composition. A son heure, Vivaldi était surtout apprécié comme violoniste virtuose mais il dirigeait aussi une célèbre maison d’opéra à Venise où ses nombreux opéras étaient régulièrement montés. Plusieurs de ses arias ou parties existent aussi en versions instru-

mentales et il semblerait y avoir un lien solide entre l'emploi de certains éléments mélodiques et l'atmosphère d'une pièce, ce qui rend évident qu'un certain texte exige certaines structures musicales. C'est pourquoi il semble logique que le contenu dramatique des concertos de l'opus 10 de Vivaldi soit une interprétation instrumentale d'un style d'opéra en composition, c'est-à-dire que plusieurs des pièces soient interprétées comme des "opéras pour instrumentistes" plutôt que comme des concertos ordinaires. *Il Gardellino* appartient à ce type de concerto. L'imitation de chant d'oiseau dans le premier mouvement n'a pas besoin d'explications; des gestes musicaux semblables semblent faire aussi anciennement partie du langage musical de la flûte que l'instrument lui-même est vieux. Dans le second mouvement, une sicilienne, le motif de chant d'oiseau se glisse gentiment dans le tissu de la pièce comme souvenir des nombreux sauts d'octave du premier mouvement. Le troisième mouvement cependant ressemble plutôt à un simple mouvement de concerto où le soliste est soit juxtaposé à l'orchestre, soit en équipe avec le premier violon.

L'orchestration de Vivaldi est très habile, déployant plusieurs techniques nouvelles pour différencier les tissus musicaux. Les cordes accompagnatrices sont employées de manières différentes selon le caractère de la partie solo. Cela se voit très clairement dans les premiers mouvements des deux concertos en do majeur. Des passages destinés à étaler la virtuosité du soliste sont sobrement accompagnés par les violons, parfois avec l'alto comme voix de basse. Oui, ces parties de cordes sont même notées en clé de fa pour indiquer clairement aux instrumentistes du *tutti* quelle approche adopter face à la musique. D'un autre côté, les passages lyriques et dramatiques sont supportés par tout le continuo, comme si la basse et les accords accompagnateurs étaient encore plus importants qu'avant, s'appareillant à la partie solo quant au contenu émotionnel.

© **Dan Laurin 1997**

Dan Laurin est né en 1960 de parents russe et suédois. Il étudia la flûte à bec au Danemark et aux Pays-Bas. Il associe sa carrière de soliste à celle de professeur de flûte à bec. Il est actuellement professeur de flûte à bec à Brême ainsi que “Dozent” à l’Académie de Musique de la Fionie à Odense. Dan Laurin donne aussi des cours spéciaux en rhétorique musicale du baroque et en interprétation de musique moderne. Il a développé une expression dynamique accrue dans le jeu de la flûte à bec, ce qui encouragea des compositeurs contemporains à écrire de la musique pour lui. Il a reçu un “Grammy” pour ses derniers disques BIS (BIS-CD-635, 655, 675 and 685). Il a fait des tournées partout au monde, visitant entre autres pays l’Australie, le Japon, les Etats-Unis et l’Inde.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l’ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l’ensemble l’indique, son intérêt s’est principalement concentré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l’ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

Le Collegium Bach du Japon comprend un orchestre baroque et un chœur et ses activités majeures se concentrent sur une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et quelques programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que les *Passions* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres* de Monteverdi ainsi que des programmes moins importants pour solistes ou ensembles vocaux réduits. Le CBJ a son siège à Tokyo et à Kobe mais il se produit partout au Japon; plusieurs de ses projets lui donnèrent l’occasion et le plaisir d’accueillir des artistes européens dont Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper et le Concerto Palatino.

SPECIAL THANKS:

Mr. Hiroyuki Takeda and the Nippon Cultural Centre for making this happen.
Masaaki Suzuki for his musicianship.

The Band for unforgettable playing and dining. I still long for the 'shirako', Hidemi-san!
Fred Morgan for finally giving in and designing a beautiful sopranino recorder for this recording, to join the family of instruments by him that give me never-ending pleasure and inspiration.

Thanks also to Marina Dyfverman Kock for the colour vision.

Thanks also to Frank Büchmann-Møller at the Music Department of the university library in Odense, for singing the right entries of Ryom's thematic catalogue of Vivaldi's works over the phone, thus making the numbering possible. This was probably the best online musicological event of my life!

Finally a kiss to my wife, who endured months of sopranino practice in a small flat in Copenhagen without leaving me. I dedicate this recording to her.

INSTRUMENTARIUM

Recorders:

All instruments by Frederick Morgan, Daylesford, Australia.

Flautino (Sopranino recorder in F) after Hallett (RV 443, 444, 445)

Alto recorder after P. Bressan (RV 92, 428)

Alto recorder after Jacob Denner (RV 435)

Alto recorder after Thomas Stanesby Jr. (RV 108)

Recording data: 1996-12-04/06 at the Mitaka City Arts Centre Concert Hall, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Marion Schwebel

Cover text: © Dan Laurin 1997

English translation: Andrew Barnett

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photograph: © P.H. Lindberg

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1997

This CD can be ordered from:

Grammofon AB BIS, Bragevägen 2, S-182 64 Djursholm, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676

or from BIS's agents all over the world.

© 1996 & © 1997, Grammofon AB BIS, Djursholm.

A BIS original dynamics recording

Also available



BIS-CD 635

Antonio Vivaldi

Recorder Concertos in G major, RV 401; C major, RV 402;
F major, La tempesta di mare, RV 403; C major, RV 404;
G minor, La ceneri, RV 405; F major, RV 406

Dan Laurin, recorder
Drottningholm Baroque Ensemble