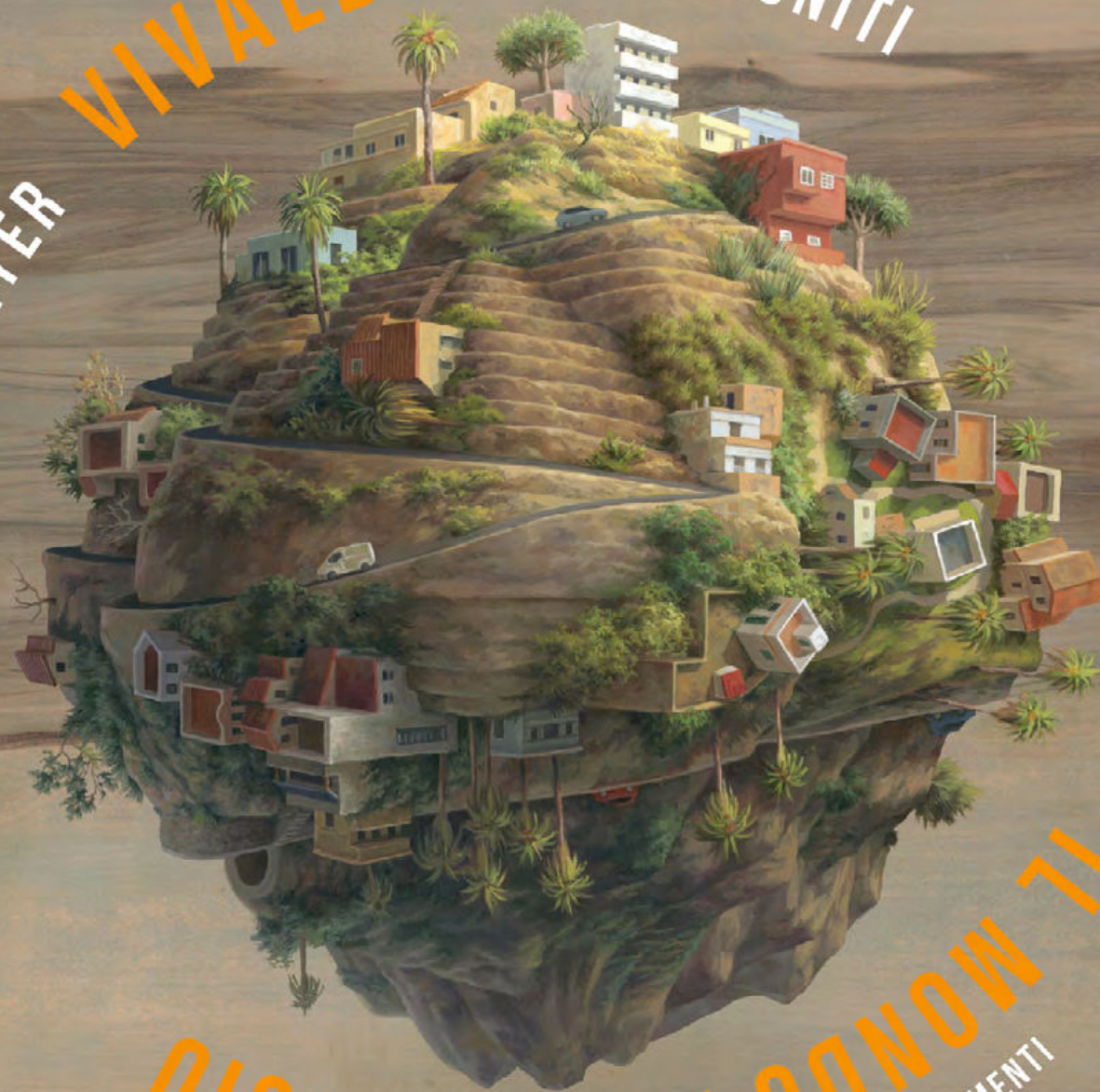


AMANDINE BEYER
VIVALDI

GLI INCOGNITI



IL MONDO AL ROVESCIO
CONCERTI CON MOLTI ISTRUMENTI

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Il Mondo al rovescio

Concerto in D major “Per la Solennità di S. Lorenzo” RV 562

Ré majeur / D-Dur

- | | |
|--------------------------|------|
| 1 I. Andante - Allegro | 5'06 |
| 2 II. Grave | 2'51 |
| 3 III. Allegro | 6'21 |

Flute Concerto in E minor RV 432

Mi mineur / e-Moll

- | | |
|------------------------------|------|
| 4 I. Allegro | 2'40 |
| 5 II. Grave sopra il Libro | 2'08 |

Concerto in C major “Per la Solennità di S. Lorenzo” RV 556

Do majeur / C-Dur

- | | |
|------------------------------|------|
| 6 I. Largo - Allegro molto | 4'55 |
| 7 II. Largo e cantabile | 2'51 |
| 8 III. [Allegro] | 4'03 |

Concerto in F major RV 571

Fa majeur / F-Dur

- | | |
|-------------------|------|
| 9 I. Allegro | 4'03 |
| 10 II. Largo | 2'24 |
| 11 III. Allegro | 3'42 |

Concerto for Violin and Oboe in G minor RV 576

Sol mineur / g-Moll

- | | |
|--------------------|------|
| 12 I. [Allegro] | 3'53 |
| 13 II. Larghetto | 2'06 |
| 14 III. Allegro | 3'32 |

Violin Concerto in A major RV 344

La majeur / A-Dur

- | | |
|-------------------|------|
| 15 I. Allegro | 4'25 |
| 16 II. Largo | 1'50 |
| 17 III. Allegro | 4'11 |

Concerto for 2 Oboes in A minor RV 536

La mineur / a-Moll

- | | |
|-------------------|------|
| 18 I. [Allegro] | 2'29 |
| 19 II. Largo | 1'52 |
| 20 III. Allegro | 1'34 |

Concerto in F major “Il Proteo ò sia Il Mondo al rovescio” RV 572

Fa majeur / F-Dur

- | | |
|-------------------|------|
| 21 I. Allegro | 3'51 |
| 22 II. Largo | 2'28 |
| 23 III. Allegro | 3'08 |

Gli Incogniti

Amandine Beyer, *violin & direction*

GLI INCOGNITI

Amandine Beyer, *violin & direction*

Traverso and recorder Eleonora Biscevic,
Manuel Granatiero (*soloist on RV 432*)

Oboes Neven Lesage (*soloist on RV 576*), Gabriel Pidoux

Clarinets Roberta Cristini, Renaud Guy-Rousseau

Bassoon Alejandro Perez-Marin

Horns Théo Suchanek, Cyril Vittecoq

Violins Yoko Kawakubo, Flavio Losco, Vadym Makarenko,
Alba Roca, Katia Viel, Helena Zemanova

Violas Marta Páramo, Ricardo Gil Sanchez

Violoncellos Rebeca Ferri, Carla Rovirosa

Violone Baldomero Barciela

Theorbo and baroque guitar Francesco Romano

Harpsichord and organ Anna Fontana

Timpani Clément Losco

Chaque année amène une célébration, un anniversaire, un cinquantenaire préparé et convenu, un bicentenaire fastueux. Et puis il y a les 344 ans... imprévus... inattendus... qui arrivent sans qu'on s'en aperçoive, et repartent de même. De fait, Vivaldi est né il y a 344 ans. Un chiffre qui semble sorti de nulle part. Et le hasard nous fait enregistrer le *Concerto RV 344* pour violon et orchestre ! Cela me semble être une mini-démonstration de l'effet Vivaldi. À tout moment, il sait en effet apparaître dans notre quotidien, nous faire sourire par le biais de connexions fortuites et charmantes, surgir dans une sonnerie de téléphone ou une publicité, revenir par la porte d'un théâtre dans une pièce archiconnue ou totalement oubliée, hanter nos rêves où certains chanceux l'aperçoivent de dos...

Vivaldi est un compositeur contemporain, de tous les instants, il nous accompagne au fil des siècles, il est là pour nous soutenir, nous faire rêver, pour nous encourager, nous proposer de nouveaux défis ou des essais impromptus (réinventer des clarinettes par exemple, ou encore grimper sur des cadences redoutables, reconstituer des voix manquantes, imaginer un contexte ou des sonorités qui n'ont plus trop d'équivalent au XXI^e siècle).

Au-delà du texte, du style, de la composition, Vivaldi est un mage, qui se transforme, et qui nous transforme ; un chaman digne des tentes obscures de Sibérie et d'Alaska, où le sorcier part en transe à la rencontre de la nature et de ses divinités, mais en emmenant toute la communauté avec lui, sans laisser personne de côté, dans une pratique collective d'imagination¹.

Antonio n'utilise pas de secrets indéchiffrables dans son écriture, il n'abuse jamais de la glorification de son *ego* dans les structures : que ce soient concertos, symphonies, récits, airs, danses, évocations, décors, *tutti*, solos, tout est présenté simplement, et de ce fait une confiance totale s'établit entre la musique, les interprètes, les auditeurs, l'endroit et le moment du partage. Tout est fait pour l'échange et la magie : les rythmes sont simples mais les carrures intelligentes, les harmonies sont lumineuses mais peuvent aussi miroiter dans l'ombre, les instrumentations sont dictées par la pratique et l'expérimentation, mais sont si ingénieuses !

Et la combinaison de tous ces éléments fait qu'à n'importe quelle occasion, au détour d'un unisson de clarinettes, d'un trille de flûtes à bec, d'un duo sensuel de hautbois ou d'un appel étincelant des cors, nous partons dans l'au-delà vivaldien, dans ce "monde à l'envers" d'octaves échevelées et de tenues infinies d'alto... pour revenir transformés dans notre existence.

Mes remerciements à Jakes Aymonino pour ses conseils de lecture et à Olivier Fourés, source constante d'inspiration.

AMANDINE BEYER, le 3 avril 2022
(presque un mois après le 344^e anniversaire de Vivaldi... Auguri!)

Il Mondo al rovescio

*"Dempster me conseille de faire deux
ou trois cabrioles au travers la chambre.
J'obéis et en ressens les plus agréables effets."*

James Boswell

Qui n'a pas mis la tête en bas, cul par-dessus tête, pour découvrir l'étrange monde qui nous entoure ? Cela fait longtemps que le "*Mundus inversus*", "Monde à l'envers", donne le contrepoint à l'évidence et à la logique, stimule l'imagination et l'absurde, pour appréhender différemment la réalité.

Vivaldi a apparemment composé "*Il Mondo al rovescio*" (RV 544) à Rome, en 1723 ou 1724. Le musicien vénitien était alors responsable de la saison d'opéra au Teatro Capranica, sous la houlette du fameux mécène musical le Cardinal Pietro Ottoboni. Au violoncelle, Giovanni Battista Costanzi (futur professeur de Boccherini) et au violon, ou bien Vivaldi lui-même, ou, peut-être, Pietro Antonio Locatelli, qui fut membre de l'orchestre d'Ottoboni jusqu'au début de 1723. Dans ce double concerto, les solistes peuvent intervertir leurs parties ; d'ailleurs le violon est écrit comme un violoncelle et *vice versa*. Apparemment fort satisfait de son trait d'esprit, Vivaldi développe la pièce et invite flûtes, hautbois et clavecin à doubler les solistes, catapultant le violon dans le registre suraigu. Ce tourbillon coloré d'octaves parallèles, où les instruments déclament ensemble le même texte, est rebaptisé "*Il Proteo ò sia Il Mondo al rovescio*" (RV 572), en allusion à Protée, dieu marin capable de prendre toutes les formes imaginables.

Si les règles du jeu sont ici bien définies, il s'avère en vérité que les notions d'élasticité, d'adaptation, de renversement, de déséquilibre, d'anecdote et de travestissement sont très présentes dans la musique de Vivaldi.

"Ils ont ici une espèce de musique que nous ne connaissons point en France, et qui me paraît plus propre que nulle autre pour le jardin de Bourbonne. Ce sont de grands concertos où il n'y a point de violino principale." (de Brosses)

Ces concertos *con molti istromenti*, précurseurs de la symphonie, avaient pour but principal d'exhiber les instruments qu'on avait à disposition. Vivaldi travaillait comme *Maestro de' Concerti* pour l'orchestre de l'Ospedale della Pietà à Venise, qui avait une panoplie extraordinaire d'instruments de tous genres et époques : de la viole de gambe à l'*angelica*, de la harpe au *salterio*, avec même des prototypes comme le *violino in tromba*, violon qui, avec un chevalet trafiqué, sonnait comme une trompette. Les orphelines qui constituaient le chœur et l'orchestre jouaient de plusieurs d'entre eux. "Il n'y a si gros instrument qui puissent leur faire peur". Un poème de l'époque nous apprend que la fameuse Anna Maria, considérée par beaucoup comme "le premier violon d'Italie", faisait aussi blêmir les "*professori*" de clavecin, luth, théorbe, mandoline, viole d'amour et violoncelle...

Ainsi, c'est à la Pietà que Vivaldi (qui avait commencé à y travailler dès l'âge de 25 ans), commence à gérer tous ces timbres pour finalement faire de cet orchestre "le premier pour la perfection des symphonies." Le concerto RV 556 en est certainement un des meilleurs exemples. Composé pour la San Lorenzo vers le milieu des années 1720, il est, avec les concertos RV 559 et 560, le premier témoignage connu de l'utilisation de la "*clarinet*". Il semble que Vivaldi le composa en l'honneur de la présence exceptionnelle de ces instruments à Venise (il élaborera par la suite une version sans eux). Symbiose entre virtuosité et recherche symphonique, on remarque ici la finesse des climats : la transition du trille des clarinettes aux flûtes à bec dans l'introduction, ou l'unisson des clarinettes dans le mouvement lent, qui brise légèrement le *bassetto*. Ce mouvement si particulier est en réalité une adaptation du mouvement lent du concerto pour violon RV 333.

¹ cf. Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible, Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La Découverte, coll. "Les Empêcheurs de tourner en rond", 2019.

Le puissant concerto RV 576 cherche au contraire des atmosphères plus directes. Bien que Vivaldi ait vendu le concerto comme neuf à l'orchestre de Dresde, il le composa, certainement pour la Pietà, dans une version pour deux chœurs. C'est pour cela que les effets d'espace ou unissons y sont caractéristiques, y compris la présence de deux solistes principaux (violon et hautbois). Il est amusant de voir combien de nombreuses *ingéniosités* d'orchestration sont en vérité le fruit de cette adaptation : pour restituer l'effet stéréophonique, Vivaldi divise les accompagnements entre cordes et vents.

Ces timbres variés ont aussi amené Vivaldi à composer les premiers concertos pour violon avec orchestre "classique" (c'est-à-dire avec 2 hautbois, 2 cors, et timbales concertants) dès les années 1710. Le RV 571 est une grande chasse à courre dont les percheros apparemment placides donnèrent, en 1716, au Teatro Sant'Angelo de Venise, bien du fil à retordre au violoniste allemand Johann Georg Pisendel : le passage en triple-croches de la fin l'obligea à se cramponner à la bride avec force ruades pour retenir l'orchestre qui s'emballait. Le Prince de Saxe, présent dans la salle, en fut tout heureux. Le concerto RV 562 quant à lui (composé pour la San Lorenzo) est un concerto de grande envergure, que le jeune Vivaldi a clairement conçu pour exhiber son "inimitable" façon de jouer du violon, tant à l'église qu'au théâtre : vitesse, puissance, hautes positions, double-cordes, extensions, imitations sonores, cadences, récit, danses, micro-articulation, contrastes rhétoriques. "Vivaldi ajouta à la fin une fantaisie qui m'épouvanta vraiment, car il n'est guère possible qu'on ait jamais joué et qu'on ne puisse jamais jouer ainsi." (Uffenbach) Les cors, hautbois et timbales, très concertants, poussent le violon à l'extrême, et on ne s'étonne guère qu'en 1738, ce brillant concerto ait été choisi (dans une version bien simplifiée...) pour ouvrir les festivités du centenaire du Stadsschouwburg à Amsterdam.

Le concerto pour violon RV 344 est également d'essence virtuose, mais il démontre combien Vivaldi s'intéresse en réalité bien plus à la mise en scène de la virtuosité, qu'à sa simple exhibition. Il joue avec l'image du virtuose, du magicien transcendantal, n'ayant aucune crainte à la confronter à toutes les situations, même la plus caricaturale. Ici, il semble chercher le contre-pied à son propre modèle de concerto : il commence avec un solo interrompu par une ritournelle modulante (qui ne retournera plus), le thème principal est présenté en mineur, un épisode soliste laisse passer l'accompagnement au premier plan... On trouve aussi cette double-fugue dans le troisième mouvement, qui arrive, dans la troisième ritournelle, à passer en quelques mesures de *do* dièse mineur à *ré* majeur ! Un véritable chaos. Cela déroute, agite, chamboule, surprend, le drame prend inévitablement le dessus.

Le bref concerto avec 2 hautbois RV 536, probablement composé pour introduire quelque événement d'envergure, développe aussi un jeu de rôles contrasté : le premier mouvement confronte sensualité et martialité, le deuxième, danse et harmonie, le dernier, incision et legato. Le concerto pour flûte traversière RV 432 est également particulier : il n'est composé que d'un seul mouvement suivi de l'indication "*Grave sopra il libro*" qui invite à une improvisation. Vivaldi dresse donc un décor et laisse l'interprète conclure à sa guise, certainement afin qu'il puisse montrer son habileté instrumentale et créative. Nous connaissons quelques exemples écrits de variations de Vivaldi sur des basses obstinées, aussi, nous avons utilisé une basse de chaconne originale (tirée d'une esquisse sur le manuscrit du concerto RV 370) comme base pour ce moment d'improvisation.

On voit ici à quel point Vivaldi ne prétend guère dominer le discours musical : aussi inspirées soient-elles, ses compositions sont meubles, toujours prêtes à évoluer ou se métamorphoser ; il les conçoit en quelque sorte comme un point de départ. Aussi il n'hésite pas à unir timbres, émotions, tons, genres, individus, images, idées et lieux des plus disparates dans un même discours, sachant que ces personnages, se trouvant où ils ne devraient pas se trouver, devant adapter leurs postures, réagir ou s'abandonner, ne cesseront jamais de découvrir de nouveaux chemins cachés.

OLIVIER FOURÉS

Every year brings a celebration, an anniversary, a prepared and appointed fiftieth birthday, a lavish bicentenary. And then there are the 344th anniversaries . . . unforeseen . . . unexpected . . . that arrive without our noticing, and depart the same way. Yes, it's a fact, Vivaldi was born 344 years ago. A number that seems to come out of nowhere. And we just happen to record the Violin Concerto RV 344! This seems to me to be a mini-demonstration of the Vivaldi effect. At any given moment he can appear in our daily lives, making us smile through fortuitous and charming connections, popping up in a ringtone or an advertisement, returning through the door of a theatre in a play that may be utterly familiar or totally forgotten, haunting our dreams in which some lucky people see him from behind . . .

Vivaldi is a contemporary composer, always present: he accompanies us over the centuries, he is there to support us, to set us dreaming, to encourage us, to present us with new challenges or impromptu experiments (to reinvent clarinets, for example, or to climb up to fearsome cadenzas, to reconstruct missing parts, to imagine contexts or sonorities that no longer have any real equivalent in the twenty-first century).

Beyond the text, the style, the composition, Vivaldi is a wizard, who transforms himself, and transforms us; a shaman worthy of the dark tents of Siberia and Alaska, where the sorcerer goes into a trance in order to meet nature and its divinities, but taking the whole community with him, leaving no one behind, in a collective practice of imagination.¹

Antonio does not use indecipherable secrets in his writing, he never abuses the glorification of his ego in the structures: whether we are dealing with concertos, sinfonias, recitatives, arias, dances, evocations, decors, tuttis, solos, everything is presented simply, and hence a total sense of confidence is established between the music, the performers, the listeners, the place and the time of sharing. Everything is made for exchange and magic: the rhythms are simple but the phrase structures intelligent, the harmonies are luminous but can also gleam in the shadows, the instrumentations are dictated by practice and experimentation, but are so ingenious!

And the combination of all these elements means that on any given occasion, encountering a clarinet unison, a recorder trill, a sensual oboe duet or a blazing horn call, we are whisked away into the Vivaldian afterlife, into that 'upside-down world' of unbridled octaves and infinitely sustained viola pedals . . . only to return with our existence transformed.

My thanks to Jakes Aymonino for his reading tips and to Olivier Fourés, a constant source of inspiration.

AMANDINE BEYER, 3 April 2022
(almost a month after Vivaldi's 344th birthday . . . *Auguri!*)
Translation: Charles Johnston

1 See Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible, Techniques chamaniques de l'imagination* (Paris: La Découverte, 'Les Empêcheurs de tourner en rond' series, 2019).

Il Mondo al rovescio

'Dempster prescribed to me to cut two or three brisk capers round the room, which I did, and found attended with most agreeable effects.'

James Boswell²

Which of us has never tried doing a handstand, with our backside above our head, to discover the strange world that surrounds us? Since time immemorial, the notion of *mundus inversus*, 'the world upside down', has formed a counterpoint to the self-evident and the logical, stimulating the imagination and the sense of the absurd, with the aim of apprehending reality differently.

Vivaldi apparently composed *Il Mondo al rovescio* (RV 544) in Rome in 1723 or 1724. The Venetian musician was then in charge of the opera season at the Teatro Capranica, under the auspices of the famous patron of music Cardinal Pietro Ottoboni. The solo cellist was Giovanni Battista Costanzi (later to be Boccherini's teacher) and the violinist either Vivaldi himself or, perhaps, Pietro Antonio Locatelli, who was a member of Ottoboni's orchestra until early 1723. In this double concerto the soloists can swap parts; indeed, the violin part is written like a cello part and vice versa. Seemingly well satisfied with his witticism, Vivaldi expanded the piece and invited flutes, oboes and harpsichord to double as soloists, catapulting the violin into its top register. This colourful whirlwind of parallel octaves, in which the instruments declaim the same text together, was renamed *Il Proteo ò sia Il Mondo al rovescio* (RV 572), in allusion to Proteus, the sea god capable of assuming all imaginable forms.

If the rules of the game are well defined here, it turns out, in truth, that the notions of elasticity, adaptation, reversal, imbalance, anecdote and disguise are a powerful presence in Vivaldi's music.

'They have here a kind of music that we do not know in France, and which seems to me more suitable than any other for the garden at Bourbonne. They are grand concertos in which there is no violino principale' (Charles de Brosses).³

The main purpose of these *concerti con molti istromenti*, precursors of the symphony, was to show off the instruments available for their performance. Vivaldi worked as *Maestro de' Concerti* to the orchestra of the Ospedale della Pietà in Venice, which possessed an extraordinary array of instruments of all kinds and periods: from the viola da gamba to the *angelica*,⁴ from the harp to the *salterio*, with even prototypes such as the *violino in tromba*, a violin which, with a modified bridge, sounded like a trumpet. The orphan girls who made up the choir and orchestra played several of these instruments: 'There is no instrument so big that it can frighten them.' A poem of the time tells us that the famous Anna Maria, considered by many as 'the foremost violin in Italy', also made the *professori* of harpsichord, lute, theorbo, mandolin, viola d'amore and cello pale beside her . . .

Thus it was at the Pietà that Vivaldi (who had begun working there at the age of twenty-five) began to handle all these timbres, eventually making its orchestra 'the first for the perfection of symphonies'. The Concerto RV 556 is certainly one of the best examples of this. Composed for the feast of St Lawrence (*per la solennità di San Lorenzo*) in the mid-1720s, it is, along with the Concertos RV 559 and 560, the earliest known evidence of the use of the 'clarinet'. It seems that Vivaldi composed it in honour of the exceptional presence of these instruments in Venice (he later wrote a version without them). In this symbiosis of virtuosity and symphonic experiment, the finesse of the climaxes is noteworthy: the transition from the trill of the clarinets to the recorders in the introduction, or the unison of the clarinets in the slow movement, which slightly breaks the *bassetto*. This highly unusual movement is in fact an adaptation of the slow movement of the Violin Concerto RV 333.

2 James Boswell, *Boswell's London Journal, 1762-1763*, ed. Frederick A. Pottle (New York, London, Toronto: McGraw-Hill Book Co., 1950), p.291.

3 Charles de Brosses, *Lettres familières écrites en Italie en 1738 et 1739* (first published in 1858). All subsequent quotations in the article are from this source except the passage from Uffenbach. (Translator's note)

4 A type of lute. (Translator's note)

The powerful Concerto RV 576, on the other hand, seeks to create more direct atmospheres. Although Vivaldi sold the concerto to the Dresden orchestra as a new piece, he had composed it, probably for the Pietà, in a version for two choirs of instruments. This is why spatial effects and unisons are characteristic features, including the presence of two principal soloists (violin and oboe). It is amusing to see how many of the orchestral ingenuities are in fact the result of this adaptation: to recreate the stereophonic effect, Vivaldi divides the accompaniments between strings and wind.

These varied timbres also led Vivaldi to compose the first violin concertos with 'Classical' orchestra (i.e. two oboes, two horns and concertante timpani) as early as the 1710s. The Concerto RV 571 is a vigorous hunting scene, whose apparently placid Percherons gave the German violinist Johann Georg Pisendel a hard time of it in 1716 at the Teatro Sant'Angelo in Venice: the demisemi-quaver passage at the end obliged him to hold on to the bridle in order to restrain the orchestra, whose kicking and bucking was getting out of hand. The Crown Prince of Saxony, who was present in the hall, was delighted. RV 562 (also composed *per la solennità di San Lorenzo*) is a large-scale concerto, which the young Vivaldi clearly conceived to show off his 'inimitable' style of playing the violin, both in church and in the theatre: speed, power, high positions, double stops, extensions, onomatopoeic imitations, cadenzas, recitatives, dances, micro-articulations, rhetorical contrasts. 'Towards the end, Vivaldi . . . appended a cadenza [*Phantasie*] which really frightened me, for such playing has never been and never can be' (Johann Uffenbach). The horns, oboes and timpani, playing a highly concertante role, push the violin to the extreme limit, and it is hardly surprising that even in 1738, this brilliant concerto was chosen (in a much simplified version . . .) to open the centenary festivities of the Stadsschouwburg in Amsterdam.

The Violin Concerto RV 344 is also virtuosic in essence, but it shows how much more interested Vivaldi was in the *mise en scène* of virtuosity than in its mere display. He plays with the image of the virtuoso, the transcendental magician, showing no fear of confronting that image with every situation, even the most caricatured. Here, he seems to be seeking the opposite of his own concerto model: he begins with a solo interrupted by a modulating ritornello (which will never return), the main theme is presented in minor, a solo episode allows the accompaniment to take centre stage . . . Then there is the double fugue in the third movement, which manages, in the third ritornello, to move from C sharp minor to D major in a few bars! Utter chaos! Utter chaos. It disconcerts, agitates, upsets, surprises the listener, as the drama inevitably gains the upper hand.

The short Concerto with two oboes RV 536, probably composed to introduce some major event, also develops contrasting role-play: the first movement sets sensuality against martiality; the second, dance against harmony; the third, incisiveness against legato. The Flute Concerto RV 432 is also something out of the ordinary: it consists of a single movement followed by the marking 'Grave sopra il libro', which invites the soloist to improvise. In other words, Vivaldi sets the scene and leaves the performer to conclude as he or she pleases, certainly with a view to demonstrating his or her instrumental and creative skills. We know of a few written examples of Vivaldi's variations on ostinato basses, so we have used an original chaconne bass (from a sketch on the manuscript of the Concerto RV 370) as the basis for this moment of improvisation.

We can see here just how little Vivaldi aspires to dominate the musical discourse: however inspired they may be, his compositions are malleable, always ready to evolve or metamorphose; he conceives them, in a sense, as a starting point. Hence he does not hesitate to combine the most disparate timbres, emotions, tones, genres, individuals, images, ideas and places in the same discourse, knowing that these characters, finding themselves where they should not be, having to adapt their postures, to react or to abandon themselves, will never cease to discover new hidden paths.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

Alle Jahre wieder gibt es Feste, Gedenktage, Vorbereitungen und Verabredungen für ein fünfzigjähriges Jubiläum, eine glanzvolle Zweihundertjahrfeier. Und dann gibt es 344 Jahre ... Sie kommen unerwartet, ohne dass man sie bemerkt, und gehen ebenso wieder vorbei. Tatsache ist: Vor 344 Jahren wurde Vivaldi geboren. Diese Zahl scheint aus dem Nichts zu kommen. Und der Zufall will es, dass wir das *Konzert für Violine und Orchester* RV 344 einspielen! Das scheint mir eine Mini-Demonstration des Vivaldi-Effekts zu sein. Er taucht nämlich immer wieder in unserem Alltag auf, wir lachen über schräge, willkürliche und reizvolle Verbindungen zu ihm, er erscheint in der Werbung oder als Klingelton auf unseren Smartphones, er kehrt in einem super bekannten oder total vergessenen Stück ins Theater zurück, er geht durch unsere Träume, wo einige Glückliche ihn von hinten sehen ...

Vivaldi ist ein zeitgenössischer, ein zeitloser Komponist, ein Begleiter durch die Jahrhunderte, und er ist da, um uns zu unterstützen, zum Träumen zu bringen, zu ermutigen und vor neue Herausforderungen zu stellen; er verlangt von uns kreative Spontaneität (wenn es z.B. darum geht, die Klarinetten neu zu erfinden, furchterregende Kadenz zu erklimmen, fehlende Stimmen zu ersetzen, sich einen Kontext oder Klänge vorzustellen, für die es im 21. Jahrhundert fast keine Entsprechungen mehr gibt).

Aber die Rede soll nicht nur von Text, Stil und Werk sein: Vivaldi ist ein Zauberer, der sich verändert und der uns verändert; ein Schamane, der eines Dunkelzeltens in Sibirien oder Alaska würdig wäre, in denen er sich als Hexer in Trance versetzt, um der Natur und seinen Gottheiten zu begegnen und dabei die ganze Gemeinschaft mitnimmt und niemanden von dieser kollektiven geistigen Erfahrung ausschließt.⁵

In Antonios Tonsatz gibt es keine unergründlichen Geheimnisse, er missbraucht seine musikalischen Strukturen nicht, um sein Ego zu glorifizieren: Ob es um Konzerte, Symphonien, rezitativische Gesänge, Arien, Tänze, Reminiszenzen, Szenerien, Tutti oder Solos geht, alles wird auf einfache Art präsentiert; und so wird alles vertraut: Werk, Interpreten, Hörerschaft, die Umgebung und der Moment der Teilhabe. Alles zielt auf Austausch und Zauber: Die Rhythmen sind einfach, aber die Dimensionen intelligent; die Harmonien sind leuchtend und können auch im Dunkeln glänzen; die Instrumentierung wird von Praxis und Erfahrung bestimmt und ist gleichzeitig ungemein fantasievoll!

Und alle diese Elemente zusammen bewirken, dass es immer wieder Anlässe gibt – ein Klarinetten-Unisono, ein Blockflötentriller, ein sinnliches Oboen-Duo oder der strahlende Ruf der Hörner –, die uns in die Gefilde von Vivaldi führen, in diese „verkehrte Welt“ der wilden Oktaven und unendlich lang ausgehaltenen Bratschentöne, aus der wir verwandelt in unsere Existenz zurückkehren.

Mein Dank geht an Jakes Aymonino, der mich bei der Deutung des Notentextes beraten hat, und an Olivier Fourés, diese stets sprudelnde Quelle der Inspiration.

AMANDINE BEYER, 3. April 2022
(fast ein Monat nach Vivaldis Geburtstag – auguri!)
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Il Mondo al rovescio

„Dempster rät mir, zwei oder drei Luftsprünge durch das Zimmer zu machen. Ich gehorche, und was ich dabei empfinde, ist höchst angenehm.“

James Boswell

Wer hat sich nicht schon hinuntergebeugt, um kopfüber die seltsame Welt zu betrachten, die uns umgibt? Es ist lange her, dass der „Mundus inversus“, die „verkehrte Welt“, den Gegensatz zu klaren Tatsachen und der Logik bildete und die Fantasie sowie den Hang zum Absurden beflügelte, auf dass die Wirklichkeit auf eine andere Art erfasst werde.

Vivaldi schrieb *Il Mondo al rovescio* (RV 544) 1723 oder 1724, wahrscheinlich in Rom. Der venezianische Komponist war zu der Zeit für die Opernproduktionen des dortigen Teatro Capranica zuständig und unterstand dem berühmten Musikmäzen Kardinal Pietro Ottoboni. Das Violoncello spielte Giovanni Battista Costanzi (der künftige Lehrer von Boccherini) und die Violine entweder Vivaldi selbst oder vielleicht auch Pietro Antonio Locatelli, der bis Anfang 1723 Mitglied des Orchesters von Ottoboni war. In diesem Doppelkonzert können die Solisten ihre Partien tauschen; die Stimme der Violine ist wie die eines Violoncellos notiert und umgekehrt. Vivaldi war offenbar von seiner geistreichen Idee angetan und spann sie weiter, indem er das Stück so anlegte, dass Flöten, Oboen und Cembalo die Solisten verdoppeln und die Violine in eine ungewöhnlich hohe Lage katapultiert wird. Dieses von Oktavparallelen geprägte wilde Treiben, in dem die Instrumente gemeinsam den gleichen Text vortragen, wurde in *Il Proteo ò sia Il Mondo al rovescio* (RV 572) umbenannt – in Anspielung an den Meeresherr Proteus, der alle nur denkbaren Gestalten annehmen kann.

Auch wenn die Spielregeln hier sehr genau definiert sind, ist Vivaldis Musik in Wahrheit durch Flexibilität, Anpassungen, Umstellungen, Ungleichgewicht, extravagante Wendungen und Verzerrungen gekennzeichnet.

„Hier gibt es eine Art Musik, die wir in Frankreich nicht kennen und die mir wie keine andere für den Garten von Bourbonne geeignet scheint. Das sind große Konzerte, bei denen es keine Solovioline gibt.“ (de Brosse)

Diese Konzerte *con molti istromenti* sind Vorläufer der Symphonie. Man verfolgte mit ihnen vor allem den Zweck, die Instrumente, die man zur Verfügung hatte, zur Schau zu stellen. Vivaldi war auch als *Maestro de' Concerti* für das Orchester des Ospedale della Pietà in Venedig tätig, das eine außergewöhnliche Sammlung von Instrumenten aller Art und aus allen Epochen besaß: Das Spektrum reichte von der Gambe zur *angelica* und von der Harfe zum *salterio*, und es gab sogar Prototypen wie den *violino in tromba*, eine Violine mit einem speziell präparierten Steg, die wie eine Trompete klingt. Die Waisenmädchen, die den Chor und das Orchester bildeten, spielten mehrere dieser Instrumente. „Kein Instrument, und sei es noch so anspruchsvoll, kann ihnen Angst einjagen.“ Ein Gedicht aus jener Zeit schildert, wie die berühmte Anna Maria, die von vielen als „die Solovioline Italiens“ betrachtet wurde, die *professori* für Cembalo, Laute, Theorbe, Mandoline, Viola d'amore und Violoncello erleben ließ...

Vivaldi hatte 25-jährig seine Tätigkeit an der Pietà aufgenommen. Er wusste mit dieser ganzen Klangvielfalt umzugehen, und das Orchester wurde schließlich durch ihn „führend“, was die „vollendete Interpretation der Symphonien“ betraf. Eines der besten Beispiele dafür ist sicher das Concerto RV 556. Mitte der 1720er Jahre für den Festtag des San Lorenzo komponiert, ist es, zusammen mit den Konzerten RV 559 und 560, der früheste Beleg für den Einsatz der *clarinet*. Vivaldi wollte wohl mit diesem Werk der ungewöhnlichen Präsenz dieses Instruments in Venedig die Ehre erweisen (in einer späteren Version berücksichtigte er es nicht mehr). Hier vereinen sich Virtuosität und symphonische Kunstfertigkeit, die Höhepunkte sind raffiniert gesetzt: Es sei auf die Introdution verwiesen, wo der Triller der Klarinetten zu den Blockflöten wechselt, oder auf das Unisono-Spiel der Klarinetten im langsamen Satz, das den *bassetto* leicht bricht. Dieser ungewöhnliche Satz ist eigentlich eine Bearbeitung des langsamen Satzes des Violinkonzerts RV 333.

⁵ Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible, Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La Découverte ; aus der Reihe "Les Empêcheurs de tourner en rond", 2019

Das kraftvolle Konzert RV 576 schafft dagegen eine direktere Atmosphäre. Vivaldi verkaufte es dem Dresdner Orchester als neues Werk, es handelt sich jedoch ursprünglich zweifellos um eine für das Ospedale della Pietà gedachte Komposition für zwei Chöre. Daher rühren die Raum- und Unisono-Effekte, die ebenso charakteristisch sind wie die Präsenz von zwei Soloinstrumenten (Violine und Oboe). Man kann amüsiert feststellen, dass zahlreiche geniale Einfälle im Grunde das Resultat dieser Bearbeitung für Orchester sind: So teilte Vivaldi etwa die Begleitung in Streicher und Bläser auf, um die gleiche stereophone Wirkung zu erzielen.

Das Klangpotenzial regte Vivaldi ab 1710 auch dazu an, die ersten Violinkonzerte für „klassisches“ Orchester (also mit 2 Oboen, 2 Hörnern und konzertanten Pauken) zu schreiben. Sein Concerto RV 571 ist wie eine große Parforcejagd, deren scheinbar sanftmütige Pferde 1716 im Teatro Sant'Angelo von Venedig dem deutschen Violinisten Johann Georg Pisendel schwer zu schaffen machten: Die Passage mit den 32-teln am Schluss zwang ihn dazu, sich tüchtig ins Zeug zu legen, um das Orchester zurückzuhalten, das durchging wie ein Ross. Darüber war der anwesende Kurfürst von Sachsen ganz beglückt. Das Concerto RV 562, das ebenfalls zu Ehren von San Lorenzo komponiert wurde, ist ein sehr umfangreiches Werk, vom jungen Vivaldi zweifellos so konzipiert, dass er seine „unnachahmliche“ Art, die Violine zu spielen, zeigen konnte – sei es in der Kirche, sei es im Theater: Schnelligkeit, Kraft, hohe Lagen, Doppelgriffe, Dehnungen, Klangimitationen, Kadenzes, „Klangrede“, Tänze, Mini-Artikulationen, rhetorische Kontraste. „Gegen das Ende spielte der Vivaldi ein Accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine Phantasie anhing die mich recht erschreckt, denn dergleichen ohnmöglich so jehmals ist gespielt worden noch kann gespielt werden.“ (Uffenbach) Die ausgeprägt konzertant spielenden Hörner, Oboen und Pauken treiben die Violine bis zum Äußersten, und es erstaunt nicht, dass noch 1738 dieses brillante Konzert – freilich in einer viel einfacheren Version – gewählt wurde, um die Feierlichkeiten zum hundertjährigen Bestehen des Stadsschauwburg in Amsterdam zu eröffnen.

Das Violinkonzert RV 344 ist ebenfalls von virtuoser Art, zeigt aber auch, dass sich Vivaldi sehr viel mehr für die Inszenierung der Virtuosität interessierte als einfach nur für deren Ausführung. Er spielt mit dem Image des Virtuosen, dieses überirdischen Zauberers, den er ohne Scheu in alle nur möglichen Situationen bringt, selbst wenn dabei eine Karikatur herauskommt. Hier scheint er ein Gegenstück zu seinem eigenen Konzertmodell zu suchen: Er beginnt mit einem Solo, das von einem modulierenden Ritornell unterbrochen wird (das nicht mehr wiederkehrt), das Hauptthema ist in Moll, eine solistische Episode lässt die Begleitung in den Vordergrund rücken... Im dritten Satz findet man auch diese Doppelfuge, die es im dritten Ritornell in nur wenigen Takten von cis-Moll nach D-Dur schafft! Ein richtiges Chaos. Das verwirrt, beunruhigt, überrascht, alles wird über den Haufen geworfen, das Drama gewinnt unweigerlich die Oberhand.

Das kurze Konzert mit zwei Oboen RV 536 wurde vermutlich zur Eröffnung einer größeren Veranstaltung geschrieben und läuft ebenfalls als kontrastreiches Rollenspiel ab: Im ersten Satz stehen sich sinnliche und martialische Passagen gegenüber, im zweiten tänzerische und ruhvolle, und im letzten Satz sind die Töne abgesetzt oder legato zu spielen. Auch das Konzert für Querflöte und Orchester RV 432 ist eigenartig: Es besteht aus einem einzigen Satz, auf den die Anweisung „Grave sopra il libro“ folgt, die zu einer Improvisation auffordert. Vivaldi entwirft also eine Szenerie, die er den Interpreten dann nach dessen Gutdünken vollenden lässt, und zwar selbstverständlich so, dass er sein technisches Geschick und seine Fantasie zeigen kann. Uns sind von Vivaldi einige schriftliche Beispiele von Variationen über einem Basso ostinato bekannt, und für diesen Moment der Improvisation haben wir als Grundlage einen originalen Chaconne-Bass benutzt (der aus einer Skizze auf dem Manuskript des Konzerts RV 370 stammt).

Man kann hier feststellen, dass es Vivaldi nicht darum ging, den musikalischen Diskurs zu beherrschen: So inspiriert diese Kompositionen auch sein mögen, es handelt sich um bewegliche Objekte, die sich jederzeit entwickeln oder verändern können; in gewisser Weise betrachtete er sie nur als Ausgangspunkt. Er zögerte nicht, die unterschiedlichsten Klänge, Emotionen, Tonarten, Gattungen, Individuen, Bilder, Ideen und Orte in ein und demselben Kontext zu vereinen; dabei war ihm bewusst, dass diese Personen, die da sind, wo sie nicht sein sollten, reagieren, die Stellung anpassen oder abtreten müssen, dabei aber im Verborgenen immer wieder neue Wege finden.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

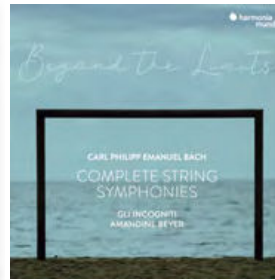
GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER - Discography
 All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
BWV... or not?

Works by Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel Bach & Johann Gottlieb Goldberg
 CD HMM 902322



CARL PHILIP EMANUEL BACH
Beyond the Limits
 Complete String Symphonies
 CD HMM 905321



FRANÇOIS COUPERIN
Apothéoses de Lully & de Corelli
 "Sonades" La Superbe & La Sultane
 CD HMC 902193



JOSEPH HAYDN
Concerti per Esterházy
 Violin Concertos Hob. VIIa:1 & 4,
 Cello Concerto Hob. VIIb:1
 With *Marco Ceccato, cello*
 CD HMM 902314



JOHANN PACHELBEL
Un orage d'avril / April Storm
 Suites, Canon & Songs
 With *Hans Jörg Mammel, tenor*
 CD HMC 902238



ANTONIO VIVALDI
Teatro alla moda
 Concerti RV 282, 391, 228, 313-14,
 322-23, 700, etc.
 Sinfonia de "L'Olimpiade" RV 725
 CD HMC 902221



Concerti per due violini
 RV 505, 507, 510, 513, 527, 529
 With *Giuliano Carmignola, violin*
 CD HMC 902249



harmonia mundi, la boutique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :
harmoniamundi.com

Gli Incogniti est soutenu par la DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine et le département de la Gironde.



Tous nos remerciements à Montserrat Faura et l'incroyable équipe du Festival de Torroella de Montgrí Auditori Espai Ter pour la mise à disposition de la salle et pour leur soutien précieux.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022
Enregistrement : avril 2021, Auditori Teatre Espai Ter, Torroella de Montgrí (Espagne)
Réalisation : Alban Moraud Audio
Prise de son : Alban Moraud assisté d'Aude Besnard
Montage : Aude Besnard
Mastering : Alexandra Evrard
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustration : © Cinta Vidal, *La Gomera*, 2018. Oil on wood panel, 50 x 50 cm
Photos livret : © Philippe Maupetit
Maquette : Atelier harmonia mundi

amandinebeyer.com
gliincogniti.com

HMM 902688