



CHANNEL CLASSICS

CCS 19503

ANTONIO VIVALDI

La Stravaganza

12 VIOLIN CONCERTOS

Rachel Podger
ARTE DEI SUONATORI





Violin

Aureliusz Goliński – Anon., 1810, Germany
Gabriel Bania – Anon., 18th century, Mittenwald
Violetta Szopa-Tomczyk – Anon., end of 19th century, Germany
Ewa Golińska – Bartolomeo Pasta, 1681, Italy
Leszek Firek – Pierre Delaunay, 1763, Paris
Martyna Brachman – Anon., end of 18th century, Germany
Margret Baumgartl – Alexander Kennedy, 1736, London

Viola

Dymitr Olszewski – Krzysztof Drob, 1991, Poznań
Bodo Lonartz – Tilman Muthesius, 1985, Bennigsen

Cello

Tom Pitt – François Gunst after Amati, 1999, Amsterdam
Leszek Pelc – Arkadiusz Gromek after H. Jacobs 1704, 2002, Tychy

Bass

Stanisław Smolka – Ernst Liebich jun., rebuilt 1863, Breslau

RACHEL PODGER

violin – Pesarinius,
1739, Genoa

Archlute

Eero Palviainen – Timo Kontio, 2001,
Porvoo

Guitar

Eero Palviainen – Timo Kontio, 1998,
Porvoo

Theorbe

Andreas Arend – Giuseppe Tumiatì,
1995, Milano

Harpsichord

Allan Rasmussen, Joanna Boślak-
Górniok – Matthias Kramer, 2000,
Rosengarten

Organ

Allan Rasmussen, Joanna Boślak-
Górniok – Henk Klop, 1998, Garderen

RACHEL PODGER was educated in Germany and in England at The Guildhall School of Music and Drama where she studied with David Takeno and Michaela Combetti. During her time in London Rachel co-founded two ensembles specialising in the music of the Baroque, Florilegium and The Palladian Ensemble, both of which have achieved international success as touring and recording artists. In 1997 Rachel was appointed leader of The English Concert with whom she has toured throughout the world, often as concerto soloist.



photo: Mark Gawthorne/Evoke

Rachel's first solo recordings (for Channel Classics), of J.S.Bach's Sonatas and Partitas, were released in 1999 to great critical acclaim. These discs were followed, in 2001, by Bach's Sonatas for Violin and Harpsichord, with Trevor Pinnock, again to critical acclaim. Both recordings were awarded first place by the BBC's "Building a Library" programme. Rachel's 2002 release, Telemann's *Twelve Fantasies for Solo Violin*, won the prestigious Diapason d'Or and was named one of the BBC Music Magazine's "top 20" classical CDs of the year. Another well received recent release is Rameau's *Pieces de Clavecin en Concerts* with Trevor Pinnock. Future recording plans include a disc of violin repertoire by Muffat, Biber, Pisendel and Walther and as well as Mozart Sonatas.

As a recitalist Rachel enjoys an increasingly busy career; she has given many solo concerts in North America, Europe and Korea. Her work as guest director and concerto soloist has also taken her to North America and Poland. In 2003 Rachel will join Andrew Manze and The Academy of Ancient Music for double concertos by Bach and Torelli.

Rachel is Professor of Baroque Violin at The Guildhall School of Music and Drama in London. She also teaches at the Internationale Sommer Akademie in Innsbruck, Austria.

ARTE DEI SUONATORI

The orchestra Arte dei Suonatori was formed in Poznan (Poland) in 1993 by the violin players Ewa and Aureliusz Golinski and collected a group of young and most talented Polish period-instrument performers. At the core of the ensemble were Polish string and continuo players but during the past few years the orchestra has become more international featuring as regular members musicians from, among others, Germany, England, Holland, Czech Republic, France and Finland. In October 1998, after 5 years of less regular activities, the orchestra's leaders, together with the editor of the early music magazine 'Canor,' Cezary Zych, initiated an extensive series of early music events called 'Early Music - Persona Grata Endless Festival'. The series is based on co-operation between the group and artists from all over the world. Each month the orchestra and its guests present a new programme, performed in some important Polish cultural centres and broadcast by Polish Radio. The festival has established itself quickly as one of the bravest and most original musical projects in Poland. Among the artists with whom Arte dei Suonatori have performed are Paul Goodwin, Micaela Comberti, Mark Caudle, Martin Gester, Hidemi Suzuki, Rachel Brown, Sirkka-Liisa Kaakinen, Gabriele Cassone, Eduardo Lopez Banzo, Davitt Moroney, Hille Perl, Veronika Skuplik, Alice Piérot, Alberto Rasi, Roberta Invernizzi, Monique Zanetti, Nele Gramss, Petra Noskaiova, Matthew White, Olga Pasiecznik, Alexis Kossenko, Dan Laurin, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Reinhard Goebel, Salomé Haller, Robert Hill and of course Rachel Podger. Many of these artistic contacts have evolved into closer and regular co-operation.

Your are welcome to visit www.personagrata.pl for more information about the orchestra and its activities.

EXTRAVANGANCE AND ECSTASY

Such is the volume of Vivaldi's concerto output – over 200 for violin alone – that critics have struggled to debate the merits of Vivaldi's music with any sure sense of perspective. Instead, Vivaldi's concerto reputation has too often rested on incidental and 'ad hoc' historical considerations and prejudices, such as the Venetian's profound influence on Bach's developing portfolio, the unabating popularity of the 'Four Seasons', the importance of his work to the precursors of Haydn and Mozart and, less complementarily, the predictability and repetition of his most primal harmonic instincts. And yet with all these factors, the most striking critical common denominator is that each point requires its own qualification. As an ambitious and unabashed early 18th-century showman, Vivaldi would have had his detractors from the start as he furiously peddled both his tireless compositional imagination and celebrated virtuosity on the violin. His playing won the upper hand in the reputation stakes during his lifetime and explained a declining interest in his music after his death in 1741. This is borne out by several posthumous remarks, such as from Vivaldi's colleague Goldoni who described the so-called 'Red Priest' (or just 'Rosso' on account of his extraordinarily red hair) in his memoirs of 1787 as 'an excellent violin player and mediocre composer'.

So how do we unravel the Vivaldi conundrum? Firstly, we must accept that his place in the pantheon of great baroque composers should be judged on the stand-alone quality of his music and not on a musicologist's claim for its transient importance to an emerging aesthetic; whilst we can hear pre-scient classical structures, enlightenment leanings and so on, the priority must be to judge Vivaldi on his own terms. Then there is the Bach issue: the assumption that although the great German inculcates a new level of ingenuity by employing the broad brush of his contemporary, Vivaldi should be marginalised because the comparatively 'al dente' indigenous values of his art fail to conform to the 'high art' of Bach's contrapuntal and structural ambitions genre. Whilst Bach instils new layers of motivic and textural interest which redefine the solar plexus of the object, Vivaldi's concerto aims were devised on an entirely different premise. The great irony is that while Vivaldi was imitated and paraphrased for several decades in the 18th century, his style is actually quite inimitable. His admirers could add to, but not originate the formula. This is why his singular voice speaks to us now with such genuine directness and individuality.

The set of 12 Violin Concertos, *La Stravaganza*, Opus 4, is a fascinating testament to Vivaldi's brave new world. It is often over-shadowed by the outgoing radiance of *L'estro armonico*, Opus 3, which can boast Bach's *imprimatur* of five solo keyboard transcriptions and a sixth, the famous Concerto for 4 Harpsichords, BWV 1065. Also relevant perhaps, the dedication of Opus 3 honoured Grand Prince Ferdinand of Tuscany, whilst Opus 4 recognised a Venetian nobleman, Signor Vettor Delfino (or 'Dolfin' as he was known) – an altogether more parochial affair. Add to this the public-relations problem of succeeding one of the most popular and influential sets in musical history, and Opus 4's less celebrated position was confirmed and understandably so. The concertos of 'La Stravaganza' are often, however, even more remarkable for their range of coloration as Vivaldi sheds several vestiges of Roman (ie Corellian) influence and embarks on his own distinctive style - latterly a recognisable template of the generic Vivaldi violin concerto. Whilst the unified and mature refinement of the composer's Op 8 (*La Cetra*) or the untitled Op 9 Concertos is sporadically evident here, he extends *L'estro*'s broad creative aspirations – hence an even more dramatic artifice in the title – and parades those elements which constitute his evolving style of extravagance and ecstasy.

The preface of Opus 3 advertised the forthcoming 'Concerti a quattro' (meaning for four string parts, solo and continuo) which were to become *La Stravaganza*: a set of solo violin concertos with a second 'shadow' soloist appearing intermittently in nos. 1, 4, 5, 9 and 11, and no. 7 for two violins and cello, the best exhibiting a richly cultivated *mien* in which the composer clearly seeks a more integrated, but at the same time outlandish, relationship between soloist and orchestra. In this respect, these often atmospheric concertos encourage a particularly strong corporate endeavour between protagonist and orchestra. This does not necessarily suggest either a blurring of the concertino and ripieno contrasts (central to the concerto grosso) or a compromised virtuosity. Rather, it comprises a philosophy where mutual growth towards achieving a common intensity or intensified lyricism can be forged within a compact frame, with the soloist free to depart the fray at will – though arguably more from exotic harmonic inflection than out-and-out pyrotechnics. From the opening of Opus 4, the Concerto No. 1 sets out a new stall with its taut juxtaposition of solo and tutti sections, each musical idea commonly adopted by all parties but, crucially, the solos take flight without despoiling the movement's overall shape.

Vivaldi chooses a wide range of keys in *La Stravaganza* and uses all his renowned guile to ensure that his basic skeletal material elucidates the inherent affect in the tonality. This is exemplified in the meandering reflections of the E minor Concerto, no. 2, where the soloist has extended *passaggi* in both outer movements but whose contained figuration perfectly matches the fickle patterns of the ritornello. A more conservative approach lies at the heart of the stock arpeggios and unisons of Concerto no. 3 in G major where the violin solos, harmless affairs though they be, rely too heavily on cliché; this concerto highlights the fine line between success and failure when a composer's working materials bear such seemingly transparent processes. There can be no doubting that both a bland ritornello and an uninflected harmonic palette can make Vivaldi a dull boy. A less radical example occurs in the Concerto in F major, no. 9, where the composer has toyed with a telling motoric rhythmic figure in the opening but arguably fails to imbue it with adequate melodic personality.

However, we judge these pieces against a majority of distinguished examples in *La Stravaganza*; even in these two works, Vivaldi disarms the critic with slow movements of mesmerising expressive beauty and we see, throughout this collection, a composer with an extraordinary knack for capturing the moment with a still, small voice of absolute purity. In terms of adept characterisation, the A minor Concerto no. 4 scores highly, a flamboyant *exposé* of folksy fiddling – as Vivaldi consolidates further in no. 5 – and rustic ritornelli (echoed by a fully compliant second solo violin) of the sort which the unsympathetic listener may fail to appreciate as a sign of an original and inventive mind. Vivaldi's powers of representation – real or imagined – were second-to-none. The slow movement of this fine concerto creates something altogether from another sphere: a lonely 'cris de coeur' which challenges the simplistic generalisation of Vivaldi's harmonic predictability, as do the purring roulades of the 'largo' from the companion Concerto in A major, no. 5. Of a more genial disposition, Concerto no. 6 in G minor projects its resigned pathos with an exemplary harmonic balance – predictable maybe but utterly satisfying. Its dichotomous 'largo' initially looks back to the solo fantasy shenanigans of the 17th century but soon luxuriates into a tutti of distinctly Corellian gait which soon assumes a unifying part in the subsequent chaconne-like final movement.

If the A minor and G minor Concertos stand out in the first half, the second group of six raise the stakes immediately with the poised 'church sonata' attributes of Concerto no. 7 in C major. After the elongated lines of the opening Largo, the rapier fiddles spar in a splendidly robust encounter which

plays unashamedly on the most obvious diatonic principles but with infectious melodic and rhythmic energy. Moreover, Vivaldi knows exactly when to stop. Unpredictability forms as much a part of Vivaldi's harmonic world in the third movement where his notion of 'La Stravaganza' finds expression in a ravishing enharmonic shift of Brucknerian proportions (E flat major from D sharp) and a seamless close in E major four bars later! Of the maverick, high-octane, minor-keyed genre that Bach would surely have admired, Concerto no. 8 in D minor and Concerto no. 10 in C minor are exceptional examples. The former is *sui generis* – a roller-coaster ride whose quick-silver middle sequence of movements, reminiscent of Albinoni, leads memorably into a luminous passage of 'arcate lunghe' (long bow strokes). The last movement ritornello, with its strong opening appoggiatura figure, appears majestically in the submediant major (B flat). It is as if Vivaldi has copied Bach copying Vivaldi.

The C minor work also reveals a high level of invention, an understated elegance formalised by a seemingly unadventurous design. Yet whilst unspectacular on paper, this is a case where economy of means wins the day. No note can be removed to make it a better piece. Concerto No.10 in D major represents the joker in the pack, a little 'symphony' of uproarious chattering exchanges which mounts into a primitive quasi-Mannheim rocket effect where the whole ensemble screams out its reiterated repeated semiquavers, and yet the soloist will not be strangled. Its second movement is a quasi-bacarolle whose cantabile melody has all the hallmarks of a Venetian tourist trap – completely beguiling and without which no holiday would be complete. The final flourish 'cocks a snook' at anyone who may happen to have crossed the fiery Red Priest. The final Concerto, no. 12 in G major, is another individual gem. The opening allegro resembles a musical clock and a china doll rolled into one with its small-scale, glistening solos delicately formed from its pristine ritornelli. The following 'largo' is the desert island set-piece in the collection, a work of shimmering perfection over which Vivaldi took considerable trouble, judging from the detailed perfection in all the parts of this exquisite ground bass. Vivaldi resisted the temptation here of slipping into a neutral concluding allegro, making demands on the soloist with high-jinx acrobatics and priceless, romping concluding cadenzas.

Exactly when Vivaldi composed these 12 Concertos is uncertain though the publication by Estienne Roger in Amsterdam was probably issued in c.1714. Vivaldi's role at the Ospedale della Pietà di Venetia, the girls orphanage with which he was associated for nearly 40 years, underwent significant changes around this time – as he moved in and out of favour with the governors. As a teacher

of violin and composer of concertos, several of these works may have been written, or at least been germinating, at around the time of L'estro Armonico in 1711 (otherwise, how would he have so confidently promised them in the Op. 3 preface?) and therefore perhaps performed by the pupils of the Pietà in the intervening years.

Jonathan Freeman-Attwood

Immersing myself in the 12 Concertos of 'La Stravaganza' was an intense and exhilarating experience, and one which has left me full of wonder at Vivaldi's seemingly endless capacity for invention. Having had many opportunities to get to know his music ever since I started playing the violin (the well-loved A minor Concerto from L'estro Armonico is one of the set pieces in Suzuki's violin method and played by most 6-10 year olds!), the Seasons and L'estro featuring strongly in baroque concert programmes, it was with interest but also a number of pre-conceptions that I approached these relatively obscure concertos. I rather arrogantly assumed I'd have to put my mind to making them sound as different from each other as possible, as they probably wouldn't assert their own character within the set by themselves. I'm ashamed of that thought now, since I quickly realised that I wasn't dealing with 'samey' music at all, but with extreme inventiveness within a definite framework.

Vivaldi uses melodic figurations in so many remarkable ways. It's as though he likes to experiment with every possible variant and push the players beyond expectation of what might be coming next. Having said that, the most predictable comment about his music is that his music is predictable! But listen, for example, to the last movement of Concerto no.1, where we see him first setting up a simple phrase, experimenting with the opening figure (first 2 bars) in minimal ways, taking us unexpectedly (unpredictably!) into a new key just when we expect the solo part to take charge. For 111 bars he lets his imagination run riot with this very simple opening figure, transforming it and avoiding any obvious phrasing that the listener might assume. This way, he creates a wonderful spirit of exploration in the music. Fragments of figurations are often thrown from one part to the next in the orchestra, later making up a whole phrase.

Vivaldi also uses very simple tools by, for instance, making the tune leap across the two violin parts: there is an ascending triadic figure which goes to-and-fro between the fiddles as a variation on a similar tune heard earlier in a single part within the orchestra (Concerto no.3, first movement). His citing of a tune, repeating it twice note-by-note and then changing it at the last minute is often both witty and clever (like in Concerto no.5, first movement, during the 4th tutti section). Vivaldi conveys so much variety and character; it feels easy to perform as the language is so direct and the expression within looks candidly at you from the page. The sublime slow movements (such as in Concertos nos. 1 and 11) recall descriptions or paintings of paradise where you literally feel like you're hovering on a cloud for the duration of the movement... and the demon-like moments in Concerto no.8 (first movement) make you believe you're being devoured by hungry tigers.

I want to thank all the members of Arte dei Suonatori for helping to make this recording such an exciting project and for being so good-natured in putting up with all my experiments in the sessions. And I'd like to thank Jared Sacks, Jonathan Freeman-Attwood, Cezary Zych and Tim Cronin without whom this recording would not have been possible.

Rachel Podger

EXTRAVAGANCE ET EXTASE

Vivaldi composa une quantité telle de concertos - plus de 200 pour violon seul - que les critiques eurent du mal à débattre avec objectivité des mérites de sa musique. La réputation de ses concertos a trop souvent reposé sur des préjugés et des considérations historiques accessoires, 'ad hoc', tels que la profonde influence vénitienne sur le développement de l'œuvre de Bach, la popularité inébranlable des 'Quatre Saisons', l'importance de son œuvre sur les précurseurs de Haydn et Mozart et, de façon moins flatteuse, la prévisibilité et la répétition de ses instincts harmoniques les plus basiques. Et pourtant, dans ce cadre, le dénominateur commun le plus frappant est que chacun de ces points exige ses propres critères de jugement. Vivaldi, homme du début du 18^{ème} siècle, ambitieux et nullement intimidé, doué pour la mise en scène, dut avoir ses détracteurs dès le début de sa carrière lorsqu'il commença à propager avec acharnement son imagination infatigable de compositeur et sa célèbre virtuosité au violon. De son vivant, il dut avant tout sa réputation à son jeu, ce qui explique le déclin de l'intérêt pour sa musique après son décès en 1741. Cela est confirmé par diverses remarques posthumes, telles que celle de Goldoni, collègue de Vivaldi, qui décrivit dans ses mémoires (1787) celui qu'on appelait le 'Prêtre Roux' (ou simplement le 'Roux' à cause de sa chevelure incroyablement rousse) comme 'un excellent violoniste et un médiocre compositeur'.

Comment peut-on débrouiller l'énigme Vivaldi? On doit tout d'abord accepter que la place de ce compositeur dans le panthéon des grands compositeurs baroques doive être jugée sur la qualité de sa musique et non sur une revendication de musicologue concernant l'importance transitoire d'une esthétique émergente. Si l'on peut entendre une amorce de structures classiques, l'influence de l'esthétique des lumières etc., il semble toutefois important de juger Vivaldi sur ses propres termes. Vient ensuite seulement la question Bach. L'hypothèse est la suivante: même si le grand compositeur allemand accéda à un nouveau niveau d'ingéniosité en utilisant le large pinceau de son contemporain, Vivaldi doit être marginalisé puisque les valeurs autochtones comparativement 'al dente' de son art ne parvinrent pas à se conformer à 'l'art supérieur' des ambitions structurelles et contrapuntiques de Bach. Si Bach intégra de nouvelles strates sur le plan des motifs et de la texture, ce qui redéfinît le plexus solaire de l'objet, les objectifs du concerto de Vivaldi furent basés sur un principe complètement différent. L'ironie du sort voulut que durant le 18^{ème} siècle Vivaldi fût imité et paraphrasé pendant plusieurs décennies, pourtant son style est en réalité plutôt inimitable. Ses admira-

teurs purent effectuer des ajouts à la formule mais ne purent en être les auteurs. C'est la raison pour laquelle sa singulière voix nous interpelle aujourd'hui avec une franchise et une individualité aussi authentiques.

Le recueil des 12 concertos pour violon opus 4, intitulé *La Stravaganza*, est un testament fascinant du nouveau monde de Vivaldi. Il est souvent relégué dans l'ombre de l'*Estro Armonico*, opus 3, un recueil qui fut à l'origine de cinq transcriptions pour clavier solo de Bach et de son célèbre Concerto pour 4 clavecins, BWV 1065. Il est peut-être intéressant de mentionner ici que si l'opus 3 fut dédié au Grand Prince Ferdinand de Toscane, le dédicataire de l'opus 4 fut un noble vénitien, Signor Vettor Delfino (ou le 'Dauphin' comme on l'appelait alors) - il s'agit donc d'un projet moins ambitieux. Il fut difficile pour ce dernier opus de succéder à l'un des recueils les plus populaires et influents de l'histoire musicale. Il fut moins célèbre que ce dernier et ce statut fut confirmé, à juste titre, même si l'éventail de couleurs que possèdent les concertos de '*La Stravaganza*' est souvent plus remarquable. Vivaldi se défit alors de divers vestiges de l'influence romaine (c'est-à-dire de celle de Corelli) et amorça son propre style – ces concertos furent récemment reconnus comme modèles du concerto pour violon de Vivaldi (dans sa forme la plus typique). Si le raffinement mûr et unifié de son opus 8 (*La Cetra*) et de ses concertos sans titre opus 9 est ici présent de façon sporadique, l'opus 3 va au-delà des larges aspirations créatrices de l'*Estro Armonico* - ce qui explique un titre plus dramatique - et affiche ces éléments qui caractérisent ce style d'extase et d'extravagance en développement.

La préface de l'opus 3 annonce la prochaine parution des '*Concerti a quattro*' (ce qui signifie quatre parties de cordes, solo et basse continue) qui devinrent *La Stravaganza*. Il s'agit d'un recueil de concertos pour violon solo - un deuxième soliste apparaît par intermittence dans les n^{os} 1, 4, 5, 9 et 11 – comprenant également un concerto (n^o7) pour deux violons et violoncelle, les meilleurs concertos faisant montre d'une *contenance* très distinguée. Dans ces œuvres, le compositeur chercha clairement à obtenir une relation plus intégrée, mais étrange en même temps, entre le soliste et l'orchestre. À cet égard, ces concertos souvent d'ambiance encouragent un effort collectif particulièrement fort entre le protagoniste et l'orchestre. Cela ne suggère pas nécessairement l'estompement des effets de contraste entre le concertino et le ripieno (centraux dans le concerto grosso) ou la compromission de la virtuosité. Cela dévoile plutôt une philosophie au sein de laquelle

la croissance mutuelle vers l'obtention d'une intensité commune ou d'un lyrisme intensifié peut être forgée au sein d'un cadre compact, le soliste étant libre de commencer la bagarre quand il lui plaît – cependant plus au moyen de modulations harmoniques étranges que par une éclatante pyrotechnie. Dès le début de l'opus 4, le concerto n°1 propose un nouvel espace avec sa juxtaposition tendue de sections solo et tutti: chaque idée musicale est adoptée par les différentes parties mais, de façon décisive, les solos disparaissent sans que soit altérée la forme générale du mouvement.

Vivaldi choisit d'utiliser un grand éventail de tonalités dans La Stravaganza et utilisa toute sa ruse pour que son matériau structurel de base explicitât l'affect inhérent à la tonalité. Cela est illustré par les réflexions sinueuses du Concerto en mi mineur n°2. Dans le premier et le dernier mouvement, le soliste possède de longs *passaggi* dont les figures réservées vont particulièrement bien avec les motifs inconstants de la ritournelle. Une approche plus conservatrice caractérise tous les arpèges et unissons du Concerto n°3 où les solos du violon, aussi anodins qu'ils soient, s'appuient trop lourdement sur des clichés: ce concerto souligne la fine ligne de démarcation entre la réussite et l'échec lorsque les matériaux avec lesquels travaille un compositeur portent en eux des procédés si limpides. Il est clair qu'une ritournelle fade et une palette harmonique peu variée peuvent faire de Vivaldi un compositeur insignifiant. On en trouve un exemple moins radical dans le Concerto en Fa Majeur n°9. Le compositeur joua avec une figure rythmique éloquent dans l'ouverture de cette œuvre mais échoua à l'imprégner d'une personnalité mélodique adéquate.

Ce jugement sur ces extraits s'oppose cependant à un grand nombre d'exemples remarquables que l'on peut puiser dans La Stravaganza. Même dans ces deux œuvres, Vivaldi désarma en effet le critique avec ses mouvements lents d'une beauté expressive hypnotisante et partout, ce recueil témoigne du don extraordinaire que possédait le compositeur pour saisir l'instant avec une petite voix calme d'une pureté absolue. Lorsque l'on essaye de caractériser les concertos avec adresse, le Concerto en la mineur n°4 prend le dessus: on y trouve un flamboyant exposé d'écriture populaire pour le violon – que Vivaldi poussa plus loin dans le n°5 – et des ritournelles rustiques (auxquelles donne écho un docile second violon solo) que l'auditeur indifférent peut peut-être manquer d'apprécier comme le signe d'un esprit original et inventif. La force d'interprétation de Vivaldi – réelle ou imaginée – était inégalée. L'atmosphère générale que crée le mouvement lent de ce beau concerto semble issue d'une autre sphère: on a là des cris du cœur qui défient la généralisation sim-

pliste de la prévisibilité harmonique de Vivaldi, comme le font également les roulades ronronnantes du 'largo' du concerto n°5 en La Majeur, pendant du concerto n°4. Le Concerto n°6 en sol mineur, de caractère plus génial, projette son pathos résigné avec un équilibre harmonique exemplaire - prévisible peut-être mais très satisfaisant. Son 'largo' initial dichotome rappelle tout d'abord les manigances des fantaisies solos du 17^{ème} siècle. Il laisse toutefois rapidement le terrain à un tutti très clairement corellien qui assume par la suite un rôle unificateur dans le mouvement final de style chaconne.

Si les concertos en la mineur et sol mineur font saillie dans la première partie du recueil, le second groupe de six concertos surenchérit immédiatement avec le Concerto n°7 en Do Majeur qui comprend les caractéristiques équilibrées de la 'sonate d'église'. Après les longues lignes du Largo d'ouverture, les violons mordants se défient dans un combat splendide et robuste jouant sans vergogne sur les principes diatoniques les plus évidents mais avec une énergie mélodique et rythmique contagieuse. Vivaldi savait toutefois exactement quand il devait s'arrêter. L'imprévisibilité constitue également une partie du monde harmonique de Vivaldi dans le troisième mouvement de cette œuvre où, dans une ravissante mutation enharmonique de proportions 'brucknériennes' (Ré dièse / Mi bémol Majeur) et dans une conclusion sans faille en Mi Majeur quatre mesures plus tard (!), la notion de 'Stravaganza' trouva son expression. Dans le genre mineur franc-tireur, le Concerto n°8 en ré mineur et le Concerto n°10 en do mineur sont des exemples exceptionnels. Le premier est *sui generis* un tour de montagnes russes dont la section centrale des mouvements, réminiscence d'Albinoni, conduit mémorablement à des passages lumineux en 'arcate longhe' (longs coups d'archet). La ritournelle du dernier mouvement, avec sa forte appoggiatura d'ouverture, apparaît majestueusement à la sus-dominante Majeure (si bémol): c'est comme si Vivaldi avait copié Bach copiant Vivaldi.

L'œuvre en do mineur témoigne également d'une grande force d'imagination, d'une élégance discrète formalisée par une conception apparemment conventionnelle. Bien que peu spectaculaire sur le papier, on a là un cas où l'économie de moyens remporte la victoire: la suppression d'aucune note ne peut bonifier cette œuvre. Le Concerto n°10 en Ré Majeur constitue le joker du recueil. C'est une petite 'symphonie' de bavardages désopilants qui se transforme en effet primitif de fusée quasi 'mannheimienne' tandis que tout l'ensemble hurle ses doubles croches répétées sans toutefois

étouffer le soliste. Le deuxième mouvement est une sorte de barcarolle dont la mélodie cantabile présente toutes les caractéristiques du piège touristique vénitien – absolument séduisant, sans lequel aucunes vacances ne pourraient être complètement réussies. Le final est un ‘pied de nez’ à tous ceux qui auraient pu croiser le fougueux prêtre roux. Le concerto n°12 en Sol Majeur, dernier concerto du recueil, est un autre chef d’oeuvre original. L’allegro d’ouverture ressemble à une horloge musicale et à une poupée chinoise réunies en un élément de petite taille: solos chatoyants délicatement formés à partir de ritournelles virginales. Le ‘largo’ qui suit constitue selon moi le sommet du recueil, mouvement d’une perfection miroitante pour lequel Vivaldi se donna un mal considérable à en juger la perfection détaillée de toutes les parties de cette exquise basse obstinée. Vivaldi résista ici à la tentation d’entrer discrètement dans un allegro conclusif final, exigeant beaucoup du soliste dans des acrobaties follement plaisantes et des cadences conclusives ludiques et humoristiques.

On ne sait pas précisément quand Vivaldi composa ces 12 concertos. On sait en revanche qu’ils furent probablement publiés par Etienne Roger à Amsterdam vers 1714. La fonction que Vivaldi assurait à l’Ospedale della Pietà, cet orphelinat de jeunes filles dans le cadre duquel il fut actif pendant presque 40 ans, subit à cette époque de considérables modifications – au gré de la faveur et la défaveur dont il jouissait auprès des gouverneurs. Plusieurs de ces œuvres furent probablement composées, ou tout au moins esquissées, vers 1711 lorsque Vivaldi travaillait à l’Estro Armonico (autrement, comment aurait-il pu promettre leur parution avec tant de confiance dans la préface de l’opus 3?). Comme il était compositeur de concertos mais aussi professeur de violon, ces œuvres furent peut-être aussi exécutées par les élèves de la Pietà au cours des années qui s’écoulèrent entre le moment où elles furent composées et éditées.

Jonathan Freeman-Attwood

Traduction: Clémence Comte

L'immersion dans les 12 concertos de 'La Stravaganza' a été pour moi une expérience intense et enivrante qui m'a laissée émerveillée devant le pouvoir d'invention visiblement infini de Vivaldi. Comme j'ai eu à de nombreuses reprises l'occasion d'entrer en contact avec sa musique depuis mes débuts au violon (le concerto en la mineur si populaire de L'Estro Armonico fait partie des pièces enseignées dans le cadre de la méthode Suzuki et est donc joué par des enfants ayant tout au plus entre 6 et 10 ans!), les Saisons et L'Estro Armonico figurant également souvent à l'affiche des concerts de musique baroque, c'est avec intérêt mais aussi avec un grand nombre d'idées préconçues que j'ai abordé ces concertos relativement inconnus. De façon quelque peu présomptueuse, je présumais que je devais m'appliquer à les faire sonner dans la mesure du possible différemment les uns des autres, vu qu'ils ne posséderaient probablement pas eux-mêmes un caractère très marqué au sein du recueil. Je suis assez confuse d'avoir pensé ainsi, car j'ai rapidement réalisé que je n'avais pas du tout affaire à de la musique fade, toujours un peu identique, mais à une inventivité extrême dans un cadre défini.

Vivaldi utilise les figures mélodiques de façon particulièrement remarquable. C'est comme s'il aimait mettre à l'épreuve toutes leurs variantes et poussait les musiciens au-delà de l'attente de ce qui pourrait survenir par la suite. Cela dit, le commentaire le plus prévisible sur cette musique est celui affirmant que cette musique est prévisible ! Mais écoutons par exemple le dernier mouvement du premier concerto, où on le voit créer une simple phrase, expérimenter avec le motif d'ouverture (les deux premières mesures) de façon minimale, nous embarquant subitement (de façon imprévisible !) dans une nouvelle tonalité juste au moment où l'on pensait que la partie solo allait prendre le dessus. Pendant 111 mesures, il donne libre cours à son imagination. Partant de ce motif d'ouverture très simple, il le transforme et évite tout phrasé évident que l'auditeur pourrait supposer. Il crée ainsi un merveilleux esprit d'exploration musicale. Des fragments de figures mélodiques sont souvent lancés d'une partie à l'autre dans l'orchestre avant de constituer ensuite une phrase entière.

Vivaldi utilise aussi des moyens très simples, par exemple, celui de faire passer la mélodie d'une partie de violon à l'autre: on note une figure ascendante en arpège qui va et vient entre les violons telle la variation d'une mélodie similaire jouée auparavant par un pupitre de l'orchestre (troisième concerto, premier mouvement). La citation d'une mélodie, répétée deux fois à l'identique puis changée au dernier moment, est astucieuse et pleine d'esprit (comme dans le cinquième concerto,

premier mouvement, pendant la 4^{ème} section tutti). Vivaldi transmet tant de variété et de caractère, son langage musical est si direct, l'expression de ce langage regarde l'interprète du haut de sa page de façon si sincère qu'on a l'impression que cette musique est facile à exécuter. Les sublimes mouvements lents (comme ceux des concertos n^{os} 1 et 11) rappellent des descriptions de peintures de paradis: on se sent littéralement planer sur un nuage pendant toute la durée du mouvement... Les mouvements démoniaques du concerto n^o8 (premier mouvement) font croire qu'on est en train d'être dévoré par des tigres affamés.

Je désire remercier ici tous les membres d'Arte dei Suonatori de m'avoir aidée à faire de cet enregistrement un projet si passionnant et d'avoir accepté de façon si accommodante de se soumettre à toutes mes expérimentations durant les sessions de travail. J'aimerais remercier aussi Jared Sacks, Jonathan Freeman-Attwood, Cezary Zych et Tim Cronin sans lesquels cet enregistrement n'aurait pas pu avoir lieu.

Rachel Podger

Traduction: Clémence Comte

EXTRAVAGANZ UND EKSTASE

Der Umfang der von Vivaldi komponierten Konzerte – mehr als 200 für Violine alleine – ist derart gewaltig, dass Kritiker schon immer Schwierigkeiten gehabt haben, den künstlerischen Wert seiner Musik mit einem sicheren perspektivischen Sinn zu erörtern. Statt dessen musste Vivaldis Ruf als Konzertkomponist zu oft durch gelegentliche und historische 'Ad-hoc'-Betrachtungen und Vorurteile aufgebaut werden, als da wären der tiefe Einfluss des Veneziers auf die Entwicklung Bachs, die anhaltende Beliebtheit der 'Vier Jahreszeiten', die Bedeutung seines Werkes für die Vorläufer von Haydn und Mozart, und, weniger schmeichelhaft, die Vorhersagbarkeit und Wiederholung seiner ur-eigensten harmonischen Instinkte. Und trotz all dieser Faktoren ist der auffallendste gemeinsame Nenner der Kritiker der Umstand, dass jeder Punkt einer Einzelprüfung zu unterziehen ist. Als ehrgeiziger und furchtloser Selbstdarsteller des frühen 18. Jahrhunderts hatte Vivaldi seine Kritiker wohl gleich gegen sich aufgebracht, als er sowohl seine unermüdliche kompositorische Phantasie als auch seine gefeierte Virtuosität auf der Geige wild entschlossen an den Mann brachte. Sein Spiel gewann zu seinen Lebzeiten die Oberhand in den Kämpfen um seinen Ruf und erklärt damit das abnehmende Interesse an seiner Musik nach seinem Tod im Jahre 1741. Dies wird von verschiedenen Bemerkungen nach seinem Tod untermauert, wie zum Beispiel von Vivaldis Kollegen Goldoni, der den sogenannten 'Roten Priester' (oder nur 'Rosso' wegen seines außergewöhnlich roten Haarschopfes) in seinen Memoiren aus dem Jahre 1787 als "einen ausgezeichneten Violinisten und mittelmäßigen Komponisten" bezeichnet.

Wie lösen wir also das Vivaldi-Rätsel? Zuerst müssen wir akzeptieren, dass sein Platz im Pantheon der großen Barock-Komponisten einzig und alleine nach der Qualität seiner Musik beurteilt werden sollte, und nicht nach den Behauptungen eines Musikwissenschaftlers, sie hätten eine flüchtige Bedeutung für eine damals in Erscheinung tretende Ästhetik gehabt; obwohl man vorhersehende klassische Strukturen, Tendenzen zur Aufklärung und so weiter hören kann, muss Vivaldi vorzugsweise aufgrund seiner eigenen Qualitäten beurteilt werden. Und dann gibt es da noch den Streitpunkt Bach: Die Annahme, dass, obwohl der große Deutsche uns eine neue Ebene der Genialität eingeschärft hat, indem er den breiten Pinsel seines Zeitgenossen ansetzte, Vivaldi an den Rand gedrängt werden sollte, weil die vergleichsweise einheimischen 'al dente'-Werte seiner Kunst nicht der 'hochkünstlerischen' kontrapunktischen und strukturellen ehrgeizigen Musikgattung Bachs

entsprach. Während Bach uns langsam neue Schichten motivischer und struktureller Interessen einflößt, die den Solar Plexus des Objektes neu definieren, waren Vivaldis Konzerte unter einer völlig anderen Voraussetzung konzipiert. Die große Ironie liegt darin, dass Vivaldi im 18. Jahrhundert zwar verschiedene Jahrzehnte lang nachgeahmt und umschrieben wurde, sein Stil jedoch tatsächlich recht unnachahmlich ist. Seine Bewunderer konnten der Formel zwar Elemente hinzufügen, sie jedoch nicht neu erzeugen. Aus diesem Grunde spricht seine einmalige Stimme nun mit solch aufrichtiger Geradlinigkeit und Individualität zu uns.

Die aus 12 Violinkonzerten bestehende Gruppe La Stravaganza, Opus 4, ist ein faszinierendes Testament für Vivaldis schöne neue Welt. Es wird oft vom extravertierten Glanz von L'estro armonico, Opus 3 überschattet, das sich Bachs *Imprimatur* der fünf Transkriptionen für Solo-Klavier und einem sechsten, dem berühmten Konzert für 4 Cembali, BWV 1065 rühmen kann. Ebenfalls maßgeblich ist vielleicht der Umstand, dass das Opus 3 dem Erzherzog Ferdinand von Toskana gewidmet wurde, während mit dem Opus 4 ein venezianischer Edelmann, Signor Vettor Delfino (oder 'Delphin', wie er genannt wurde) geehrt wird – insgesamt eine eher engstirnige Angelegenheit. Wenn man diesem das Public-Relations-Problem der Nachfolge einer der beliebtesten und einflussreichsten Konzertgruppen der Musikgeschichte hinzufügt, wurde die weniger gefeierte Position des Opus 4 bestätigt, und zwar verständlicherweise. Die Konzerte von 'La Stravaganza' sind häufig jedoch aufgrund ihrer Fülle von Koloraturen umso bemerkenswerter, da Vivaldi verschiedene Überbleibsel römischer (d. h. Corellischer) Einflüsse vergießt und seinen eigenen unverkennbaren Stil verfolgt – letzteres war eine erkennbare Vorlage für das übliche Violinkonzert von Vivaldi. Während die vereinheitlichte und reife Verfeinerung des Op. 8 des Komponisten (La Cetra) oder des Konzertes Op. 9 ohne Titel hier sporadisch ersichtlich ist, erweitert er die kreativen Aspirationen von L'estro – somit eine noch dramatischere Kunstfertigkeit im Titel – und führt diese Elemente vor, die seinen sich entwickelnden Stil der Extravaganz und Ekstase ausmachen.

Die Einleitung des Opus 3 kündigte die bevorstehenden 'Concerti a quattro' an (für vier Streicherparts, Solo und Continuo), aus denen La Stravaganza werden sollte: eine aus Solo-Violinkonzerten bestehender Gruppe mit einem zweiten 'Schatten'-Solisten, der mit Unterbrechungen jeweils in Nr. 1, 4, 5, 9 und 11 auftritt, und Nr. 7 für zwei Violinen und Cello, die am besten ein überaus gepflegtes *Gebaren* zur Schau stellen, in dem der Komponist ganz klar eine

eingebundenere, gleichzeitig jedoch fremdartige Beziehung zwischen dem Solisten und dem Orchester anstrebt. In dieser Hinsicht fördern diese häufig stimmungsvollen Konzerte eine besonders starke geschlossene Anstrengung zwischen Protagonisten und Orchester. Dies legt nicht unbedingt eine Trübung der Konzertino- und Ripieno-Kontraste dar (die im Concerto grosso zentral stehen), oder eine beeinträchtigte Virtuosität. Es schließt vielmehr eine Philosophie ein, wobei gegenseitiges Wachstum mit dem Ziel, eine gemeinsame Intensität oder intensivierte Lyrik zu erzielen, innerhalb eines kompakten Rahmens geschmiedet werden kann; dabei bleibt dem Solisten die Freiheit, die Schlägerei nach Belieben zu verlassen – obgleich wohl eher aus einem exotischen harmonischen Tonfall heraus als aus einer durch und durch konsequenten Pyrotechnik. Aus der Eröffnung des Opus 4, des Konzertes Nr. 1, macht sich ein neuer Stall mit einer gespannten Nebeneinanderstellung der Solo- und Tutti-Abschnitte auf den Weg, wobei jede musikalische Idee von allen anderen Parts gemeinsam angenommen wird, doch bezeichnenderweise flüchten die Solos, ohne den Satz seiner Gesamtstruktur zu berauben.

Vivaldi wählt in La Stravaganza eine umfassende Palette von Tonarten und bietet seine gesamte berühmte List auf, um zu gewährleisten, dass sein Grundgerüst den inhärenten Affekt in der Tonalität aufklärt. Dies wird in den sich schlängelnden Betrachtungen des Konzertes in e-Moll Nr. 2 beispielhaft dargestellt, wo dem Solisten in beiden äußeren Sätzen verlängerte *passaggi* vorgeschrieben werden, wohingegen die enthaltene Figuration makellos zu den unbeständigen Mustern des Ritornells passt. Eine konservativere Vorgehensweise liegt dem Bestand der Arpeggios und Unisoni des Konzertes Nr. 3 in G-Dur zugrunde, wo sich die Violinsolos, so harmlos sie auch sein mögen, zu sehr auf Klischees verlassen; dieses Konzert hebt die dünne Grenze zwischen Erfolg und Scheitern hervor, wenn das Arbeitsmaterial eines Komponisten solche scheinbar transparenten Prozesse enthält. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass sowohl ein farbloses Ritornell als auch eine nicht flektierte harmonische Palette aus Vivaldi einen Langweiler machen kann. Ein weniger radikales Beispiel liegt im Konzert in F-Dur, Nr. 9 vor, in dem der Komponist in der Eröffnung mit einer erzählenden motorisch rhythmischen Figur gespielt hat, es ihm jedoch wohl nicht gelingt, sie mit ausreichender melodischer Persönlichkeit zu tränken.

Wir beurteilen diese Stücke jedoch vor dem Hintergrund einer Mehrzahl von hervorragenden Beispielen in La Stravaganza; sogar in diesen beiden Werken entwarf Vivaldi seine Kritiker mit

langsamen Sätzen hypnotisierender ausdrucksstarker Schönheit, und überall in seiner Kollektion wird ein Komponist mit einer außerordentlichen Gabe, den Moment mit einer stillen, kleinen Stimme absoluter Reinheit einzufangen, sichtbar. Im Sinne der versierten Beschreibung schneidet das Konzert in a-Moll Nr. 4, ein auffälliges Exposé volkstümlicher Fiedelei – die von Vivaldi in Nr. 5 weiter ausgearbeitet wird – sehr gut ab. Entsprechendes gilt für rustikale Ritornelli (die von einer völlig konformen zweiten Solo-Geige zurückgeworfen werden) von der Sorte, die der teilnahmslose Zuhörer unter Umständen nicht als ein Zeichen eines originellen und einfallsreichen Geistes anerkennen wird. Vivaldis Darstellungskraft – ob tatsächlich oder eingebildet – war allen überlegen. Der langsame Satz dieses ausgezeichneten Konzertes schafft etwas, was ganz und gar aus einer anderen Sphäre stammt: einsame 'Cris de Coeur' (zu Deutsch: Schreie des Herzens), die die simplifizierende Verallgemeinerung Vivaldis harmonischer Vorhersagbarkeit herausfordern, ganz wie die schnurrenden Rouladen des 'Largo' aus dem begleitenden Konzert in A-Dur, Nr. 5. Das von einer herzlicheren Gemütsart zeugende Konzert Nr. 6 in g-moll projiziert sein aufgegebenes Pathos mit einer mustergültigen harmonischen Ausgewogenheit – vorhersagbar vielleicht, jedoch völlig zufrieden stellend. Sein zwiespältiges 'Largo' blickt anfangs auf die Solo-Fantasie Shenanigans aus dem 17. Jahrhundert zurück, gedeiht jedoch prächtig und entwickelt sich in ein Tutti aus einer vernehmlichen Corelli-Gangart, die im anschließenden Chaconne-ähnlichen abschließenden Satz bald einen vereinigenden Part annimmt.

Wenn die Konzerte in a-Moll und g-Moll in der ersten Hälfte hervorstechen, so erhöht die zweite aus sechs Konzerten bestehende Gruppe den Einsatz sofort mit den balancierten 'Kirchensonaten'-Merkmalen des Konzertes Nr. 7 in C-Dur. Nach den verlängerten Linien des eröffnenden Largos treffen die Geigen wie Rapiere in einem glanzvoll kräftigen Zusammenstoß aufeinander, der schamlos auf den nahe liegendsten diatonischen Prinzipien spielt, jedoch eine ansteckend melodische und rhythmische Energie aufweist. Darüber hinaus weiß Vivaldi ganz genau, wann er aufhören muss. Unberechenbarkeit bildet ebenso einen Bestandteil Vivaldis harmonischer Welt im dritten Satz, wo seine Gedanken aus 'La Stravaganza' in einer hinreißenden enharmonischen Verlagerung Brucknerschen Ausmaßes (aus Dis-Dur zu Es-Dur) und vier Takte später in einem nahtlos anschließenden Abschluss in E-Dur zum Ausdruck kommt! Von der hyperdynamischen Außenseiter-Musikgattung in Moll, die Bach bestimmt bewundert hätte, sind das Konzert Nr. 8 in d-Moll und das Konzert Nr. 10 in c-Moll außergewöhnliche Beispiele. Ersteres ist *sui generis* – eine Fahrt auf der

Achterbahn, deren quecksilberähnliche mittlere Sequenz der Sätze, die an Albinoni erinnern, auf unvergessliche Art und Weise in eine brillante Passage der 'arcate lunghe' (langer Bogenstreiche) übergeht. Das Ritornell im letzten Satz macht mit seinen starken Appoggiatur-Figuren majestätisch seine Aufwartung in der Submediante in Dur (Bes). Es klingt, als hätte Vivaldi Bach kopiert, der Vivaldi kopiert hat.

Das Werk in c-Moll zeugt ebenfalls von einem hohen Erfindungsgeist, einer abgeschwächten Eleganz, die durch eine scheinbar nicht unternehmensfreudige Aufmachung formalisiert wird. Sie mag auf dem Papier unspektakulär erscheinen, doch hier haben wir es mit einem Fall zu tun, wo weniger einfach mehr ist. Es gibt keine einzige Note, die man entfernen könnte, um aus diesem Werk ein besseres Stück zu machen. Das Konzert Nr. 10 in D-Dur stellt den Joker im Paket dar, eine kleine 'Symphonie' aus tobendem Geschnatter, das zu einem primitiven quasi-Mannheim-Raketeneffekt heranwächst, bei dem das gesamte Ensemble seine ständig wiederholten Sechzehntelnoten herausschreit; trotzdem wird der Solist nicht erdrosselt. Der zweite Satz ist eine quasi-Bacarolle, deren kantable Melodie alle Kennzeichen einer venezianischen Touristenfalle aufweist – in jeder Hinsicht täuschend, und doch wäre der Urlaub ohne sie nicht komplett. Der Tusch zum Schluss 'macht jedem eine lange Nase', der zufällig den Weg des feurigen Roten Priesters gekreuzt haben mag. Das letzte Konzert Nr. 12 in G-Dur ist ein weiteres individuelles Schmuckstück. Die Allegro-Eröffnung erinnert mit ihren kurzen, gleißenden Solos, die zart aus den reinen Ritornelli gebildet werden, an eine Spieluhr, auf deren Spitze sich eine Porzellanpuppe dreht. Das anschließende 'Largo' ist die Wüsteninsel in der Sammlung, ein Werk schimmernder Perfektion, für dessen Entstehung Vivaldi offenbar keine Mühen gescheut hat, wenn man sich die detaillierte Perfektion in allen Teilen des erlesenen Bassparts ansieht. Hier hat sich Vivaldi der Versuchung widersetzt, in ein neutral abschließendes Allegro abzurutschen, indem er mit verhexter Akrobatik und abschließenden herumtollenden Kadenzen von unschätzbarem Wert hohe Anforderungen an den Solisten stellt.

Wann genau Vivaldi diese 12 Konzerte komponiert hat, ist ungewiss; die Ausgabe von Estienne Roger aus Amsterdam wurde jedoch wahrscheinlich im Jahre 1714 veröffentlicht. Vivaldis Rolle am Ospedale della Pietà di Venetia, dem Waisenhaus für Mädchen, für das er fast 40 Jahre tätig war, erlebte in dieser Zeit erhebliche Änderungen – mal stand er in der Gunst der Direktion, dann wieder

erfreute er sich einer weniger großen Beliebtheit. Als Geigenlehrer und Konzertkomponist hat er wahrscheinlich verschiedene dieser Werke in der Zeit von L'estro Armonico aus dem Jahre 1711 komponiert, oder sich wenigstens in dieser Zeit inspirieren lassen (wie hätte er sie sonst so überzeugt in der Einleitung zum Op. 3 ankündigen können?) und daher vielleicht im Laufe der Jahre von den Schülern der Pietà aufführen lassen.

Jonathan Freeman-Attwood

Übersetzung: Gabriele Wahl

Die eingehende Beschäftigung mit den zwölf Concerti 'La Stravaganza' war für mich eine intensive, äußerst insprierende Erfahrung, die mich mit tiefer Bewunderung für Vivaldis schier unerschöpflichen Einfallsreichtum erfüllte. Seit ich Geige spiele, hatte ich oft Gelegenheit, seine Musik kennenzulernen (das beliebte a-Moll Konzert aus seinem 'L'estro armonico' ist beispielsweise eines der Spielstücke aus der Suzuki-Violinmethode und wird von den meisten 6- bis 10-Jährigen gespielt!). Auch spielen die 'Jahreszeiten' und die 'L'estro armonico'-Concerti in barocken Programmen eine wichtige Rolle. So bin ich aus einer gewissen Neugier heraus, aber auch durchaus voreingenommen an diese eher unbekannten Concerti herangegangen. Ziemlich arrogant dachte ich, ich müsse es bewerkstelligen, die einzelnen Konzerte so unterschiedlich wie möglich zu spielen, da sie innerhalb der gesamten Serie wahrscheinlich nicht jeweils einen individuellen Charakter behaupten könnten. Jetzt schäme ich mich dieses Gedankens; denn schon bald wurde mir klar, dass ich es hier keinesfalls mit 'eintöniger' Musik zu tun hatte, sondern ganz im Gegenteil mit einem Einfallsreichtum, der sich innerhalb klarer Struktur entfaltet.

Vivaldi verwendet melodische Motive in vielen verschiedenen und außergewöhnlichen Weisen. Er scheint gerne mit jeder nur möglichen Variante zu experimentieren und führt die Interpreten zu überraschenden, unerwarteten Wendungen. Im Übrigen ist wohl die am häufigsten vertretene Meinung über seine Musik, dass sie vorhersehbar sei! Aber hören Sie sich zum Beispiel den letzten Satz des Concerto nr. 1 an, in dem Vivaldi zunächst eine einfache Melodie anstimmt, dann subtil mit der

Eröffnungsmotiv (den ersten zwei Takten) experimentiert und uns dann – genau in dem Moment, in dem wir die Solostimme der Geige erwarten – ganz unerwartet (!) in eine neue Tonart führt. 111 Takte lang lässt er mit diesem einfachen Eröffnungsmotiv seiner Fantasie freien Lauf, gießt es in neue Formen und vermeidet dabei jeglichen offenkundigen Phrasenverlauf, den man als Hörer erwarten könnte. So schafft er in der Musik einen wunderbaren Entdeckungsgeist. Im Orchester werden Motivfragmente oft von Stimme zu Stimme gereicht und bilden letztlich eine vollständige Phrase.

Aber Vivaldi bedient sich auch ganz einfacher Mittel. So lässt er das Thema beispielsweise durch die beiden Violinparts laufen: ein steigendes Dreiklang-Motiv – Variation über ein Thema, das im ersten Satz des Concerto nr.3 bereits in einer Orchesterstimme aufgetaucht war – springt nun zwischen den Geigen hin und her. Auch zitiert er geistreich und intelligent Melodien, indem er sie oft zweimal Note für Note wiederholt und sie dann im letzten Moment umändert (wie etwa im vierten Tutti im ersten Satz des Concerto nr.5). Vivaldi vermittelt Charakter und eine enorme Vielfalt. Die Aufführung dieser Musik geht leicht von der Hand, da sie eine so direkte Sprache spricht und sich der Charakter des Stücks einem so ehrlich offenbart. Die vollendet schönen langsamen Sätze (etwa in den Concerti nr.1 und nr.11) erinnern an Beschreibungen oder Gemälde des Paradieses, wo man wirklich auf einer Wolke zu schweben meint – jedenfalls für die Dauer des Satzes – und die dämonisch anmutenden Sätze im Concerto nr.8 (insbesondere im ersten Satz) geben einem das Gefühl, man werde von hungrigen Tigern verschlungen.

Ich möchte allen Mitgliedern der Arte dei Suonatori dafür danken, dass sie mithelfen, diese Einspielung zu einem spannenden Projekt werden zu lassen, und dass sie sich in den Proben so bereitwillig auf all meine Experimente einließen. Ich möchte auch Jared Sacks, Jonathan Freeman-Attwood, Cezary Zych und Tim Cronin danken. Ohne sie hätte diese Aufnahme nicht verwirklicht werden können.

Rachel Podger

Übersetzung: Gabriele Wahl

EKSTRAWAGANCJA I EKSTAZA

Koncertowy dorobek Vivaldiego jest tak wielki (na same skrzypce napisał ponad 200 koncertów), że krytycy nie radzą sobie zbyt dobrze z ich wnikliwą analizą i charakterystyką. Brakuje im wciąż szerokiej perspektywy, w której można by umieścić i zobaczyć utwory weneckiego kompozytora. Niestety, opinie na temat koncertów Vivaldiego zbyt często oparte są na przypadkowych i wyrwanych z kontekstu rozważaniach historycznych, myślowych schematach i estetycznych przyzwyczajeniach, takich jak na przykład: głęboki wpływ weneccjanina na rozwój twórczości Bacha, oszałamiająca popularność "Czterech Pór Roku", znaczenie jego dzieła dla prekursorów stylu klasycznego, wreszcie, co trudno uznać za komplement, przewidywalność i powtarzalność jego pierwotnych instynktów harmonicznch. Na dodatek trudno znaleźć jakiś wspólny mianownik dla wszystkich tych wątków. Jako artysta ambitny i bezkompromisowy, Vivaldi od samego początku swej artystycznej działalności musiał spotykać się z krytyką, gdyż zarówno swoją niestrudzoną wyobraźnią kompozytorską, jak i słynną skrzypcową wirtuozerią potrafił popisywać się bez opamiętania. Za życia sława tej ostatniej przesłoniła w końcu znaczenie tej pierwszej, co tłumaczyłoby słabnące zainteresowanie jego muzyką po śmierci w roku 1741. Potwierdza to zresztą kilka historycznych świadectw, takich jak opinia, sformułowana przez Goldoniego, który w swoim pamiętniku z roku 1787, opisał "Rudego Księdza" (albo po prostu „Rudzielca” ["Rosso"]) jako „doskonałego skrzypka, ale okropnego kompozytora”.

Jak zatem rozwiązać Vivaldiańską zagadkę? Po pierwsze, musimy przyjąć, że miejsce w pantheonie wielkich kompozytorów barokowych Vivaldi powinien zawdzięczać wyłącznie swojej muzyce, a nie twierdzeniom muzykologów o jej znaczeniu dla kształtowania się nowej estetyki. Chociaż u Vivaldiego słyszymy proroczą zapowiedź klasycznych struktur i wyraźny ślad oświeceniowych prądów myślowych i estetycznych, pierwszeństwo dać powinniśmy jemu samemu. Pozostaje też kwestia związków z Bachem. Nikt nie neguje oczywiście faktu, że wielki kompozytor niemiecki wznosi się na kolejne poziomy twórczej oryginalności korzystając, między innymi, z bogatej palety środków Vivaldiego, ale jednocześnie dość powszechnie bagatelizuje się znaczenie Włocha twierdząc, że stosunkowo proste i naturalne właściwości jego dzieła nie mogą w żaden sposób równać się z kontrapunktycznymi i strukturalnymi ambicjami należącego do "sztuki wysokiej" stylu bachowskiego. Podczas gdy Bach, cierpliwie i systematycznie, wprowadza nowe warstwy moty-

wiczne i fakturalne, modyfikując w ten sposób istotę muzyki, cele estetyczne koncertu Vivaldiego wyznaczone są przez zupełnie inne założenia. To paradoks, że chociaż w osiemnastym wieku Vivaldi był powszechnie naśladowany i parafrazowany, jego styl w rzeczywistości naśladować się nie da. Kompozytorzy zakochani w Vivaldim potrafili coś do tego stylu dodać, jednak nie byli w stanie zmienić zasad, na których się opierał. Oto dlaczego głos Vivaldiego przemawia do nas dzisiaj z tak autentyczną bezpośredniością i oryginalnością.

Zbiór 12 koncertów skrzypcowych „La Stravaganza” op.4 jest fascynującym świadectwem nowego wspaniałego świata Vivaldiego. Pozostaje oczywiście w cieniu l’Estro armonico, op.3, zbioru, którego rangę Bach potwierdził swoim imprimatur (dokonał pięciu transkrypcji na instrument klawiszowy solo oraz szóstej, która przybrała postać słynnego koncertu na cztery klawesyny BWV 1065). Porównajmy też dedykacje: opus 3 oddaje hołd Wielkiemu Księciu Ferdynandowi Toskańskiemu, podczas gdy opus 4 kłania się jedynie weneckiemu szlachcicowi, Signorowi Vettorowi Delfino (znanemu jako „Dolfin”) – w sumie sprawa daleko mniejszej rangi. Kiedy dodamy do tego aspekt promocyjno-marketingowy („La Stravaganza” pojawiła się na rynku bezpośrednio po mającej stać się jedną z najpopularniejszych i najbardziej wpływowch kolekcji w historii muzyki), mniej eksponowana pozycja opusu 4 stanie się zrozumiała i wręcz oczywista. Jednak koncerty z cyklu „La Stravaganza” są w wielu wypadkach nie mniej interesujące, zwłaszcza dzięki swej różnorodności. Vivaldi porzuca wpływy rzymskie (czyli corelliańskie) i zaczyna wypracowywać własny styl – kształtuje łatwo później rozpoznawalny model koncertu skrzypcowego. Chociaż rzadko odnajdziemy tutaj spójność i dojrzałe wyrafinowanie koncertów z opusu 8 (La Cetra) czy 9, kompozytor nie oddala się zbyt od poziomu l’Estro armonico (nie na darmo tytuł ma w sobie jeszcze więcej wewnętrznej dramaturgii), skupiając te elementy, które złożyły się ostatecznie na jego nieustannie ewoluujący styl, styl pełen ekstrawagancji i ekstazy.

W przedmowie do „l’Estro armonico” znalazła się zapowiedź publikacji „Concerti a quattro” (a więc na cztery głosy smyczkowe, solo i continuo) czyli późniejszej „La Stravaganzy” – zbioru solowych koncertów skrzypcowych z drugim, pozostającym nieco w cieniu solistą, który pojawia się sporadycznie w koncertach 1, 4, 5, 9 i 11, a także w koncercie 7 napisanym na dwoje skrzypiec i wiolonczelę. Te ostatnie koncerty najlepiej ukazują dojrzałą postawę kompozytora, który poszukuje możliwie najściślejszych, a jednocześnie nietypowych relacji pomiędzy solistą i orkiestrą. Właśnie

dlatego te momentami olśniewająco piękne utwory wymagają szczególnie głębokiego związku i organicznej współpracy głównego bohatera, solowych skrzypiec, oraz orkiestry. Nie musi to wcale oznaczać ani zatarcia kontrastu pomiędzy partią koncertującą i partią *ripieno* (kontrastu, który stanowi wszak istotę *concerto grosso*), ani cenzury zamykającej usta wirtuozerii. Przeciwnie, to wyraz filozofii, według której wspólne osiąganie zespołowej intensywności albo zintensyfikowanej liryczności może realizować się w bardzo ściśle określonych ramach formalnych, przy czym solista cieszy się prawem do okazjonalnego rozrywania krępujących go więzów – bardziej dzięki egzotycznym epizodom harmonicznym, niż typowo skrzypcowym fajerwerkom. Już otwierające cykl *Concerto nr 1* przenosi nas w inną rzeczywistość, ciasno i naprzemiennie układając fragmenty solo i tutti, w których obie strony wspólnie podejmują muzyczną myśl, przy czym, co najważniejsze, partia solowa wzbija się w przestworza nie naruszając ani przez chwilę konstrukcji całości.

W „*La Stravaganzy*” Vivaldi posługuje się szeroką paletą tonacji. Wykorzystuje swoją kompozytorską maestrię, by podstawowy materiał, na którym oparta jest konstrukcja każdego utworu, odzwierciedlał obecny w nim afekt dzięki zastosowanej tonacji. Ilustrują to dobrze meandry koncertu e-moll nr 2, gdzie w częściach skrajnych solista gra rozbudowane *passaggi*, przy czym jego figuracje idealnie pasują do kapryśnych wzorców ustanowionych przez *ritornel*. Bardziej konserwatywne podejście odnajdziemy pośród piętrzących się *arpeggiów* i *unisonów* w koncercie G-dur nr 3, w którym skrzypcowe sola, niczym nieszkodliwe miłostki, ocierają się o banał. Ten koncert, ze względu na dość przejryste kompozytorskie manipulacje, porusza się po wąskiej linii, która oddziela możliwy sukces od prawdopodobnej porażki. Nie można zaprzeczyć, że mało oryginalny *ritornel* i dość pospolita paleta harmoniczna potrafią uczynić z Vivaldiego nudziarza. Mniej radykalny przykład znajdziemy w koncercie F-dur nr 9, gdzie kompozytor bawi się na początku atrakcyjną, motoryczną figurą rytmiczną, ale najwyraźniej nie udaje mu się nadać jej adekwatnej osobowości melodycznej.

Powiedzmy jednak szczerze, że oceniamy obydwa utwory w kontekście świetnych w większości dzieł z „*La Stravaganzy*”. Nawet w tych dwóch kompozycjach, za sprawą wolnych części o hipnotycznie ekspresyjnym pięknie, Vivaldi potrafi wytrącić swym krytykom oręż z ręki. Zresztą w całej kolekcji spotykamy kompozytora obdarzonego nadzwyczajnym darem uchwycenia piękna chwili przy pomocy zaskakująco spokojnego, niewielkiego głosu o absolutnej czystości. Koncert a-moll nr 4 ma bardzo wyraziście zarysowany charakter. Ogniste *exposé* przesycone ludową nutą (Vivaldi pójdzie tą

drogą dalej w koncercie nr 5) oraz rustykalne ritornele (którym wtóruje w pełni podporządkowana solowa partia drugich skrzypiec) mogłyby negatywnie nastawionego słuchacza utwierdzić w przekonaniu, że ma do czynienia z dziełem umysłu niezbyt twórczego i oryginalnego. Vivaldiańskie zdolności przedstawiania – i tego, co rzeczywiste, i tego, co było owocem imaginacji – nie miały sobie równych. Wolna część tego doskonałego koncertu to zjawisko nie z tego świata: samotne „*cris de coeur*”, które przeczy uproszczonym generalizacjom na temat harmonicznego przewidywalności Vivaldiego, podobnie zresztą jak pomrukiujące z zadowolenia linie „*largo*” z koncertu a-moll nr 5. Jeszcze bardziej na miano genialnego zasługuje koncert g-moll nr 6, który przedstawia pełen rezygnacji patos, utrzymując bezprzykładną równowagę harmoniczną – być może przewidywalną, ale pomimo to w najwyższym stopniu satysfakcjonującą. Obdarzone dwoma obliczami „*largo*” początkowo kieruje się w stronę karkołomnych zwrotów rodem z siedemnastowiecznej fantazji, by za chwilę przekształcić się we wspaniałe, corelliańskie tutti, które z kolei odegra jednoczącą rolę w następującym, utrzymanym w stylu chaconny ogniwie końcowym.

Jeśli koncerty a-moll i g-moll wyróżniają się w pierwszej połowie zbioru, to już pierwszy z grupy pozostałych sześcioro, utrzymany w charakterze „*sonaty da chiesa*”, koncert C-dur nr 7, podnosi poprzeczkę znacznie wyżej. Po majestatycznych liniach początkowego *Largo*, skrzypce ścierają się niczym rapiery we wspaniałym, pełnym życia zwarcu, które odwołuje się, bez śladu zawstydzenia, za to z zaraźliwą energią melodyczną i rytmiczną, do najprostszych reguł diatonicznych. Kompozytor wie też doskonale, gdzie należy się zatrzymać. W części trzeciej elementem harmonicznego rzeczywistości Vivaldiego staje się w końcu nieprzewidywalność, a pojęcie „*la stravaganza*” znajduje swój wyraz we wspaniałej zmianie enharmonicznej o iście Brucknerowskich proporcjach (Dis-dur na Es) i w kadencji doskonałej w E-dur cztery takty później! Koncert d-moll nr 8 oraz koncert c-moll nr 10 to osobny fenomen – molowe, pełne energii dzieła, które z pewnością podziwiałby sam Bach. Pierwszy z koncertów to swego rodzaju jazda „na leb, na szyję”, gdzie przypominająca Albiniego, ruchliwa niczym rtęć sekwencja krótkich odcinków w ogniu środkowym prowadzi do błyskotliwego fragmentu zagrane „*arcate lunghe*” (długimi pociągnięciami smyczka). Ritornel ostatniej części, rozpoczynający się zdecydowaną *appoggiaturą*, pojawia się majestatycznie w submediancie (B-dur). To tak, jakby Vivaldi naśladował Bacha, który wcześniej naśladował Vivaldiego.

Także utwór zapisany w c-moll zdradza wysoki poziom inwencji. Oto niezbyt staranna elegancja ubrana w pozornie zwyczajny pomysł. Chociaż na papierze nie wygląda to rzeczywiście zbyt spektakularnie, okazuje się po raz kolejny, że oszczędność środków zawsze się opłaca. Wszystko jest tutaj idealnie na swoim miejscu. Koncert D-dur nr 10 to dzoker w talii, mała "symfonia" pełna hałaśliwego zgielku, który narasta, by doprowadzić do eksplozji w pierwotnym stylu mannheimskim, kiedy cały zespół skanduje nieustannie powtarzane szesnastki, nie mogąc jednak zagłuszyć solisty. Część środkowa koncertu to quasi barkarola, której śpiewna melodia ma wszelkie cechy weneckiej przynęty na turystów – to wciągający po uszy soundtrack, bez którego trudno wyobrazić sobie udane weneckie wakacje. Końcowy popis ośmiesza wszystkich, którym zdarzyło się kiedyś skreślić ognistego Rudego Księdza z listy wielkich kompozytorów. Ostatni koncert, G-dur nr 12, to jeszcze jeden klejnot. Początkowe allegro, które przypomina zegar z pozytywką i tańczącą porcelanową laleczką, osiąga jedność dzięki krótkim, rozblyskującym odcinkom solowym, delikatnie uformowanym z przejrzystych ritornelów. Następujące po nim largo to utwór idealnie nadający się do zabrania na bezludną wyspę, dzieło o porażającej doskonałości. Piszac je Vivaldi musiał sporo się natrudzić – tak przynajmniej możemy sądzić po perfekcyjnym dopracowaniu szczegółów we wszystkich głosach rozpiętych nad bezbłędnie poprowadzonym basem ostinato. Vivaldi oparł się w tym miejscu pokusie ześlizgnięcia się w neutralne końcowe allegro - stawia soliście najwyższe wymagania i wprowadza cyrkową akrobatykę oraz niezrównane, skoczne finały owe kadencje.

Nie wiemy dokładnie, kiedy Vivaldi skomponował 12 koncertów z cyklu "La Stravaganza", choć ich publikacja w oficynie Estienne'a Rogera w Amsterdamie miała miejsce prawdopodobnie około roku 1714. Funkcje sprawowane przez Vivaldiego w Ospedale della Pietà di Venetia, żeńskim sierocińcu, z którym związany był przez ponad 40 lat, zmieniały się w tym okresie dość często, w zależności od tego czy był w łasce czy w nielasce u swych przełożonych. Ponieważ był nauczycielem skrzypiec i "nadwornym" kompozytorem, wiele koncertów mogło powstać albo przynajmniej dojrzewać mniej więcej w tym samym okresie, kiedy pisał l'Estro armonico (1711) - czyż w przeciwnym wypadku zdecydowałby się na tak stanowczą zapowiedź we wstępie do opus 3? - i stąd nie możemy wykluczyć, że w kolejnych latach wykonywane były przez wychowanki della Pietà.

Jonathan Freeman-Attwood

tłum. Dymitr Olszewski/Cezary Zych

Zanurzenie się w świat 12 koncertów z cyklu „La Stravaganza” było doświadczeniem intensywnym i odświeżającym. Pozostawiło we mnie uczucie głębokiego oczarowania nie mającą żadnych granic inwencją Vivaldiego. Ponieważ od dnia, w którym zaczęłam grać na skrzypcach, miałam wiele okazji, by poznać jego muzykę (niezwykle popularny koncert a-moll z „L'estro armonico” to jeden z podstawowych utworów skrzypcowej metody Suzuki, który grają dzieci już w wieku 6-10 lat), a „Pory roku” i „L'estro armonico” figurowały w programach niezliczonych koncertów barokowych, w których brałam udział, do tych stosunkowo mało znanych utworów podchodziłam co prawda z zainteresowaniem, ale i z dużą dozą uprzedzeń. Zakładałam, nie bez arogancji, że będę musiała sporo się namęczyć, zanim doprowadzę do sytuacji, w której koncerty zaczną się od siebie różnić, ponieważ, jak sądziłam, same w sobie nie są dostatecznie charakterystyczne. Teraz naprawdę wstydzę się tych myśli. Bardzo szybko zauważyłam bowiem, że nie mam do czynienia z muzycznym „byłe czym”, ale z niezwykle oryginalną artystyczną inwencją w ramach precyzyjnie określonej konstrukcji muzycznej.

Vivaldi stosuje figuracje melodyczne na wiele niesamowitych sposobów. Można odnieść wrażenie, że lubi eksperymentować z każdym dającym się pomyśleć wariantem swojej melodii i ciągle chce stawiać muzyków w obliczu czegoś nieoczekiwanego. Zatem najbardziej przewidywalny komentarz na temat jego muzyki brzmi, że jego muzyka jest nieprzewidywalna. Posłuchajcie tylko, na przykład, ostatniej części koncertu nr 1, gdzie widzimy, jak kompozytor najpierw kreśli prostą frazę, eksperymentuje ostrożnie z początkową figurą (pierwsze dwa takty), a potem znienacka (w sposób nie dający się przewidzieć) przenosi nas do nowej tonacji akurat w chwili, gdy spodziewamy się, że nastąpi solo skrzypiec. Przez 111 taktów jego wyobraźnia żongluje tą początkową figurą na wszystkie możliwe sposoby, przekształcając ją i uciekając jak najdalej od momentu, gdy uzyska kształt, którego mógłby spodziewać się słuchacz. Takim to sposobem Vivaldi kreuje cudowną atmosferę muzycznej przygody. Fragmenty figuracji przerzucane są z jednego głosu orkiestrowego do drugiego, dopiero na koniec łącząc się w zamkniętą frazę.

Vivaldi posługuje się również innymi prostymi środkami, jak na przykład, rozdzielenie melodii pomiędzy dwa głosy skrzypcowe. W pierwszej części koncertu nr 3 znajdziemy wznoszącą się figurę triolową, która wędruje pomiędzy skrzypcami jako wariacja na temat podobnego kształtem motywu, który wcześniej pojawił się w jednym z pojedynczych głosów orkiestrowych. Innym stosowanym przez Vivaldiego narzędziem, dowcipnym i błyskotliwym zarazem, jest zacytowanie melodii, jej dwukrotne

dosłowne powtórzenie, a później, w ostatniej chwili, nagle jej zmiana. Vivaldi nasycił muzykę olbrzymim ładunkiem różnorodności i indywidualności. Wydaje się, że łatwo będzie ją zagrać, ponieważ język kompozytora jest bezpośredni, a tymczasem ekspresja łobuzersko mruga do nas okiem z partytury. Subtelne części wolne (jak w koncertach 1 i 11) przywołują opisy i obrazy rajskiego błogostanu – niemal dosłownie czujemy, że oto na chwilę ułożyliśmy się wygodnie na szybującym po niebie obłoku... a demoniczne fragmenty w koncercie nr 8 (część pierwsza) każą nam z przerażeniem wyobrażać sobie, że oto znaleźliśmy się w paszczy wygłodzonego tygrysa.

Chcę podziękować wszystkim muzykom Arte dei Suonatori za to, że pomogli uczynić z naszego nagrania tak ekscytujące przedsięwzięcie oraz że byli tak otwarci i z taką cierpliwością uczestniczyli we wszystkich proponowanych przeze mnie eksperymentach. Na koniec chciałabym podziękować Jaredowi Sackowi, Jonathanowi Freeman-Attwoodowi, Cezaremu Zychowi i Timowi Croninowi, bez których to nagranie nie byłoby możliwe.

Rachel Podger

tłum.: Cezary Zych

RACHEL PODGER ON ON CHANNEL CLASSICS

with Florilegium

CCS 5093	Telemann: Concerti da Camera
CCS 7595	Le Roi s'amuse/Music of Leclair, Boismortier, Corrette
CCS 8495	Vivaldi: Concerti
CCS 9096	In the name of Bach: Music of G.C., J.E., W.F., J.C., and J.B. Bach
CCS 11197	Sanguineus and Melancholicus: C.P.E. Bach - Sonatas
CCS 13598	Telemann: Paris Quartets

with Florilegium and Pieter Wispelwey, violoncello

CCS 7395	Haydn: Cello Concertos and Symphony no.104 (London)
CCS 10097	Vivaldi: Cello Concertos

solo

CCS 12198	J.S. Bach: Sonatas & Partitas vol.1
CCS 14498	J.S. Bach: Sonatas & Partitas vol.2
CCS 18298	G.Ph. Telemann: Fantasies for violin solo

with Trevor Pinnock, harpsichord and Jonathan Manson, viola da gamba

CCS 14798	J.S. Bach: The Complete Sonatas for Violin and Obbligato Harpsichord
CCS 19098	J. Ph. Rameau; Pièces de Clavecin en Concerts

(available on Super Audio: CCS SA 19002)

Please send to Veuillez retourner:

CHANNEL CLASSICS RECORDS

Waalddijk 76, 4171 CG Herwijnen,
the Netherlands
Phone: (+31.418) 58 18 00
Fax: (+31.418) 58 17 82

CCS 19598



Where did you hear about Channel Classics? Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

- | | |
|--|---|
| ☐ Review Critiques | ☐ Store Magasin |
| ☐ Radio Radio | ☐ Advertisement Publicité |
| ☐ Recommended Recommandé | ☐ Other Autre |

Why did you buy this recording? Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

- | | |
|--|--|
| ☐ Artist performance L'interprétation | ☐ Reviews Critique |
| ☐ Sound quality La qualité de l'enregistrement | ☐ Price Prix |
| ☐ Packaging Présentation | |

What music magazines do you read? Quels magazines musicaux lisez-vous?

Which CD did you buy? Quel CD avez-vous acheté?

Where did you buy this CD? Où avez-vous acheté ce CD?

☐ **I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE**

Name Nom

Address Adresse

City/State/Zipcode Code postal et ville

Country Pays

Please keep me informed of new releases via my e-mail:





COLOPHON

Production
Producer
Recording engineer, editing
Photo cover
Photography digipak
Cover design
Liner notes
Recording location

Recording date

Channel Classics Records by
Jonathan Freeman-Attwood
C. Jared Sacks
Channel Classics
Mark Gawthorne/Evoke
Channel Classics & Van Hoogdalem Offset
Jonathan Freeman-Attwood, Rachel Podger
Church of the High Catholic Seminar in
Gościkowo-Paradyż (Poland)
September 2002

Technical information

Microphones
Digital converter

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps
DSD Super Audio/DCS
Pyramix Editing/Merging Technologies
Audio Lab, Holland
van Medevoort, Holland

Speakers
Amplifiers

ALSO AVAILABLE ON SUPRAUDIO: CCS SA 19503



Orchestra Arte dei Suonatori is sponsored by PZU Group

SPECIAL THANKS

We are particularly grateful to the Reverend dr Adam Dyczkowski, the bishop ordinary of the Zielona Góra - Gorzów diocese and the Reverend dr Ryszard Tomczak, the principal of the High Catholic Seminar in Paradyż for their exceptional hospitality and understanding which made the recording go so smoothly.

We are no less grateful to the Reverend Marek Kidoń and all clerk-students for their untiring help in solving countless major and minor problems. Our special thanks goes to Sister Barbara for her amazing care we experi-

Rachel Podger

ARTE DEI SUONATORI Baroque Orchestra

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

La Stravaganza OPUS 4

CD 1

CONCERTO IN B FLAT, OPUS 4 NO. 1

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Allegro | 2.52 |
| 2 | Largo e cantabile | 2.11 |
| 3 | Allegro | 2.25 |

CONCERTO IN E MINOR, OPUS 4 NO. 2

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Allegro | 4.03 |
| 5 | Largo | 3.05 |
| 6 | Allegro | 2.51 |

CONCERTO IN G MAJOR, OPUS 4 NO. 3

- | | | |
|---|---------------|------|
| 7 | Allegro | 2.39 |
| 8 | Largo | 2.27 |
| 9 | Allegro assai | 2.49 |

CONCERTO IN A MINOR, OPUS 4 NO. 4

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 10 | Allegro | 3.04 |
| 11 | Grave e sempre piano | 2.39 |
| 12 | Allegro | 2.19 |

CONCERTO IN A MAJOR, OPUS 4 NO. 5

- | | | |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 3.35 |
| 14 | Largo | 2.35 |
| 15 | Allegro | 3.02 |

CONCERTO IN G MINOR, OPUS 4 NO. 6

- | | | |
|----|---------|------|
| 16 | Allegro | 2.30 |
| 17 | Largo | 3.10 |
| 18 | Allegro | 3.42 |

Total time 54.21

CD 2

CONCERTO IN C MAJOR, OPUS 4 NO. 7

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Largo | 2.02 |
| 2 | Allegro | 2.00 |
| 3 | Largo | 1.36 |
| 4 | Allegro | 1.50 |

CONCERTO IN D MINOR, OPUS 4 NO. 8

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 5 | Allegro | 1.32 |
| 6 | Adagio-Presto-Adagio | 2.22 |
| 7 | Allegro | 3.00 |

CONCERTO IN F MAJOR, OPUS 4 NO. 9

- | | | |
|----|---------|------|
| 8 | Allegro | 2.45 |
| 9 | Largo | 2.00 |
| 10 | Allegro | 2.04 |

CONCERTO IN C MINOR, OPUS 4 NO. 10

- | | | |
|----|------------|------|
| 11 | Spirituoso | 3.03 |
| 12 | Adagio | 3.25 |
| 13 | Allegro | 2.38 |

CONCERTO IN D MAJOR, OPUS 4 NO. 11

- | | | |
|----|---------------|------|
| 14 | Allegro | 2.43 |
| 15 | Largo | 3.13 |
| 16 | Allegro assai | 1.47 |

CONCERTO IN G MAJOR, OPUS 4 NO. 12

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 17 | Spirituoso e non Presto | 2.42 |
| 18 | Largo | 2.52 |
| 19 | Allegro | 3.34 |

Total time 48.38



CHANNEL CLASSICS

CCS 19503

© & © 2003

Production & Distribution
Channel Classics Records bv

E-mail:

clubchannel@channel.nl
More information about
our releases can be found
on the WWW:
www.channelclassics.com

Made in Germany



Orchestra

Arte dei Suonatori is
sponsored by PZU Group