





Europa Galante

Fabio Biondi, *solo violin & direction*

Andrea Rognoni, Elin Gabrielsson, Carla Marotta, *violins 1*

Luca Giardini, Rossella Borsoni, Isabella Bison, *violins 2*

Stefano Marcocchi, Simone Laghi, *violas*

Alessandro Andriani, Perikli Pite, *cellos*

Nicola Barbieri, *violone*

Giorgio Pinardi, *theorbo & Baroque guitar*

Paola Poncet, *harpsichord*



Recorded in Badia Cavana (Abbazia di San Basile), Italy, on 18-20 June 2014

Engineered and produced by Fabio Framba

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: Stefano Russomanno, María Díaz

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Photographs: Anne de Labra

© 2015 note 1 music gmbh

ANTONIO VIVALDI
(1678-1741)
I CONCERTI DELL'ADDIO
from the Conte Collalto catalogue in Brno

VIOLIN CONCERTO IN B MINOR, RV 390

01 Andante molto	1:01
02 Allegro non molto	5:16
03 Larghetto	2:36
04 Allegro	3:41

VIOLIN CONCERTO IN E MINOR, RV 273

05 Allegro non molto	4:21
06 Largo	3:42
07 Allegro	3:43

VIOLIN CONCERTO IN B FLAT MAJOR, RV 371

08 Allegro ma poco	4:59
09 Larghetto	4:35
10 Allegro	3:57

VIOLIN CONCERTO IN C MAJOR, RV 189

11 Larghetto	0:31
12 Allegro non molto e pianissimo	5:01
13 Largo	6:04
14 Allegro molto	4:14

VIOLIN CONCERTO IN B FLAT MAJOR, RV 367

15	Allegro ma poco poco	6:00
16	Andante ma poco	3:20
17	Allegro	3:54

VIOLIN CONCERTO IN F MAJOR, RV 286

18	Largo molto e spiccato	0:29
19	(Allegro moderato)	4:45
20	Largo	2:55
21	Allegro non molto	4:43

Al 26 giugno 1741 Vienna

Lo incanto To sotto to Vngari d'ordini dal p^{re} segretario di S. M. C. M. S. M.
Li q^{ue} Conte di Calabro pagazioni per conto, et ordine del C. S. M. S. M.
per tanta Musica uenerabile Val _____

Lo Ant: Vngari afforno quanto sopra mano p^{re}...

ANTONIO VIVALDI

I CONCERTI DELL'ADDIO

The strange and mysterious twilight months of Antonio Vivaldi in the Vienna of 1741! The renowned composer left Venice and travelled to the Habsburg capital for reasons which are becoming increasingly clearer to modern musicology. They can be resumed thus: for some years, the operatic field in which Vivaldi had been moving had steadily been deserted by the music market to the point that now it was withering away; there was an increasing dissatisfaction with instrumental music and furthermore towards its music publishing form; public taste was becoming much less interested in the compositions of the “Prete Rosso”, and was becoming more inclined towards those composers “tainted” with what had now become the undisputed ruler of European taste – the *stile galante*.

There was perhaps one exception to this: an area, nowadays comprising the current Czech Republic, Austria and a part of Germany, and influenced by the musical tastes of the Holy Roman Emperor Charles VI, still appreciated a less “lightweight” musical language, albeit not for long. Composers such as Caldara, Bononcini and indeed, Vivaldi, found refuge, support and esteem there under the protection of the great Habsburg sovereign.

Unaware of the fate that was to await him in Vienna, Vivaldi effectively introduced himself to a tragic appointment with his own death. The death of the emperor at the end of 1740 was the first in a set of preconditions which would quickly end up carrying off Vivaldi himself. With Vienna now in mourning, the theatres were closed. The few related documents which have survived from the time reveal a lonely Vivaldi, abandoned by the court nobility (which did not even grant him the possibility of an audience and which only put on *L'Oracolo in Messenia* – the opera which he himself had programmed – after his death). In a similar manner, the extensive and powerful Italian community in Vienna completely lost interest in the composer and became unconcerned as to his fate.

From those few surviving contemporary documents, one in particular has aroused our curiosity and has inspired this recording. On June 14, 1741, Antonio Vivaldi signed a sale document for “molta musica” in favour of the count Vinciguerra Collalto, a cultured lover of art and a collector of musical scores. The sum of 12 Hungarian ducats – a figure much lower than Vivaldi was used to demanding for his concertos – provides an idea of the dire and precarious economic situation in which the composer found himself one month before his death. Today, we are able to gain access to this musical legacy thanks to a catalogue carefully edited by the count. This supplies the incipits containing the first bars of each work, and thus indicates the pieces acquired from Vivaldi.

It is important to point out that many pieces from this collection (currently kept in Brno) are missing; that as a collection it never possessed either a unitary structure or an organic character; therefore, it differs, for example, from the homage which Vivaldi paid to Charles VI with *La Cetra* – the manuscript collection of six violin concertos which were composed with an overall programmatic intention in mind.

In spite of this, it is worth mentioning certain interrelationships existing between the different works in this collection. In the first place, the strongly virtuosic character of the solo part locates this collection within a search for new technical paths, which mark down late Vivaldian violin writing as the threshold of the “hedonistic” form, characterized by the style of Tartini, and even more so by that of Locatelli (which inspired Paganini, among others, at the beginning of the nineteenth century). Where, in many earlier concertos from the “Prete Rosso”, we can detect the expressly-conceived search for a writing designed to solve one technical problem or another, especially when teaching (one can think here of the instruction that he imparted to the *figlie* of the Pietà in Venice, and consequently of the relationship that exists between composition and pedagogy), the variety of the technical problems found in these final works becomes in itself a parameter of composition.

The first movement of the Concerto, rv 273, for example, exhibits a kind of “compendium” of the violin technique of the period: double stopping, arpeggios spread over three strings and a broad variety of bowing

articulations. All these make of this piece a kind of training ground of constantly evolving ideas. The long sections of diminutions in semiquavers at the end of the Concerto, rv 367 – or in the two pages of triplets of the first movement of the Concerto in F major, known with the title of *per la solennità di San Lorenzo* – are particularly impressive, as are others, albeit with different phrasing and articulation markings, found in the central section of the first movement of the Concerto, rv 371. This is, of course, a very well-known compositional approach, which, generally-speaking, does not emerge using previously-established Vivaldian pathways, but still manages to astonish by the density and consistency which these idiomatic passages assume in each concerto. With the structure of the individual pieces – despite the fact that they do not differ from Vivaldi’s typical style – the orchestra is not limited to providing a simple form of accompaniment; the harmony is inventive and the orchestral openings abound with contrasts. Examples of this can be found in the opening of rv 371, which is possessed of a very great variety; in rv 367, the adoption of the French style at the end of the first movement is both a mark of respect by, and a form of acquaintance on the part of Vivaldi, whilst the starts of rv 189 and rv 286 draw upon *motto* themes, full of rapid descending scales whose purpose is to dramatize the beginning of their respective work by means of gaps aimed at breaking up the outlines.

Sudden changes from *pianissimo* to *forte* in the solo part are frequently present; this device, which attains perhaps its greatest realization in these works,

requires a special attention on the part of the performer; here I would like to point out that the use of *pianissimo* in the *tutti* of the concertos, RV 371 (beginning from the fifth bar) and RV 189, as well as in the third movement of RV 371, offer excellent opportunities of appreciating the desire for variety to which the composer was aspiring.

Certain slow movements provide the opportunity for deliberating over the ornamented writing which turns these pieces into a vast manual of Vivaldian improvisation (the slow movements from the concertos, RV 371 and RV 273), but it is additionally worthwhile being aware of examples of a different nature: the freedom granted to the performer and to his or her expertise in improvisation in the stripped-down *Andante ma poco* from RV 367 (where the marking *a piacere* gives the soloist the liberty of varying the melody as they wish), as well as a penchant for airs of a “popular” character in the *canzone da battello* (in other words, the music of the Venetian gondoliers) which appears to be evoked in the *Largo* of the Concerto, RV 189.

Another idea worth highlighting in these concertos is that connected both to the question of accentuation and to Vivaldi’s interesting philosophy of structuring movements, where one can appreciate a certain “lyricism”, even if this is happening at the same time as rapid tempi. The following markings are therefore worth following with care: *Allegro ma poco*, *Allegro non molto*, *Allegro non molto e pianissimo*, *Allegro ma poco poco...*

The attention directed at such nuances might well assist in differentiating the details of this music from

Vivaldi’s maturity in order to follow interpretative outlines less oriented to a form of virtuosity conceived as an end in itself. This thereby avoids a uniformity of language which has often been the cause of criticism in the past and up to a relatively recent period (I always remind myself of Igor Stravinsky’s succinct opinion on the matter).

While he was selling this “molta musica” to count Vinciguerra Collalto, Vivaldi, close to his end, and aware of the oblivion which was menacing him in a preoccupied Vienna, might have been sufficiently comforted in knowing, that still today, his music is studied and performed with such great enthusiasm and, above all, with a great love.

Fabio Biondi

ANTONIO VIVALDI

I CONCERTI DELL'ADDIO

Étrange et mystérieux crépuscule de Vivaldi dans la Vienne de 1741 ! Le maître quitta Venise et se rendit à la capitale des Habsbourg pour des raisons qui semblent de plus en plus évidentes à la musicologie moderne. Elles peuvent se résumer ainsi : l'abandon progressif, de la part du marché musical, de l'esthétique opératique, qui se fanait déjà depuis quelques années ; cette désaffection s'étendait à la musique instrumentale puis à l'édition, ainsi qu'à un public de moins en moins enclin aux compositions du *Prete rosso* et s'orientant de plus en plus vers les compositeurs « contaminés » par ce style galant, devenu le souverain indiscuté du goût européen.

A une exception près : influencée par le goût musical de Charles VI, une zone comprenant l'actuelle République Tchèque, l'Autriche et une partie de l'Allemagne, appréciait encore un langage moins « léger ». Des compositeurs comme Caldara, Bononcini et précisément Vivaldi, y trouvèrent ainsi refuge, soutien et estime sous les ailes du grand souverain de la Maison de Habsbourg.

Ignorant le sort qui l'attendait à Vienne, Vivaldi se présenta à un funeste rendez-vous avec la mort. Tout d'abord, l'empereur mourut, en créant fatalement les prémisses de la situation difficile qui, sans tarder, allait

emporter le maître vénitien. Vienne en deuil procéda à la fermeture de ses théâtres, et les rares documents ayant survécu ci révèlent un Vivaldi esseulé, abandonné par la noblesse de la cour (qui ne lui concéda pas la possibilité d'une audience et, seulement après sa mort, fit représenter l'opéra qu'il avait programmé : *L'Oracolo in Messenia*). De la même façon, la communauté italienne, ample et puissante à Vienne, se désintéressa complètement du compositeur et resta sourde à son destin.

L'un des rares documents ayant survécu suscita particulièrement notre curiosité inspira cet enregistrement. Le 14 juin 1741, Antonio Vivaldi signait un document de vente de « *molta musica* » au comte Vinciguerra Collalto, amateur d'art cultivé et collectionneur de musique. La somme de douze florins austro-hongrois, bien inférieure à celle que Vivaldi exigeait habituellement pour ses concertos, donne une idée de la situation économique désastreuse dans laquelle se trouvait notre compositeur un mois avant sa mort. Nous pouvons aujourd'hui accéder à ce legs musical grâce au catalogue rédigé soigneusement par le comte, avec les incipit contenant les premières mesures de chaque œuvre qui indiquent ainsi les œuvres acquises.

Disons d'emblée qu'il manque plusieurs pièces à cette collection – actuellement conservée à Brno – qui par ailleurs n'a jamais possédé ni structure unitaire, ni caractère organique ; elle diffère donc, par exemple, de l'hommage que Vivaldi rend à Charles VI avec *La Cetra*, recueil manuscrit de six concertos pour violon composés avec une intention programmatique.

Néanmoins, il convient de citer certains éléments de contact existant entre les différentes œuvres. En premier lieu, le caractère profondément virtuose de la partie soliste situe ce recueil dans un cadre de recherche de nouvelles voies techniques faisant du dernier style vivaldien le seuil de cette forme « hédoniste » qui caractérise le style de Tartini et plus encore celui de Locatelli (dont, entre autres, s'inspira Paganini au tournant du XVIII^e siècle). Si dans de nombreux concertos antérieurs du *Prete rosso* nous pouvons déceler la recherche d'une écriture expressément conçue pour résoudre, dans le cadre de l'enseignement, tel ou tel problème technique (nous pensons à l'instruction des jeunes filles de la Pietà de Venise et donc à la relation entre composition et pédagogie), la variété des problèmes techniques de ces dernières œuvres devient un paramètre de composition.

Le premier mouvement du Concerto rv 273, par exemple, expose une sorte de « compendium » de la technique du violon de l'époque : les doubles cordes, les arpegges brisés sur trois cordes et une ample variété d'articulations pour l'archet, font de cette pièce un éventail d'idées toujours en évolution. Les longues sections de diminutions en doubles croches à la fin du Concerto rv 367 – ou dans les deux pages de triolets du premier temps du Concerto en fa majeur, connu sous le titre de *per la solennità di San Lorenzo* – sont impressionnantes de même que, mais avec d'autres indications d'articulation, dans la section centrale du premier mouvement du Concerto rv 371. Il s'agit, évidemment, d'une écriture très connue et qui, en général,

ne sort pas des sentiers déjà battus par le compositeur-violoniste, mais qui n'entame pas l'effet surprenant de la densité que ces traits idiomatiques assument dans chaque concerto. L'orchestre ne se limite pas à un simple accompagnement sans pour autant renier le style du maestro vénitien ; l'harmonie est audacieuse et la diversité règne dans les incipit orchestraux. Le début du rv 371, par exemple, possède une très grande variété ; dans le rv 367, l'adoption du style français à la fin du premier mouvement est à la fois une marque de respect et un témoignage de la culture de Vivaldi, tandis que les ouvertures du rv 189 et du rv 286 ont recours à un « thème » dense, en gammes descendantes rapides dont le but est de dramatiser le début de l'œuvre au moyen de fractures visant à briser les schémas.

Les changements soudains du *pianissimo* au *forte* dans la partie soliste sont souvent présents ; ce trait subtil, qui atteint peut-être sa plus grande élaboration dans ces œuvres, requiert une attention particulière de la part de l'interprète ; je voudrais rappeler que l'usage du *pianissimo* dans les tutti des concertos rv 371 (à partir de la 5^e mesure) et rv 189 ainsi que dans le troisième mouvement du rv 371 offre d'excellentes occasions d'apprécier le désir de variété auquel aspirait le compositeur.

Certains mouvements lents donnent donc l'occasion de réfléchir sur l'écriture ornementée qui fait de ces pièces un manuel monumental d'improvisation vivaldienne (mouvements lents des concertos rv 371 et rv 273), mais il convient aussi de signaler des exemples d'une autre nature : la liberté concédée à l'interprète et à son art de l'improvisation dans l'*Andante ma*

poco dépouillé du *rv 367* (l'indication « *a piacere* » donne au soliste la liberté de varier la mélodie selon son désir), ainsi que le goût pour le chant de caractère « populaire » comme la *canzone da battello*, c'est-à-dire la musique des gondoliers vénitiens que semble évoquer le *Largo* du Concerto *rv 189*.

Signalons aussi dans ces concertos un autre élément, relatif à l'agogique et à l'intéressante philosophie de Vivaldi consistant à structurer des mouvements où l'on peut apprécier un certain « lyrisme » qui est cependant contextuel aux tempi rapides. Il convient donc de respecter avec soin les indications suivantes : *Allegro ma poco*, *Allegro non molto*, *Allegro non molto e pianissimo*, *Allegro ma poco poco*.

L'attention portée à ces nuances pourrait servir à différencier les détails de cette musique de la maturité de Vivaldi afin de suivre des schémas interprétatifs moins enclins à la virtuosité conçue comme une fin en soi et éviter ainsi une uniformité de langage qui fut souvent la cause des critiques dans le passé et jusqu'à une époque relativement récente (souvenons-nous toujours du jugement lapidaire d'Igor Stravinsky).

A lors qu'il vendait cette « *molta musica* » au comte Vinciguerra Collalto, Vivaldi, proche de sa fin et conscient de l'oubli qui le menaçait dans une Vienne distraite, aurait été assez réconforté en sachant, qu'aujourd'hui encore, sa musique s'étudie et s'interprète avec tant d'enthousiasme et surtout avec un si grand amour.

Fabio Biondi



ANTONIO VIVALDI

I CONCERTI DELL'ADDIO

Merkwürdig und rätselhaft ist der Niedergang Vivaldis im Jahr 1741 in Wien. Der Maestro hatte Venedig verlassen und sich aus Gründen in die Habsburgische Hauptstadt aufgemacht, die für die moderne Musikforschung immer offensichtlicher werden. Der Musikmarkt orientierte sich weg von der Wertschätzung seiner Opern, eine Entwicklung, die bereits eine gewisse Zeit andauerte; auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik und bei den Notendruckern nahm das Interesse an den Werken des *prete rosso* immer weiter ab. Man wandte sich stattdessen jenen Komponisten zu, die im galanten Stil schrieben, der den europäischen Geschmack nun unangefochten beherrschte.

Eine Ausnahme, die dieser Entwicklung zumindest noch eine Zeitlang widerstand, bildete das Gebiet der heutigen Tschechischen Republik, Österreichs und teilweise auch Deutschlands. Unter dem Einfluss des Musikgeschmacks Kaiser Karls VI. blieb man dort noch einer weniger leichten Musiksprache verbunden, und Komponisten wie Caldara, Bononcini und eben Vivaldi fanden unter den Fittichen des großen Habsburgerherrschers Schutz und Wertschätzung.

Vivaldi ahnte nicht, welches Schicksal ihn in Wien erwartete, aber tatsächlich hatte er eine unheilvolle

Verabredung mit dem Tod. Zunächst starb ausgerechnet der Kaiser und schuf so fatalerweise die Umstände, denen auch der venezianische Meister binnen Kurzem zum Opfer fallen sollte. Während der Trauerzeit blieben die Pforten der Wiener Theater geschlossen, und aus den wenigen überlieferten Dokumenten geht hervor, dass Vivaldi vom Hofadel vollkommen im Stich gelassen wurde (er erhielt noch nicht einmal die Möglichkeit zur Aufführung seiner Oper *L'Oracolo in Messina*, die erst nach seinem Tod auf die Bühne kommen sollte). Auch die große und einflussreiche italienische Gemeinschaft in Wien stand dem Schicksal des Komponisten völlig gleichgültig gegenüber.

Unter den wenigen überlieferten Dokumenten hat eines unsere besondere Neugierde auf sich gezogen und uns zu dieser Aufnahme angeregt. Am 14. Juni 1741 unterschrieb Vivaldi einen Vertrag, mit dem er »molta musica« an den Grafen Vinciguerra Collalto verkaufte, einen sehr kunstsinnigen Musiksammler. Die Kaufsumme von 12 austro-ungarischen Florin lag weit unter dem Betrag, den Vivaldi üblicherweise für seine Konzerte verlangte. Dies lässt Rückschlüsse auf die verzweifelte finanzielle Lage zu, in der er sich einen Monat vor seinem Tod befand. Dank eines Verzeichnisses, das der Graf nach dem Kauf anfertigte und in dem die Incipits mit den ersten Takten der jeweiligen Stücke angegeben sind, wissen wir auch heute noch, um welche Werke es sich handelte.

Vorweg sei angemerkt, dass in der an den Grafen verkauften Sammlung (die heute in Brunn aufbewahrt

wird) verschiedene Stücke fehlen; außerdem hatte sie von vorneherein keine einheitliche Struktur. Es handelte sich also nicht um ein Werk mit organischem Charakter, und dadurch unterscheidet sie sich deutlich von der Hommage, die der Komponist Karl VI mit *La Cetra* erwies, einer handschriftlichen Sammlung mit sechs Violinkonzerten, die er in programmatischer Absicht zusammengestellt hatte.

Dennoch gibt es verbindende Elemente zwischen den einzelnen Stücken, die erwähnenswert sind. An erster Stelle steht die ausgeprägte Virtuosität der Solostimme, die dafür spricht, dass der Komponist in seinem späten Violinstil auf der Suche nach neuen technischen Möglichkeiten war, die ihn zu jener »hedonistischen« Form führten, die den Stil Tartinis oder in noch ausgeprägterer Form Locatellis charakterisierte. (Unter anderem letzterer inspirierte Paganini zwischen dem Ende des Jahrhunderts und dem Beginn des 19. Jahrhunderts.) In vielen Konzerten, die der *prete rosso* zuvor verfasst hatte, ist eine sehr durchdachte Kompositionsweise feststellbar, die darauf ausgerichtet war, im Rahmen des Instrumentalunterrichts spezifische technische Probleme zu lösen (hierbei denkt man an die Ausbildung der Mädchen im Ospedale della Pietà in Venedig und folglich an den Zusammenhang zwischen Komposition und Didaktik). In den Werken dieser Sammlung dagegen wird die Vielfalt der auftretenden technischen Probleme selbst zu einem Parameter der Komposition.

Im Konzert rv 273 beispielsweise stellt der erste Satz eine Art Kompendium der Violintechnik seiner Zeit dar: Doppelgriffe, gebrochene Dreiklänge über drei Saiten und eine große Vielfalt unterschiedlicher Stricharten machen diesen Satz zu einem Übungsfeld für alle möglichen Ideen, die in Entwicklung begriffen waren. Besonders beeindruckend sind die ausgedehnten Sechzehntelpassagen in diesen Werken wie etwa im Finale des Konzerts rv 367 oder die beiden Seiten mit Triolen im ersten Satz des Konzerts rv 286 in F-Dur, das unter dem Titel *Per la solennità di San Lorenzo* bekannt ist. Ein ähnlicher Abschnitt, wenn auch mit anderen Artikulationsangaben, findet sich im ersten Satz des Konzerts rv 371. Dabei handelt es sich wohlgemerkt um die bekannte Schreibweise, mit denen der Geiger und Komponist Vivaldi sich nicht grundsätzlich über die Grenzen seiner früheren Werke hinausbewegt. Erstaunlich ist jedoch die Dichte, mit der diese idiomatischen Elemente in jedem Konzert auftauchen. Das Orchester ist nicht auf eine reine Begleitfunktion reduziert, obwohl der Aufbau sich auch hier nicht vom üblichen Stil Vivaldis entfernt; es kommen gewagte Harmonien zum Einsatz, und in den eröffnenden Orchesterabschnitten herrscht außerordentliche Vielfalt. Der Anfang von rv 371 etwa ist sehr abwechslungsreich, und mit der Adaption des französischen Stils am Ende des ersten Satzes von rv 367 bringt Vivaldi seine Wertschätzung und seine Kenntnis zum Ausdruck. Sowohl in rv 189 als auch in rv 286 zeichnet sich die Eröffnung durch ein besonders »dichtes« Motto mit schnellen absteigenden Tonleitern aus, die dem Ziel

dienen, den Satzanfang zu dramatisieren und dadurch bekannte Schemata zu durchbrechen.

Im Solopart kommen sehr häufig jähe Wechsel vom *pianissimo* zum *forte* vor; dieses Stilmittel wurde zuvor wohl noch nie so überlegt wie in diesen Werken eingesetzt und erfordert die besondere Aufmerksamkeit des Interpreten. Ich möchte besonders auf den Einsatz des *pianissimo* in RV 371 (ab Takt 5), in RV 189 und im dritten Satz von RV 371 hinweisen; alle diese Konzerte sind hervorragend dazu geeignet, das Streben des Komponisten nach Mannigfaltigkeit deutlich zu machen.

Einige langsame Sätze liefern Denkanstöße hinsichtlich der ausgeschriebenen Verzierungen Vivaldis; so werden manche Sätze zu einem monumentalen Improvisationshandbuch (dies gilt für die langsamen Sätze der Konzerte RV 371 und RV 273). Andere sind jedoch von abweichender Natur: Im knappen *Andante ma poco* aus RV 367 wird dem Interpreten und seiner Improvisationsfertigkeit große Freiheit zugestanden (dort steht die Anweisung *a piacere* für die Freiheit, die Melodie nach dem Gusto des Solisten zu variieren). Außerdem findet sich eine Vorliebe für eher populäre Lieder wie etwa die sogenannte *canzone da battello*, die Musik der venezianischen Gondolieri, an die das *Largo* des Konzerts RV 189 zu erinnern scheint.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt dieser Konzerte betrifft die Agogik und die aufschlussreiche Herangehensweise Vivaldis, mit der er Sätze strukturiert, die zwar über einen gewissen Lyrismus verfügen, aber dennoch in einem schnellen Tempo stehen. In diesen

Fällen wählt er Bezeichnungen, die mit großer Sorgfalt zu beachten sind: *Allegro ma poco*, *Allegro non molto*, *Allegro non molto e pianissimo*, *Allegro ma poco poco*...

Die Aufmerksamkeit, mit der diese Nuancen behandelt werden, macht es möglich, die Details dieser Musik aus Vivaldis reifer Schaffenszeit differenziert darzustellen. So kann man einen Interpretationsansatz entwickeln, der sich von der Ausrichtung auf die Virtuosität als Selbstzweck wegbewegt und jene Uniformität der musikalischen Sprache vermeiden, die man Vivaldi zu Lebzeiten und bis in die jüngere Vergangenheit vorgeworfen hat (man denke nur an Igor Stravinskys lakonisches Urteil).

Als Vivaldi »molta musica« an den Grafen Vinciguerra Collalto verkaufte, war er seinem Ende nahe und war sich wohl der Gefahr bewusst, in Wien aus Interesselosigkeit in Vergessenheit zu geraten. Vielleicht hätte ihn der Gedanke getröstet, dass wir uns auch heute noch mit seiner Musik beschäftigen und sie zur Aufführung bringen, und zwar mit großer Begeisterung und vor allem mit viel Liebe.

Fabio Biondi

ANTONIO VIVALDI

I CONCERTI DELL'ADDIO

Singolare e misterioso tramonto quello di Antonio Vivaldi nella Vienna del 1741. Il maestro lasciò Venezia alla volta della capitale asburgica per ragioni che appaiono sempre più chiare alla musicologia moderna. Queste si possono riassumere in un progressivo abbandono da parte del mercato musicale di quella stima che già si era incrinata negli ultimi anni in campo operistico; una disaffezione che si estese al campo della musica strumentale e poi a quello dell'editoria, sempre meno inclini alle composizioni del «prete rosso» e sempre più orientate verso i compositori «contaminati» da quello stile galante che era diventato il sovrano indiscusso del gusto europeo.

Faceva eccezione, resistendo però ancora per poco, l'area corrispondente all'attuale Repubblica Ceca, l'Austria ed una parte della Germania che, sotto l'influenza del gusto musicale di Carlo VI, restava ancora legata ad un linguaggio meno «leggero» e offriva protezione a compositori quali Caldara, Bononcini e appunto Vivaldi, che sotto le ali del grande sovrano asburgico trovavano ancora appoggio e stima.

Ignaro del destino che lo attende, Vivaldi è accolto a Vienna dal funesto appuntamento con la morte. Dapprima è proprio l'imperatore a morire, creando

fatalmente le premesse per la stretta che in breve porterà via anche il maestro veneziano. Vienna in lutto chiude i teatri e i pochi documenti superstiti ci raccontano di un Vivaldi abbandonato a se stesso dalla nobiltà di corte (che non gli concederà neanche la possibilità di un'udienza e solo dopo la sua morte organizzerà l'esecuzione dell'opera da lui promossa: *L'Oracolo in Messenia*) e di una comunità, quella italiana vasta e potente nella Vienna dell'epoca, totalmente disinteressata e sorda al destino del compositore.

Tra i pochissimi documenti superstiti uno in particolare ha destato la curiosità e ha servito da stimolo alla nostra registrazione. In data 14 giugno 1741, Antonio Vivaldi sottoscrisse un documento di vendita per «molta musica» al conte Vinciguerra Collalto, uomo coltivato nelle arti e collezionista di musica, per la somma di dodici ungheresi (cifra, questa, molto al di sotto di quelle che normalmente il compositore richiedeva per i suoi concerti), un elemento che ci dà un quadro delle condizioni di disagio economico nel quale il nostro si trovava ad un mese dalla morte. È possibile oggi accedere a questo lascito musicale grazie ad un catalogo che lo stesso conte si preoccupò di redigere e che, mediante gli incipit che riportano le prime battute di ogni brano musicale, ci informa sui lavori acquistati.

Va subito detto che la collezione che Vivaldi vendette al conte, attualmente conservata a Brno, risulta mutila di vari brani oggi perduti e che non ebbe mai una struttura unitaria; non si tratta dunque di un'opera di carattere organico e si discosta, per esempio, dall'omaggio

che il compositore fece a Carlo VI con *La Cetra*, collezione manoscritta di sei concerti per violino che lo stesso Vivaldi riunì con intenti programmatici.

Nonostante ciò, esistono elementi di contatto tra i brani che vale la pena di citare. In primo luogo, il carattere fortemente virtuosistico della parte solista li colloca in un ambito di ricerca di nuove strade tecniche che fa del tardo violinismo vivaldiano la porta di quella forma «edonistica» che caratterizza lo stile di Tartini e ancor più quello di Locatelli (a cui tra l'altro Paganini si ispirerà tra la fine del secolo e l'inizio dell'Ottocento). Se in molti concerti scritti anteriormente dal «prete rosso» è riscontrabile la ricerca di una scrittura espressamente pensata per risolvere in sede di insegnamento questo o quel problema tecnico (pensiamo all'istruzione delle *figlie* alla Pietà di Venezia e quindi alla relazione tra composizione e didattica), in questi lavori la varietà del problema tecnico diventa essa stessa una cifra compositiva.

Nel Concerto RV 273, per esempio, il primo movimento espone una sorta di «compendio» della tecnica violinistica dell'epoca: le doppie corde, gli arpeggi spezzati su tre corde ed un'ampia varietà di articolazioni per l'arco fanno di questo brano una palestra di idee sempre in evoluzione. Colpiscono in questi pezzi le lunghe sezioni di passaggi di semicrome nel finale del Concerto RV 367 o nelle due pagine di terzine del primo tempo del Concerto in fa maggiore, conosciuto col titolo *per la solennità di San Lorenzo*, o ancora simili a queste, ma con altre indicazioni di articolazione, nella sezione centrale del primo movimento

del Concerto RV 371. Si tratta, beninteso, di una scrittura molto conosciuta e che non fuoriesce in generale dagli schemi già trattati in precedenza dal compositore-violinista, ma stupisce comunque la densità che in ogni concerto assumono questi tratti idiomati. L'orchestra non si limita ad un semplice accompagnamento, nonostante la struttura non si discosti dal segno tipico del maestro veneziano; l'uso armonico è ardito e negli incipit orchestrali la diversità è padrona. L'inizio del RV 371, per esempio, è di un'enorme varietà; nel RV 367 l'adozione dello stile francese in calce al primo movimento è una dichiarazione di rispetto e conoscenza, mentre le aperture di RV 189 e RV 286 ricorrono ambedue ad un «motto» denso di rapide scale discendenti allo scopo di drammatizzare l'inizio con fratture tese a rompere gli schemi.

Spesso presenti sono i cambi repentini tra il pianissimo e il forte in chiave solistica; questo accorgimento forse non è stato mai tanto elaborato come in questi lavori e merita un'attenzione particolare da parte dell'interprete; vorrei ricordare che l'uso del pianissimo nei tutti dei concerti RV 371 (dalla battuta 5) e RV 189 così come nel terzo movimento del RV 371 sono occasioni eccellenti per far sentire il desiderio di varietà al quale il compositore ambiva.

Alcuni movimenti lenti offrono poi spunto ad una riflessione sulla scrittura ornata che fa di questi brani un monumentale manuale di improvvisazione vivaldiana (movimenti lenti dei concerti RV 371 e RV 273) ma dobbiamo anche prendere atto di esempi di altra natura: la libertà concessa all'interprete e alla perizia dell'im-

provvisione nello scarno *Andante ma poco* del rv 367 (dove l'indicazione «a piacere» segnala appunto la possibilità di variare la melodia secondo i desideri del solista) così come il gusto per il canto di natura «popolare», la cosiddetta «canzone da battello», ovvero la musica dei gondolieri veneziani che sembrerebbe evocata nel *Largo* del Concerto rv 189.

Altro argomento da sottolineare in questi concerti è quello relativo all'agogica e all'interessante filosofia di Vivaldi di strutturare movimenti nei quali si possa godere di un certo «lirismo» pur contestuale ai tempi rapidi. Sono presenti diciture che vale la pena di rispettare con cura: *Allegro ma poco*, *Allegro non molto*, *Allegro non molto e pianissimo*, *Allegro ma poco poco...*

L'attenzione rivolta a tali sfumature potrebbe servire a differenziare i dettagli di questa musica della maturità di Vivaldi per poterne tracciare schemi interpretativi meno inclini ad un virtuosismo fine a se stesso e scongiurare un'uniformità di linguaggio che spesso è stata causa di critiche all'epoca come in tempi relativamente recenti (ricordiamo sempre il lapidario giudizio di Igor Stravinsky).

Mentre vendeva quella «molta musica» al conte Vinciguerra Collalto, prossimo alla fine e conscio del pericolo dell'oblio in una Vienna distratta, Vivaldi avrebbe forse sentito un po' di conforto sapendo che ancora oggi la sua musica si studia e si esegue con tanto entusiasmo e soprattutto con molto amore.

Fabio Biondi







GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com

