

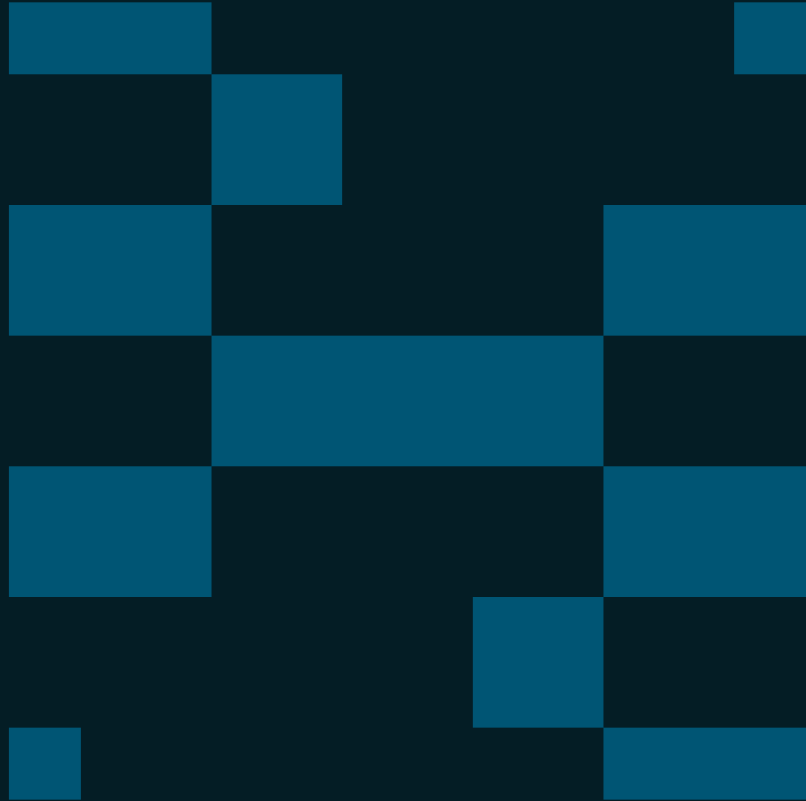
# The Three Seasons of Antonio Vivaldi

Giuliano Carmignola  
Accademia dell'Annunciata  
Riccardo Doni



AR ■  
■ CA  
NA ■





English / Français / Italiano / Tracklist





## Letting time run its course

Olivier Fourés

*"Institutions go through three periods:  
that of services, that of privileges, that of abuse."*

François René de Chateaubriand

Concertos, sonatas, fantasies, sinfonias, operas (96!), liturgical works, cantatas, motets, intermezzos, serenatas, oratorios, even *balli*. Whether for double choir or just a handful of musicians, Vivaldi misses no opportunity, no instrument, no place to explore the world of music.

Yet, in spite of this huge and positively protean output, the Venetian musician is still principally perceived as a "celebrated violin virtuoso", whose concertos, "of a completely new genre", had "invaded half the world" at the start of the 18th century. In 1761 Goldoni remembered him as this "most illustrious violin player", and Burney, 20 years later, deemed him to be "the most popular composer for the violin, as well as player on that instrument during these times."

In fact, the violin concertos of the red priest (today we know of some 220) accompanied him throughout his life, capturing his wide-ranging gestures: from church to theatre, from garden to palace, from canal to tavern, from ballroom to classroom, from work desk to publishing house. Hundreds of concertos, therefore, that reflect moments, places, people and ideas that nourished the musician's imagination and, little by little, helped his style to develop. It is sufficient to compare Concertos RV 230 and RV 367, works composed some 30 years apart, to grasp the magnitude of this metamorphosis.

The first known works of Vivaldi date back to around 1700 (at the time he was about twenty years old), which doesn't seem at all too early for a musician who would soon be capable of "composing a concerto faster than a copyist could copy it". Nonetheless, some of the pieces, like the famous *Folia*, display such great mastery that they were doubtless

3 ■

**Olivier Fourés** is a collaborator of the Istituto Italiano Antonio Vivaldi of Venice and director of the complete critical edition of Vivaldi's instrumental works published by Ars Antiqua.

preceded by numerous try-outs – which Vivaldi apparently thought necessary neither to publish nor preserve. We are still a long way from being in a historical periods with a taste for child prodigies who were forced to ape the adults.

*“I grew up like all children amidst suckling and snot, tears and poo, kisses and boils. I paid for learning to read with my buttocks, and for learning to write with slaps and blows.”*

Diego de Torres de Villaroel, *Vida*, 1743

Vivaldi joined the Arte de’ Sonatori (the corporation of musicians permitted to perform and be paid in Venice) when he was 18 (which was the minimum age), and he did sporadic work in the orchestra of St Mark’s, where his father Giovanni Battista was one of the principal violinists. By 1701 he was considered a “*virtuosissimo*”, and, shortly after being ordained priest in 1703, was employed as a teacher at the Ospedale della Pietà, an orphanage that took in abandoned children and where some of the girls were “trained solely to excel in music”.

His work, which covers a span of around forty years, may, like most temporal phenomena, be divided into three main periods.

#### ■ 4

### ***Primavera, “Al suon festante”.* (Services)**

*“Towards the end, Vivaldi performed a solo accompaniment admirably, adding at the end an improvised cadenza which quite confounded me, for such playing has never been heard before and can never be equalled. [...] I had some bottles of wine brought and he then let me hear some very difficult and quite inimitable fantasies on the violin. From close to, I had to admire his skill all the more, and I saw quite clearly that he played pieces that were extraordinarily difficult and varied.”*

Johann Friedrich Armand von Uffenbach, 1713

Vivaldi discovered as much as he was discovered. This first period is strongly influenced by his activity as a virtuoso, his teaching and creative duties at *La Pietà* (where he engaged with all kinds of instrument, and not only in sacred music), his early experiences in the theatre (as both composer and impresario), and his first publishing projects, as well as by meeting a variety of musicians and patrons who wished either to study with him or to

commission works from him. It is therefore a period characterised by a somewhat chaotic vibrancy, in which he drew on all his resources to meet the various demands encountered.

His works thus have very distinct features. One notes, for example, the care he put into the writing of *L'Estro Armonico* (1711), the first set of concertos published. Here he disseminated his idea of the solo concerto in a three-movement format, producing a work that is both brilliant and lyrical: one to cater for all tastes. The writing is faultless, the concept deftly presented, the solo parts as stimulating as they are approachable. The success was total. It is well known how the “splendid ritornelli” of these little gems served as a model throughout Europe; J.S. Bach, for one, transcribed Concertos RV 230 and RV 265 for harpsichord.

On the other hand, Vivaldi also had to deal with the feverish environment of the Venetian theatres, where the requirement was to “astonish the whole world” and earn “the applause of one and all”. And so, during the changes of scenery, intermezzos became all the rage: comic plays, dance numbers, bands of drummers, mimes, contortionists, sorcerers and a parade of wild animals, as well as concertos of extreme virtuosity in which the player would resort to any expedient to galvanise the auditorium, one moment climbing the fingerboard “within a straw’s breadth of the bridge”, the next “stamping on the ground to hammer out the beats” or imitating the cuckoo. While all of this may certainly have been “more skilfully executed than pleasant to hear”, Vivaldi revealed himself to be a magician of the violin, obliterating the boundaries of the possible and, in the process, overwhelming the sensitive souls of the audience, who, crammed together in the church or parterre, “fought one another even half way down the street”. Concerto RV 210 is an excellent example, with its projections of sound, contrasts, space for improvisation, and spectacular *solo/tutti* juxtapositions. In the midst of all this there was even room for a fugue: a musical idiom Vivaldi rarely used outside his sacred repertoire.

In fact, it is curious to note that the exhibitionism displayed in these concertos actually originated in the church. It was only later that Vivaldi used it to revitalise his opera interludes. Concerto RV 343, for example, a work specifically composed for his pupil Anna Maria at *La Pietà*, is based on dances that lead into a virtuosic trance, and even ends up with a short fantasia (recorded here for the first time), with the violins tuned in a particular way so as to experiment with unusual resonances and mechanical effects. Indeed, a sparkling, strongly articulated and highly spirited style of writing is characteristic of the concertos written for this “fantastical” young violinist: one who was described as tak-

ing you “to paradise, assuming, that is, that the angels play as well on that high sphere.”

So Vivaldi did not compose for himself alone. Virtuosity was not just a means of exhibiting his own individual qualities, but a language in its own right: a point also attested by the concertos written for Johann Georg Pisendel, the German violinist who came to Venice to study with him in 1716-17. Pisendel was a celebrated virtuoso (apart from all else, he was a likely recipient of Bach’s Sonatas and Partitas) and was especially eager to absorb the red priest’s inimitable *maniera*, as one deduces from the countless sketches he wrote on his manuscripts. Vivaldi dedicated compositions to him – both virtuoso works and more straightforward pieces – that develop the elements of dance, improvisation and technical pliancy. They show signs of the German violinist’s markedly theatrical approach, with frequent use of ostinatos and sound effects, sometimes borrowed from works he was accustomed to play. For example, Concerto RV 332 develops a passage from Westhoff’s *Bells* in its last movement.

From 1718 to 1720, Vivaldi worked at the court of Mantua (then under Habsburg rule). As a Venetian (and hence a city dweller), he seems to have been astonished by the rural life he found there, and began to write a great deal of descriptive music, including the famous *Seasons*. This sensitivity to folklore, nature and the world of sounds gives rise to the so-called ‘character-concertos’, such as RV 240, which, even without being explicit, experiment with images, tableaux and anecdotes.

■ 6

### ***Estate, “Tuona e fulmina il Ciel”. (Privileges)***

***“We were received there like opera gods, with a symphony with large chorus; it was by Vivaldi; I praised Heaven!”***

Alexandre Le Riche de La Pouplinière, 1731

Vivaldi was now famous. His works were sought after throughout Europe. At Versailles Louis XV wanted to hear his “Spring” without delay; La Pietà drew up a contract requiring him to provide two concertos a month; from Dresden Pisendel bought hundreds of manuscripts from him. The red priest had a wide network of patrons. The anagrammatic “Aldiviva” even became the hero of Benedetto Marcello’s pamphlet *Il Teatro alla moda* (1720). In Rome, where he was



actively involved in the opera seasons at the Teatro Capranica (1723-1724), people “no longer wanted to hear anything that wasn’t in his style”. The famous publisher Le Cène in Amsterdam printed no fewer than five collections of his concertos between 1725 and 1729.

In 1728 the Venetian Republic sent him to Trieste, as part of a diplomatic mission aimed at dissuading the emperor Charles VI, a notorious opera lover, from developing the port there. The emperor conversed with Vivaldi “more in fifteen days than he spoke with his ministers in two years”, made him a ‘knight’ and, notwithstanding, continued with his project of building the port. Also present on that occasion was the young Francis Stephen, the future father of Marie Antoinette, who decided, after seeing the red priest in action, to give up everything and devote his energies (his own and his valets’) to the study of the violin.

Also included in *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* (1725), a selection of old works he published after a “long time” (including the “Seasons” and Concertos RV 210 and RV 332), is his portrait. Smiling beneath a sheep’s wig, he poses not with a violin in his hands but with a quill pen. It is therefore as a composer that he wished to be seen. In fact, it was in this second period that he brought together all the varied experiences – instrumental, vocal, folk, operatic and sacred – accumulated during the first period, with the aim of forging a single idiom. His writing became less and less conditioned by the direct context; and he began to propose a universal artistic ideal.

Some concertos, such as RV 189 (one of Vivaldi’s most famous in his day), RV 197 and RV 333, are veritable blends of disparate motifs, that show no compunction about dipping into earlier works and creating their very momentum out of these disruptions in atmosphere. Here we also find virtuoso concertos, such as RV 289 (recorded here for the first time, containing, among other things, a 32-note line of flying staccato!), though they emancipate themselves from both the model of the concerto-étude (like those for Pisen-del) and the restlessness of the intermezzo concertos (the last movement of RV 289 is an “Allegro non molto”) and instead develop the drama of mechanical agility.

From 1729 to 1731, Vivaldi travelled round the German lands, also visiting Charles VI in Vienna and expanding his activities in Prague, where Concertos RV 330 and RV 380 were composed. The strongly defined dances of the former work astonishingly contrast with the fluidity of the latter. While abroad, Vivaldi seems to have gained an awareness of new elements that lead him, on the one hand, to reassert a certain ‘stile antico’, on the other, to open up to the *galant* mode that was then asserting itself in Europe.



## ***Autunno, “Del liquor di Bacco accesi tanti”. (Abuse)***

*“But composing daily and too much and especially turning out vocal music for opera, he fell at the end into frivolousness and eccentricity both in composing and playing.”*

Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, 1752

From the 1730s onwards Vivaldi clearly took a step back. He no longer published his works, given that this “spoils the sale of his manuscripts, which he finds more lucrative; which it certainly was [...] for he asked for a guinea a piece.” He wrote “I never play in the orchestra except on the first night, because I do not deign to pursue the profession of the fiddler”, thereby setting himself apart from the young European virtuosos who travelled from one end of the continent to another giving concerts and competing for places in the *concertino*. To be sure, he still gave “good musical recreations” but in a sporadic and selective manner: “Vivaldi made friends with me to sell me expensive concertos. He has succeeded in part”.

■ 8

Vivaldi made good use of his reputation. Nonetheless, in 1739 de Brosse found, to his “great astonishment, that he is not as highly regarded as he deserves in this country [Venice], where everything is fashionable, where his works have been heard for too long”. We also know that a month before dying in Vienna in 1741, he sold “a lot of music” to the Count of Collalto for just 12 Hungarian florins: a far cry from “a guinea a piece”...

However, we mustn’t assume that this was a period of decline. For we know that if they hadn’t stopped him from entering Ferrara because of his “friendship with the singer Girò”, and if Charles VI hadn’t liked mushrooms so much (he poisoned himself on 20 October 1740), Vivaldi’s life would have ended quite differently. It is true that Neapolitan opera had imposed a new model by the mid-1720s, but in instrumental terms the red priest, the father of the concerto, had nothing to prove to anyone. His “prodigious compositional fury” was redoubled, and he paid no heed to the emerging academic trends that were beginning to attack his instrumental theatre and his “other birds”.

He was also relatively indifferent to the new virtuosity, such as that of Tartini or Locatelli (whose teacher he had unquestionably been in Rome and then in Venice): a virtuosity in which the main source of inspiration came from testing the limits of the possible. In exceptional cases, it is true, Vivaldi did develop the technical aspect with a greater intensity

than he had done before (for example, Concerto RV 353 clearly explores the technique of flying staccato), all with the aim of testing the skills (or rather, highlighting the gifts) of a player like young “Chiaretta” at the Pietà. But his *ritornelli* are so naïve-sounding, even ironic, that they stand apart from certain kinds of acrobatic display, as indeed from approaches that were far removed from the natural, ‘magical’ ease he always sought to convey.

Vivaldi embarked on an introspective path. While his loyal girls at the Pietà (the same that would force Porpora to resign when he presumed to replace Don Antonio) remained faithful to him and continued to inspire him, others no longer followed him. Not even Pisendel bought much from him anymore. On this matter, however, he was unashamed and also completely unconcerned about the opinions of “*coglioni*” (fools) and other “*ignoranti temerari*” (ignorant hotheads) who failed to understand him; he just wanted to see how far his impulses, his “*Estro*” and his “*Invenzione*”, could take him.

Far from impoverishing his expression, this surge of faith gave rise to concertos that crowned his life’s work. Vivaldi smoothed out the more ‘cubistic’ features of his second period by fusing the different musical genres into a nervous, rhapsodic, sensual language. And since “those who write as they speak, though they speak very well, write badly”, he transcribed all his flights of fancy with a great attention to detail: from the various types of staccato dotting to extreme dynamics; from nuanced tempi to meticulous phrasing, always instructing his copyists to “observe the slurring”, however preposterous it might seem. He reworked his compositions, crossed them out, modified them (even sewing paper over the manuscripts), not necessarily to *improve* them, but rather to exalt their potential, and above all not allow them to remain ‘frozen’. Such feverishness is well reflected in Concerto RV 201, a work that heralds the *Sturm und Drang*, or in RV 390, in which the sacred-sounding introduction gives way to a theme in the operatic mould. The latter concerto, along with RV 367 and RV 371, is one of the works mentioned in the inventory of Count Collalto’s estate at Brtnice; three compositions that were certainly among those that Vivaldi sold a few days before his death.

It is at the end of *Autunno* that the soul takes flight. In *Inverno*, as in Concerto RV 327, Vivaldi brings back *Estate*, to observe it with a different eye, in a different light. Everything is unique, everything evolves, until the mystery of time reduces everything to a single object; “*ma tal, che gioia apporta*” (“but in such a way that it brings joy”).

## A life with Vivaldi

Massimo Rolando Zegna

The legendary status enjoyed by Vivaldi today throughout the world owes a great deal to the concert performances and recordings of Giuliano Carmignola, a musician who, from the very beginning, has been viewed as one of the leading champions of the composer's violin works.

We met Carmignola during the recording sessions for this carefully programmed Arcana production: a chronological journey which takes us through the salient stages of Vivaldi's creative output within the genre of the concerto for solo violin and strings. Showcased are eighteen emblematic gems selected with musicological thoroughness and recorded for the first time by the violinist. The programme is organised in three sections: starting with his earliest works; proceeding with the music of his maturity; and concluding with sublime examples from the final ten years or so of his career.

■ 10

### ***The presence of Vivaldi has accompanied your entire life as a man and musician.***

I particularly remember the years of my childhood and the presence of my father Antonio. He was an amateur violinist but one of great accomplishment, who wished to establish an amateur chamber orchestra. Among its members were a hospital consultant, a lawyer, a primary school teacher, and many others as well... The group was called Pro Aris et Juventute and it came together to play for young audiences in the sacristy of the church of Santa Maria Maggiore in Treviso, my home town. When still a small boy, I would closely follow their activities. I remember the building itself, the smell of the candles, the fragrance of the incense, and the music of Vivaldi, Albinoni, Dall'Abaco, Corelli, the Marcellos... It was there that my musical roots lay: it was a situation that I experienced as magical, and which still today I remember with extraordinary intensity.

**Massimo Rolando Zegna** is a music historian. He is a member of the National Association of Music Critics (Italy), and his journalistic work is mainly concerned with Pre-Classical Music. From 1989 to 2021 he worked for the monthly periodical *Amadeus*, which included editing several issues dedicated to individual composers. He writes for the online magazine *MusicPaper.it*.



**Later on, an important role was played by a particular record.**

It was an old Philips vinyl bought by my father at a shop in the centre of Treviso. A record he particularly loved. On it David Oistrakh, Isaac Stern and the Philadelphia Orchestra conducted by Eugene Ormandy performed not only the two concertos for violin by Johann Sebastian Bach, but also Vivaldi's Concerto in A minor for two violins and strings RV 522. Unforgettable.

**When did you understand that Vivaldi would become one of the foundations of your repertoire?**

It happened when I played the *The Four Seasons* in public for the first time with the Solisti Veneti conducted by Claudio Scimone. It was 1968, and I was seventeen, I found myself in the Sala dei Giganti in Padua and I was wearing tails. It was an emotional moment and something happened inside me. My collaboration with the Solisti Veneti subsequently continued until 1975.

**In the meantime, in 1971 you began working with the Virtuosi di Roma, an orchestra founded by Renato Fasano. It was promoting Italian music from the 18th century all over the world – and above all the works of Vivaldi (who was almost unknown at the time).**

At the time I was still a pupil of Luigi Ferro at the conservatoire in Venice. Ferro was a great interpreter of Vivaldi, and it was through him that Fasano invited me to play with the Virtuosi di Roma. One evening in 1974, when I was 23, at the end of a concerto devoted to Vivaldi's music held at the Musikverein in Vienna, in the dressing room Fasano predicted I would have an important career and would one day return to that hall. And so it was. I have played there on various other occasions, but that night remains unique in my memory. I continued to play with the Virtuosi di Roma until 1978.

**Over the years, however, your idea of Vivaldi and how to interpret his music has changed.**

In the 1980s, for a three-year period from 1986 to 1988, the musicologist Riccardo Allorto asked me to hold a course on Baroque music for string orchestra at Lanciano in the Abruzzi. On that occasion I met Ottavio Dantone who proposed that I should perform Locatelli's complete *Arte del violino* over the course of two evenings. A titanic challenge, given that it meant playing twelve violin concertos and twenty-four extremely taxing Capricci. He himself had prepared the performing edition. At the time I knew very little about historically informed performance practice, and Ottavio was the first to suggest a different key to understanding the work. After this experience we became great friends and many

years later we made a recording together that included music by Vivaldi.

***Next came the collaboration with the Sonatori de la Gioiosa Marca and Andrea Marcon.***

I had known Andrea ever since he was a boy taking part in the musical scene in Treviso, and we had always stayed in touch. He's the one who most insistently urged me to investigate the world of historically informed performance practice: Baroque bows, gut strings, the treatises of the 17th and 18th centuries, and so on. I confess that I was very reluctant to follow up the suggestion to start with. Then one day I decided to give it a try; I did some reading, I did some practising, and an enthralling and completely new Baroque world opened up in front of me. For me it was a moment of great change that led to a long and important collaboration. It resulted in the many concerts and tours that we did together with the various ensembles that he was conducting, and some of the Vivaldi recordings have certainly left a mark. I owe a lot to Andrea and the Sonatori de la Gioiosa Marca.

***How did this new Vivaldi recording with the Accademia dell'Annunciata directed by Riccardo Doni – with its idea of Vivaldi's three creative phases – come about?***

The very first time I spoke about it was with my great friend the fine bassoonist Sergio Azzolini. In October 2021 he was recording the bassoon concertos by Haydn at Dobbiaco, together with the Accademia d'Archi of Bolzano directed by Georg Egger. I went there to say hello and ended up staying two whole days. One evening at dinner, in front of a pizza, I outlined to Sergio an idea that had been running through my mind for some time. Which was a plan to make a wide-ranging recording project dedicated to Vivaldi's violin concertos. Something that would distinguish itself from, and go beyond, the many I had already dedicated to the composer. It was Sergio who came up with the idea of dividing the project into three sections, each corresponding to a period of Vivaldi's artistic production.

***How did this initial idea take shape?***

I subsequently developed it together with the musicologist Olivier Fourés, a very good friend who also happens to be an outstanding scholar of the life and works of the "Red Priest". We have known each other very well for over twenty years and had earlier already collaborated on other recording projects. For this particular undertaking I immediately considered his contribution to be absolutely indispensable. That same October, after a rigorous selection process, Olivier offered me critical editions of around fifty concertos that might be suited to the project and to my own artistic temperament.

***At this point I imagine you had to move on to the next stage: that of narrowing the options.***

My greatest hesitations concerned the four concertos I felt particularly attached to: the D major RV 230 and E major RV 265 from the *Estro Armonico*, and the D major RV 210 and G minor RV 332 from the *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*. My teachers Luigi Ferro and Franco Gulli often played them, and consequently so did I when I was young. It wouldn't be an exaggeration to say that that is where my musical life started: in those four scores. More than any other music they are an integral part of my life as a Vivaldi player. Nonetheless, while discussing things with Olivier, we also identified a similar number of concertos that in certain respects we believed to be more suited to this kind of project.

***How did you get over this impasse?***

It didn't come immediately. Anything but. Until one autumn, while playing through 'my favourite four' concertos at home, I felt the strong presence of my teachers, and a profound sense of gratitude: towards their persons, towards their teaching, and towards these four marvellous works. That solved the question, and as a result you can now hear them as part of this project: a project that kept me studying hard for a whole year, from January 2022 to January 2023.

***What violin did you use?***

Long ago I embarked on my first Baroque experiences with an anonymous instrument from the 18th century: a really fine specimen. Then later on, I often used a Joannes Florenus Guidantus. But finally, there came a point when I asked myself: which of my violins is actually the best? So for this recording I used a Pietro Guarneri of 1733, a wonderful instrument.

***Why do you think Vivaldi's music is still so popular?***

A number of reasons. Over and above their intrinsic artistic qualities, Vivaldi's works unquestionably possess a dynamism, imagination and energy far superior to that of other Baroque composers. These are all qualities that make them more appealing to today's listeners. And very likely precisely because of this, Vivaldi's music has benefited from the unwavering and wide-ranging attention of the recording industry over a long period of time.

***Do you think the correct interpretation of the expressive markings in the scores is a matter of great importance?***

When Vivaldi writes for the violin, he is sensitive, clear and meticulous. His writing is full of extremely detailed marks of phrasing. The question is whether to observe them or to consider them as superfluous.



**What does that mean in practice?**

If one observes them, one has to find “the right tempo”. This is what permits you to respect all the markings and, hence also, the composer’s intentions. Moreover, within those established boundaries you can avail yourself of all the innumerable spaces for interpretative freedom that Vivaldi allows you. For this recording I worked a lot on this aspect, even to the point of exhaustion, pondering whether to do things one way or another. It was an undertaking as enthralling as it was exhausting. In the end, my search for an understanding of how to do things right was so absorbing that I couldn’t abandon the violin even for a single day.

**Do you think there is a “theatrical” component in Vivaldi’s writing for the violin?**

When Vivaldi writes for the violin, he writes not only for the listeners’ ears but also their eyes. So it isn’t just a question of sounds, but also of a specific gestural quality that must be perceived by the spectator. If one simplifies Vivaldi’s writing – for example by omitting a passage of flying staccato – that also means eliminating the beauty of the gesture required to execute it, and along with it, its “visual” and spectacular impact.

■ 14

**So this is your third recording with the Accademia dell’Annunciata.**

I have known Riccardo Doni for many years and we have played together on a number of occasions. We are united by a great friendship and mutual esteem. One day he spoke to me about the violin concertos of Felice Giardini. To start with, I admit, I was a little doubtful: but when I went to Abbiategrasso for a run-through of these works with the orchestra I was amazed: by the music; by the drive of the young players who made up the ensemble; by the utter commitment of Riccardo, who genuinely devotes his life to the orchestra; by the enthusiasm of those who support it; and by the atmosphere in which everyone works there. That is how our first recording came about. For the second one, the first issued by Arcana, I was joined by my great friend the cellist Mario Brunello. Under the title *Sonar in Ottava*, the recording combined music by Vivaldi and Bach. This, therefore, is the third recording: which must surely mean something. To work in perfect harmony and accord is for me an absolute priority. It allows me to give of my best. And here, when making music with the Accademia dell’Annunciata I have found an ideal situation, one that does me good, inspires me and gives me the energy to accomplish fine things.



## Donner du temps au temps

Olivier Fourés

« *Les institutions passent par trois périodes : celle des services, celle des privilèges, celle des abus.* »

François René de Chateaubriand

Concertos, sonates, fantaisies, *sinfonie*, opéras (96 !), pièces liturgiques, cantates, motets, *intermezzi*, sérénades, oratorios et même *balli*. Que ce soit pour double-chœurs ou pour seulement quelques musiciens, Vivaldi ne laisse passer aucune occasion, aucun instrument, ni aucun lieu, pour explorer le monde musical.

■ 16

Pourtant, en dépit de cette œuvre aussi gigantesque que protéiforme, le musicien vénitien reste avant tout perçu comme un « *celebre virtuoso di violino* », dont les concertos, « d'un genre tout nouveau », ont, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, « envahit la moitié du Monde ». Goldoni se souvient en 1761 de cet « illustrissime joueur de violon », et Burney, 20 ans plus tard, du « compositeur et interprète de violon le plus célèbre de cette époque ».

En vérité, les concertos pour violon du prêtre roux (nous en connaissons aujourd'hui quelques 220) l'ont accompagné toute sa vie, capturant son geste, de l'église au théâtre, du jardin au palais, du canal à la taverne, de la salle de bal à la classe d'étude, du pupitre de travail à la maison d'édition. Ces centaines de concertos reflètent ainsi des moments, des endroits, des personnes, des idées qui ont nourri la fantaisie du musicien, et qui, petit à petit, ont fait évoluer son expression. Il suffit de comparer les concertos RV 230 et RV 367, composés à quelques 30 années d'intervalle, pour mesurer l'amplitude de cette métamorphose.

Les premières compositions connues de Vivaldi remontent aux alentours de 1700 (Vivaldi a alors une vingtaine d'années), ce qui ne paraît guère tôt pour un musicien qui deviendra capable de « composer un concerto plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier ». Toutefois, certaines de ces pièces, comme la célèbre *Folia*, font preuve

**Olivier Fourés** est collaborateur de l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi de Venise et directeur de l'édition critique omnia de l'œuvre instrumentale de Vivaldi avec l'éditeur Ars Antiqua.



d'une telle maîtrise, qu'il n'y a aucun doute qu'elles furent précédées par de nombreux essais ; Vivaldi n'a apparemment pas jugé nécessaire ni de les divulguer ni de les conserver. Nous sommes loin des époques qui goûtent à l'enfant *prodige*, celui que l'on force à singer les adultes.

*« J'ai grandi comme tous les enfants, entre tétée et morve, larmes et caca, bises et bouillies. J'ai payé avec les fesses l'apprentissage de la lecture, et avec nombre de soufflets et gifles celui de l'écriture. »*

Diego de Torres de Villaroel, *Vida*, 1743

Vivaldi intègre dès 18 ans (l'âge minimum) *L'Arte de' Sonatori* (caste des musiciens pouvant jouer et être rémunéré à Venise), et fait des intermittences avec l'orchestre de Saint-Marc, où son père Giovanni Battista est l'un des violonistes principaux. Dès 1701, il passe pour « *virtuosissimo* », et, à peine ordonné prêtre en 1703, on l'engage comme professeur à *l'Ospedale della Pietà*, hospice qui recueille les enfants abandonnés et où certaines des filles sont « exercées uniquement à exceller dans la musique ».

Son œuvre, qui couvre un arc d'une quarantaine d'années, peut, comme la plupart des phénomènes temporels, se diviser en trois période principales.

17 ■

### ***Primavera, « Al suon festante ». (Services)***

*« Vers la fin, Vivaldi joua un accompagnement soliste, admirable, ajoutant à la fin une fantaisie qui m'épouvanta totalement, car il n'est guère possible que l'on n'ait jamais joué et qu'on ne puisse jamais jouer ainsi. [...] je fis apporter quelques bouteilles de vin, il me fit ensuite entendre au violon ses fantaisies, très difficiles et tout à fait inimitables, de près j'admire encore plus son adresse et vis très clairement qu'il jouait des pièces extraordinairement difficiles et variées. »*

Johann Friedrich Armand von Uffenbach, 1713

Vivaldi découvre autant qu'il se fait découvrir. Cette première période est fortement conditionnée par son activité de virtuose, par ses fonctions pédagogiques et créatrices à la *Pietà* (où il aborde tout types d'instruments et la musique vocale sacrée), par ses

débuts au théâtre (comme compositeur ou impresario), ses premiers projets éditoriaux, ainsi que ses rencontres avec différents musiciens et mécènes souhaitant étudier avec lui ou lui passer commande. Elle est donc caractérisée par une effervescence quelque peu chaotique, où Vivaldi fait feu de tout bois pour répondre aux différentes exigences qu'il rencontre.

Ainsi, ses compositions sont de natures très distinctes. On remarque par exemple le soin qu'il met dans l'écriture de *L'Estro Armonico* (1711), le premier recueil de concertos qu'il publie. Il y diffuse sa conception du concerto soliste, en trois parties, brillant et lyrique, en servant tous les goûts : l'écriture est irréprochable, le concept finement présenté, les parties solistes aussi stimulantes qu'abordables. Le succès est total. On sait combien les « splendides ritournelles » de ces petits bijoux ont servi de « modèle » dans toute l'Europe ; J.S. Bach a d'ailleurs transcrit pour le clavecin les concertos RV 230 et RV 265.

D'un autre côté, Vivaldi affronte les scènes fiévreuses des théâtres vénitiens où il faut « étonner tout le monde » et gagner le « *viva da tutti* ». Aussi, pendant les changements de décors, les intermèdes font rage : pièces comiques, *balli*, bandes de tambours, mimes, contorsionnistes, sorciers, exhibition d'animaux sauvages, et des concertos extrêmement virtuoses où tous les recours sont bons pour faire chauffer la salle, des démanchés « à un fétu de paille du chevalet » aux « ruades au sol pour marquer la pulsation » ou l'imitation de quelque « *cucú* ». Si cela peut certes être « moins agréable à entendre que fait avec art », Vivaldi s'y révèle un mage du violon, faisant s'évanouir les limites du possible, et, par la même occasion, les âmes sensibles de l'audience, qui, entassée dans l'église ou au parterre, « s'entretenait jusqu'à la moitié de la rue ». Le concerto RV 210 en est un excellent exemple : projection sonore, contrastes, espace pour l'improvisation, relation *solo/tutti* spectaculaire. On y trouve même une fugue, genre d'écriture assez rare chez Vivaldi en dehors du domaine sacré.

D'ailleurs, il faut noter que ces concertos *d'esbroufe* ont eu leur origine à l'église. Ce n'est que plus tard que Vivaldi les utilisa pour animer les entractes d'opéras. Le concerto RV 343, par exemple, composé pour son élève Anna Maria à la *Pietà*, se base sur des danses menant à la transe virtuose, incluant même une courte fantaisie conclusive (enregistrée ici pour la première fois). Les violons y sont accordés d'une façon particulière pour jouer avec des résonances et mécaniques inhabituelles. L'écriture pétillante, articulée et pleine d'esprit, est caractéristique des concertos pour cette violoniste « fantasque » qui

vous mène « au Paradis, si vraiment sur cette haute sphère les anges jouent aussi bien. »

Ainsi, Vivaldi ne compose pas que pour lui, la virtuosité n'est pas un seul moyen de mise en valeur personnel, mais un langage à part entière. En témoignent aussi les concertos pour le violoniste allemand Johann Georg Pisendel, qui vient étudier avec Vivaldi à Venise en 1716-17. Pisendel est un virtuose notoire (probable destinataire des *Sonates et Partitas* de Bach), avide de saisir l'« inimitable » *maniera* du prêtre roux, comme on le devine d'après les innombrables esquisses qu'il écrit sur ses manuscrits. Vivaldi lui dédie des compositions, virtuoses ou simples, pour approfondir danses, improvisation et plasticité technique. Elles laissent deviner la forte présence scénique du violoniste allemand, notamment au travers de nombreux traits obstinés et sonores, parfois empruntés d'ailleurs à des compositions qu'il avait l'habitude de jouer : le concerto RV 332 développe dans son dernier mouvement un passage issu des *Campane* de Westhoff.

De 1718 à 1720, Vivaldi travaille au service de la cour de Mantoue (sous la gouvernance des Habsbourg). Vénitien donc urbain, il semble avoir été ébahi par cette vie rurale, et se met à écrire beaucoup de musique descriptive, dont les fameuses *Saisons*. Cette sensibilité pour le folklore, la nature ou le monde des bruits fait apparaître des concertos de caractère, comme le RV 240, qui, même sans être explicites, jouent avec images, tableaux et anecdotes.

### ***Estate, « Tuona e fulmina il Ciel ».* (Privilèges)**

« On nous y reçut comme des Dieux d'Opéra, avec une symphonie à grand chœur ; c'était du Vivaldi ; j'en louay le Ciel. »

Alexandre Le Riche de La Pouplinière, 1731

Vivaldi est célèbre. Ses oeuvres sont recherchées dans toute l'Europe. Louis XV veut entendre de façon impromptue son *Printemps* à Versailles, la *Pietà* établit un contrat pour qu'il lui fournisse deux concertos par mois, Pisendel lui achète de Dresde des centaines de manuscrits, le prêtre roux a un large réseau de mécènes. « Aldiviva » est même le héros du pamphlet « *Il teatro alla moda* » (1720) de Benedetto Marcello. À Rome, où il s'occupe des saisons d'opéra du *Capranica* (1723-1724), on « ne veut plus rien entendre qui ne soit pas

dans son style ». Le célèbre imprimeur Le Cène, à Amsterdam, ne publie pas moins de cinq collections de ses concertos entre 1725 et 1729.

En 1728, la République de Venise l'envoie à Trieste, au sein d'une ambassade diplomatique visant à dissuader l'Empereur Charles VI, mélomane notoire, d'y développer le port. L'Empereur s'entretient alors avec lui « plus en quinze jours qu'il ne parle à ses ministres en deux ans », il le fait « chevalier », et continue son projet portuaire. Le jeune François-Stéphane, futur père de Marie Antoinette, est alors présent, et décide, après avoir vu le prêtre roux en action, de tout abandonner pour se consacrer (lui et ses valets), à l'étude du violon.

Dans *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725), où Vivaldi publie après « *tanto tempo* » une sélection de compositions anciennes (dont les *Saisons* et les concertos RV 210 et RV 332), on trouve son portrait ; tout sourire sous une perruque ovine, il ne pose pas avec un violon, mais avec une plume. C'est donc comme compositeur qu'il cherche à être perçu. En effet, cette deuxième période est celle où le musicien commence à confronter en un seul langage toutes les expériences qu'il a eu dans la première : instrumentales, vocales, folkloriques, théâtrales et sacrées. Son écriture devient ainsi de moins en moins conditionnée par le contexte direct, et commence à proposer un idéal artistique plus global.

■ 20

D'ailleurs, certains concertos, comme les RV 189 (un des plus célèbres concertos de Vivaldi à l'époque) RV 197 et RV 333, sont de véritables amalgames de motifs disparates, qui n'hésitent pas à piocher dans des compositions anciennes, et forgent leur élan à partir de ces ruptures d'atmosphères. Apparaissent également des concertos virtuoses, comme le RV 289 (enregistré ici pour la première fois, contenant, entre autre, un trait de staccato volant de 32 notes !), qui s'émancipent du modèle du concerto *étude* (comme ceux pour Pisendel), ou de la nervosité des concertos d'*entracte* (le dernier mouvement du RV 289 est un « *Allegro non molto* »), développant le dramatique de l'agilité mécanique.

De 1729 à 1731, Vivaldi voyage en « *Germania* », pour retrouver Charles VI à Vienne, et développer des activités à Prague, où les concertos RV 330 et 380 ont été composés. Les danses bien marquées du premier contrastent étonnamment avec la fluidité du second. À l'étranger le musicien semble avoir pris conscience d'éléments nouveaux qui l'amènent, d'un côté, à réaffirmer un certain style *ancien*, et, d'un autre, à s'ouvrir à la mode galante s'installant en Europe.



## ***Autunno, « Del liquor di Bacco accesi tanti ». (Abus)***

« À la fin, toutefois, il tomba, en composant trop et quotidiennement, et surtout car il composait pour le théâtre, dans la légèreté et l'effronterie, autant en composant qu'en jouant. »

Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752

À partir des années 1730, Vivaldi prend manifestement du recul. Il ne publie plus ses compositions vu que cela « gêne la vente de ses manuscrits qui lui est plus rentable ; ce qui l'est certainement [...] car il prétend à une guinée pièce. » Vivaldi écrit « je ne joue jamais dans l'orchestre sauf le premier soir, car je ne daigne pas faire le métier de joueur de violon », se démarquant ainsi des jeunes virtuoses européens qui sillonnent l'Europe pour donner des concerts et se disputer les places de *concertino*. Il donne certes encore de « bonnes récréations musicales » mais de façon sporadique et sélective : « Vivaldi s'est fait de mes amis intimes pour me vendre des concertos bien cher. Il y a en partie réussi. »

Vivaldi profite de sa réputation. En 1739, néanmoins, de Brosses constate à son « grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci [Venise], où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps ». On sait aussi qu'un mois avant de mourir à Vienne, en 1741, Vivaldi vend « *tanta musica* » au Comte de Collalto pour seulement 12 ducats hongrois ; bien loin d'« une guinée pièce »...

Il ne faut toutefois pas croire à une période de déchéance : on sait que si Vivaldi n'avait pas été empêché d'entrer à Ferrare à cause de son « amitié avec la cantatrice Girò », et que si Charles VI n'avait pas aimé les champignons (ce dernier s'empoisonne le 20 Octobre 1740), sa fin de vie aurait été toute autre. Certes, l'opéra napolitain avait imposé un nouveau modèle dès la moitié des années 1720, mais, sur le plan instrumental, le *prete rosso*, le père du concerto, n'avait rien à prouver à personne. Aussi sa « furie de composition prodigieuse » redouble, et il n'a que faire des tendances académiques émergentes, qui commencent à s'en prendre à son théâtre instrumental et ses « *other birds* ».

Il est également assez peu sensible à la nouvelle virtuosité, comme celle de Tartini ou de Locatelli (dont il fut manifestement le maître à Rome puis à Venise), où la *frustration* mécanique devient un élément d'inspiration. Certes, exceptionnellement, Vivaldi développe l'aspect technique de façon plus poussée qu'il ne l'avait fait jusque-là

(le concerto RV 353 explore clairement le staccato volant), dans le but de faire travailler (ou de mettre en valeur) un interprète, comme la jeune *Chiaretta* à la *Pietà*. Mais il emploie alors des ritournelles si ingénues, voire ironiques, qu'elles quittent bien du sérieux à cette démarche funambulesque, si loin de l'aisance naturelle, *magique*, qu'il a toujours cherché à faire valoir.

Vivaldi s'engage dans une voie introspective. Si ses fidèles filles de la *Pietà* (les mêmes qui obligeront Porpora à démissionner quand ce dernier prétendra remplacer Don Antonio), le suivent et l'inspirent, pour d'autres, il abuse. Même Pisendel ne lui achète pratiquement plus rien. Et en effet, le prêtre roux est alors sans vergogne, il n'a cure de s'expliquer aux « *coglioni* » et autres « *ignoranti temerari* » qui ne le comprennent pas ; il veut juste voir jusqu'à où ses impulsions, son « *Estro* », son « *Invenzione* », peuvent le mener.

Loin d'appauvrir son expression, cet élan de foi fait apparaître des concertos qui consacrent son œuvre. Vivaldi arrondi le style *cubique* de sa deuxième période en fondant les différents genres musicaux en un langage nerveux, rhapsodique et sensuel. Et comme « ceux qui écrivent comme ils parlent, quoiqu'ils parlent très bien, écrivent mal », Vivaldi transcrit minutieusement toutes ses élucubrations, des divers points de *staccato* aux dynamiques extrêmes, des *tempi* nuancés à l'articulation fouillée, avertissant les copistes de « garder les liaisons » quand elles pourraient paraître saugrenues. Il reprend ses compositions, les rature, les modifie (quitte à coudre du papier sur les manuscrits), pas nécessairement pour les *améliorer*, mais plutôt pour exalter leur potentiel, pour ne surtout pas les figer. Cette fièvre générale se reflète bien dans le concerto RV 201, annonçant le *Sturm und Drang*, ou dans le RV 390, dont l'introduction *sacrée* cède la place à un thème d'opéra. Ce concerto figure, avec les RV 367 et 371, dans l'inventaire du Comte de Collalto à Brtnice ; ces trois compositions faisaient manifestement partie de celles que Vivaldi a vendues quelques jours avant sa mort.

C'est à la fin de l'*Autunno* que l'âme s'envole. Dans l'*Inverno*, comme dans le concerto RV 327, Vivaldi fait revenir l'*Estate*, pour l'observer d'un autre œil, avec une autre lumière. Toute chose est unique, toute chose évolue, jusqu'à ce que le mystère du temps ramène tout à une seule chose ; « *ma tal, che gioia apporte* ».

## Une vie avec Vivaldi

Massimo Rolando Zegna

L'enthousiasme international relatif au mythe Vivaldi doit beaucoup aux concerts et aux disques de Giuliano Carmignola : un musicien pouvant être considéré comme l'un des plus importants porte-drapeaux de l'œuvre pour violon du compositeur vénitien.

Nous avons rencontré le soliste lors des sessions d'enregistrement de ce projet articulé par Arcana, qui, à travers dix-huit joyaux emblématiques - sélectionnés avec le plus grand scrupule musicologique et enregistrés pour la première fois par Carmignola - retrace chronologiquement les traits particuliers de l'aventure créatrice de Vivaldi dans le genre du concerto pour violon seul et cordes. Ainsi, il se structure en trois sections : la jeunesse, la maturité, et aborde enfin les sublimes spécimens des dix dernières années d'activité.

### **La présence de Vivaldi a marqué toute sa vie d'homme et de musicien.**

Je me souviens de mes années d'enfance et de la figure de mon père Antonio. C'était un violoniste amateur mais de grand mérite, qui chercha à fonder un orchestre de chambre amateur : il comprenait un directeur d'école, un avocat, un instituteur, et bien d'autres encore... Le groupe s'appelait Pro Aris et Juventute et se réunissait pour jouer des concerts destinés à la jeunesse dans la sacristie de l'église de Santa Maria Maggiore à Trévisse : ma ville natale. Moi, encore enfant, je les suivais. Je me souviens de l'architecture de l'édifice, de l'odeur des bougies, du parfum de l'encens et de la musique de Vivaldi, Albinoni, Dall'Abaco, Corelli, des Marcellos... C'est là que se trouvent mes racines musicales : dans cette situation que j'ai perçue comme magique et dont je me souviens encore aujourd'hui avec une grande intensité.

### **Plus tard, un disque a également joué un rôle important.**

C'était un vieux vinyle Philips acheté par mon père dans un magasin du centre de Trévisse. Mon père l'aimait particulièrement. Sur ce disque, David Ojstrach, Isaac Stern et le

**Massimo Rolando Zegna** est historien de la musique, membre de l'Association nationale italienne des critiques musicaux, et, comme journaliste, travaille principalement sur la musique pré-classique. De 1989 à 2021, il a travaillé pour le mensuel spécialisé "Amadeus", entre autres en éditant plusieurs numéros spéciaux monographiques. Il écrit pour le magazine en ligne MusicPaper.

Philadelphia Orchestra sous la direction d'Eugene Ormandy interprétaient, outre les deux concertos pour violon de Jean-Sébastien Bach, le concerto en la mineur pour deux violons et cordes RV 522 de Vivaldi. Inoubliable.

**Quand avez-vous réalisé que Vivaldi deviendrait un élément essentiel de votre répertoire ?**

C'est arrivé lorsque j'ai joué *Les Quatre Saisons* pour la première fois en public avec I Solisti Veneti sous la direction de Claudio Scimone. C'était en 1968, j'avais dix-sept ans, j'étais dans la Sala dei Giganti à Padoue et je portais un queue de pie. C'était une grande émotion, et quelque chose s'est passé en moi. Mes collaborations avec I Solisti Veneti se sont poursuivies jusqu'en 1975.

**Entre-temps, en 1971, vous aviez commencé à collaborer avec I Virtuosi di Roma : un orchestre fondé par Renato Fasano qui promouvait dans le monde entier la musique italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier celle de Vivaldi, alors presque inconnue.**

À l'époque, j'étais encore l'élève de Luigi Ferro au Conservatoire de Venise. Ferro était un grand interprète de Vivaldi, et c'est par son intermédiaire que Fasano a décidé de m'inviter à rejoindre les Virtuosi di Roma. Un soir de 1974, alors que j'avais vingt-trois ans, à la fin d'un concert consacré précisément à Vivaldi, donné au Musikverein de Vienne, Fasano m'a prédit dans la loge une grande carrière et un retour dans cette salle. Et c'est ce qui s'est passé. J'y ai joué plusieurs fois encore. Mais cette soirée reste unique dans mes souvenirs. J'ai continué à collaborer avec I Virtuosi di Roma jusqu'en 1978.

■ 24

**Au fil du temps, cependant, votre façon de penser et d'interpréter Vivaldi a changé.**

Dans les années 1980, pendant trois ans, de 1986 à 1988, le musicologue Riccardo Allorto m'a proposé de donner un cours de musique baroque pour orchestre à cordes à Lanciano, dans les Abruzzes. À cette occasion, j'ai rencontré Ottavio Dantone qui m'a proposé d'interpréter tout *L'Arte del violino* de Locatelli en deux soirées. C'était une entreprise titanesque, car elle comprenait douze concertos pour violon et vingt-quatre *capricci*, techniquement très exigeants. Il avait lui-même édité la révision. À l'époque, je ne connaissais pas grand-chose aux pratiques d'interprétation historiquement informées, et Ottavio m'a d'abord suggéré une clé de lecture différente. Après cette expérience, nous sommes devenus de grands amis et, bien plus tard, nous avons enregistré un disque ensemble avec de la musique de Vivaldi.

**Vient ensuite la collaboration avec I Sonatori de la Gioiosa Marca et Andrea Marcon.**

J'ai rencontré Andrea lorsque j'étais enfant et que je fréquentais le milieu musical de



Trévis, nous sommes toujours restés en contact. Il est la personne qui m'a le plus encouragé à approfondir le monde de l'interprétation historiquement informée : archets baroques, cordes en boyau, traités des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, etc. J'avoue qu'au départ, j'étais très réticent face à cette démarche. Puis un jour, je me suis dit « essayons », j'ai lu, j'ai étudié, et un tout nouveau monde baroque s'est ouvert devant moi, qui m'a fasciné. Ce fut un moment de grand chamboulement personnel, qui a débouché sur une longue et importante collaboration avec Andrea. Cela a donné lieu à de nombreux concerts et tournées avec les ensembles qu'il a progressivement dirigés, ainsi qu'à quelques enregistrements de Vivaldi qui ont marqué les esprits. Je dois beaucoup à Andrea et aux Sonatori de la Gioiosa Marca.

***Comment est née l'idée de votre nouvel enregistrement Vivaldi, réalisé avec l'Accademia dell'Annunciata sous la direction de Riccardo Doni, qui suggère l'existence de trois phases créatives vivaldiennes ?***

J'en ai parlé pour la première fois avec mon grand ami et bassoniste extraordinaire Sergio Azzolini. En octobre 2021, à Toblach, il enregistrait, avec la Bolzano String Academy, sous la baguette de Georg Egger, des concertos pour basson de Franz Joseph Haydn. Je me suis joint à eux pour les saluer et je suis resté deux jours. Un soir, au dîner, alors que nous mangions une pizza, j'ai fait part à Sergio d'une idée qui me revenait à l'esprit depuis un certain temps. À savoir, l'intention de créer un projet d'enregistrement à grande échelle consacré aux concertos pour violon de Vivaldi. Quelque chose qui, en allant plus loin, se distinguerait des nombreux enregistrements que j'avais déjà consacrés au compositeur vénitien. C'est Sergio lui-même qui m'a suggéré la possibilité de le diviser en trois sections correspondant aux trois périodes de la production artistique de Vivaldi.

***Comment cette première idée s'est-elle concrétisée ?***

Je l'ai ensuite développée avec le musicologue Olivier Fourés : c'est un grand ami et un extraordinaire connaisseur de la vie et de l'œuvre du « Prêtre roux ». Nous nous connaissons très bien depuis plus de 20 ans et avons déjà collaboré sur d'autres productions discographiques. Pour cette production, sa contribution m'a immédiatement semblé indispensable. Après un processus de sélection rigoureux, Olivier m'a fourni, dès le mois d'octobre, les éditions critiques d'une cinquantaine de concertos pour violon susceptibles de correspondre à ce projet et à mon profil d'interprète.

***À ce stade, un travail d'éclaircissement s'imposait.***

Le plus grand doute est né autour de quatre concertos auxquels je suis profondément attaché : ceux en ré majeur RV 230 et en mi majeur RV 265 de *L'Estro Armonico*, et ceux en ré majeur RV 210 et en sol mineur RV 332 du *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*. Mes professeurs Luigi Ferro et Franco Gulli les ont souvent joués, et moi aussi dans mes jeunes années. Il n'est pas faux de dire que c'est là que j'ai été façonné musicalement, avec ces quatre partitions. Elles font partie de ma vie de vivaldien plus que toute autre musique. Cependant, en discutant avec Olivier, nous avons également identifié autant de concertos qui, à certains égards, nous semblaient plus adaptés à ce type de projet.

**Comment avez-vous surmonté cette impasse ?**

Cela n'a pas été immédiat. Loin de là. Jusqu'à ce qu'un soir d'automne, chez moi, alors que je jouais « mes » quatre concertos de *coeur*, j'ai ressenti la forte présence de mes professeurs et un profond sentiment de gratitude envers leurs personnes, leur enseignement et ces quatre merveilleuses compositions. C'est ainsi que j'ai pris une résolution, et vous pouvez maintenant les entendre dans cette production qui m'a demandé une année d'étude : de janvier 2022 à janvier 2023.

■ 26

**Quel violon avez-vous utilisé ?**

Dans le passé, mes premières expériences baroques ont été faites avec un instrument anonyme du 18<sup>e</sup> siècle : un très bel exemplaire. Plus tard, j'ai souvent utilisé un Joannes Florenus Guidantus. Puis, à un moment donné, je me suis demandé : mais quel est mon meilleur violon ? Pour cet enregistrement, j'ai donc utilisé un Pietro Guarneri de 1733. C'est un instrument merveilleux.

**Pourquoi la musique de Vivaldi est-elle toujours aussi populaire ?**

Le discours est multiple. Au-delà de leur qualité artistique propre, les œuvres de Vivaldi possèdent certainement un dynamisme, une imagination et une énergie bien supérieurs à ceux des autres compositeurs baroques. Autant de vertus qui les rendent plus appétissants pour les auditeurs d'aujourd'hui. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison que la musique de Vivaldi a pu bénéficier d'une aide large, durable et très décisive de la part du monde de la discographie.

**En ce sens, la question de l'interprétation correcte des indications agogiques semble revêtir une importance considérable.**

Lorsque Vivaldi écrit pour le violon, il est très sensible, clair et scrupuleux. Son écriture

est pleine de mini-articulations clairement indiquées. La question est de savoir s'il faut les respecter ou les considérer comme superflues.

### **En pratique ?**

Dans le premier cas, il faut chercher le *bon* tempo. Celui qui permet de respecter toutes les indications et, avec elles, la pensée du compositeur, et, ensemble, par conséquent, de pouvoir profiter de toutes les innombrables solutions de liberté d'exécution que Vivaldi vous accorde à l'intérieur de ces repères précis. Pour cet enregistrement, j'ai beaucoup travaillé sur cet aspect, jusqu'à l'épuisement : d'une possibilité à une autre. C'était aussi fatigant qu'excitant. À la fin, j'en suis arrivé au point où je ne pouvais m'empêcher de prendre le violon tous les jours pour essayer de comprendre ce qu'il fallait faire de juste.

### **Y a-t-il une composante « théâtrale » dans l'écriture de Vivaldi pour le violon ?**

Lorsque Vivaldi écrit pour le violon, il compose non seulement pour les oreilles de l'auditeur, mais aussi pour ses yeux. Ce n'est pas seulement une question de son, mais aussi d'une gestualité pensée pour être perçue par le spectateur. Simplifier l'écriture de Vivaldi, omettre, par exemple, un staccato volant, c'est aussi annihiler la beauté du geste qui doit la réaliser, et avec elle sa portée spectaculaire et *visuelle*.

### **Il s'agit de sa troisième collaboration discographique avec l'Accademia dell'Annunciata.**

Je connais Riccardo Doni depuis de nombreuses années et nous avons joué ensemble à plusieurs reprises. Nous sommes liés par une grande amitié et une estime mutuelle. Un jour, il m'a parlé des concertos pour violon de Felice Giardini. Au début, je l'avoue, j'étais un peu hésitant : mais lorsque je me suis rendu à Abbiategrasso pour une simple lecture de ces œuvres avec l'orchestre, j'ai été enchanté : par la musique, par la motivation des jeunes qui composent l'ensemble, par l'engagement total de Riccardo qui consacre véritablement sa vie à cette institution, par l'enthousiasme des personnes qui la soutiennent, et par l'atmosphère dans laquelle nous travaillons. C'est ainsi qu'est né notre premier enregistrement. Pour le deuxième (le premier publié par Arcana), mon grand ami le violoncelliste Mario Brunello s'est joint à nous. Sous le titre *Sonar in Ottava*, il réunissait des musiques de Vivaldi et de Jean-Sébastien Bach. C'est maintenant le troisième : et cela voudra bien dire quelque chose. Travailler dans une harmonie parfaite et sereine est pour moi une priorité absolue. Cela me permet de donner le meilleur de moi-même. Et ici, en faisant de la musique avec l'Accademia dell'Annunciata, j'ai trouvé une condition idéale, qui me fait du bien, m'inspire et me donne de l'énergie pour réaliser de belles choses.





## Dare tempo al tempo

Olivier Fourés

*“Le istituzioni passano attraverso tre fasi:  
quella dei servizi, quella dei privilegi e quella degli abusi.”*

François René de Chateaubriand

Concerti, sonate, fantasie, sinfonie, opere (96!), brani liturgici, cantate, mottetti, intermezzi, serenate, oratori e persino balli. Che siano per doppio coro o soltanto per qualche musicista, Vivaldi non perde alcuna occasione, alcuno strumento, alcun luogo, per esplorare il mondo musicale.

Tuttavia, nonostante questa produzione gigantesca e proteiforme, il musicista veneziano continua ad essere percepito soprattutto come un “celebre virtuoso di violino”, i cui concerti, “di un genere del tutto nuovo”, avevano, all’inizio del Settecento, “invaso metà del mondo”. Goldoni si ricorderà nel 1761 di questo “famosissimo suonator di violino”, e Burney, vent’anni dopo, del “più famoso compositore per violino, e virtuoso dello strumento dell’epoca”.

Effettivamente i concerti per violino del Prete Rosso (oggi ne conosciamo circa 220) lo hanno accompagnato per tutta la vita, catturandone il suo spostarsi, dalla chiesa al teatro, dal giardino al palazzo, dal *canal* all’osteria, dalla sala da ballo all’aula di studio, dalla scrivania da lavoro alla casa editrice. Queste centinaia di concerti riflettono così momenti, luoghi, persone, idee che hanno alimentato l’immaginazione del musicista e che, a poco a poco, hanno fatto evolvere la sua espressione. Basta confrontare i concerti RV 230 e RV 367, composti a circa trent’anni di distanza, per misurare l’ampiezza di questa metamorfosi.

Le prime composizioni conosciute di Vivaldi risalgono al 1700 circa, quando Vivaldi aveva una ventina d’anni: il che non appare certo presto per un musicista che diventerà

**Olivier Fourés** è collaboratore dell’Istituto Italiano Antonio Vivaldi di Venezia e direttore dell’edizione critica integrale dell’opera strumentale di Vivaldi presso l’editore Ars Antiqua.

capace di “comporre un concerto più rapidamente di quanto un copista possa copiarlo”. Tuttavia alcuni di questi brani, come la celebre *Folia*, dimostrano una tale maestria che non c’è alcun dubbio che siano stati preceduti da numerosi *esperimenti*; apparentemente Vivaldi non ha ritenuto necessario diffonderli né conservarli. Siamo lontani dai tempi che proveranno gusto per il *bambino prodigio*, quello costretto a scimmiottare gli adulti.

***“Sono cresciuto come tutti i bambini, tra tetta e moccio, lacrime e cacca, baci e pappe. Ho pagato con le chiappe l'apprendimento della lettura, e con una serie di schiaffi e ceffoni quello della scrittura.”***

Diego de Torres de Villaroel, *Vida*, 1743

A diciott’anni (l’età minima) Vivaldi è ammesso nell’*Arte de’ Sonatori* (la corporazione dei musicisti che possono suonare ed essere pagati a Venezia), e collabora saltuariamente con l’orchestra di San Marco, dove suo padre Giovanni Battista è uno dei violinisti principali. Dal 1701 passa già per “virtuosissimo” e, appena ordinato sacerdote nel 1703, è assunto come insegnante all’Ospedale della Pietà, ospizio che accoglieva le fanciulle abbandonate e dove alcune *figlie* venivano “esercitate unicamente ad eccellere nella musica”.

■ 30

La sua produzione, che copre un arco di circa quarant’anni, può, come la maggior parte dei fenomeni temporali, essere suddivisa in tre periodi principali.

### ***Primavera, “Al suon festante”. (Servizi)***

***“Verso la fine, Vivaldi suonò un assolo, splendido, cui fece seguire una cadenza, che davvero mi sbalordì, perché un simile modo di suonare non c’è mai stato né potrà mai esserci. [...] Mi sono fatto portare qualche bottiglia di vino, in seguito mi ha fatto sentire al violino le sue fantasie, difficilissime e assolutamente inimitabili, da vicino ho ammirato ancora di più la sua destrezza e ho visto benissimo che suonava pezzi straordinariamente difficili e varii.”***

Johann Friedrich Armand von Uffenbach, 1713

Vivaldi scopre tanto quanto si fa scoprire. Questo primo periodo è fortemente condizionato dalla sua attività di virtuoso, dalle sue funzioni pedagogiche e creative alla Pietà (dove affronta tutti i tipi di strumenti e la musica vocale sacra), dai suoi esordi teatrali (come

compositore o impresario), i suoi primi progetti editoriali, così come i suoi incontri con vari musicisti e mecenati desiderosi di studiare con lui o di commissionargli delle musiche. È quindi caratterizzato da un'effervescenza un po' caotica, dove Vivaldi fa di tutto per rispondere alle diverse esigenze che incontra.

Pertanto, le sue composizioni sono di carattere molto differente. Osserviamo, ad esempio, la cura con cui scrisse *L'Estro Armonico* (1711), prima raccolta di concerti da lui pubblicata. Qui fa conoscere la sua concezione del concerto solista, in tre movimenti, brillante e lirico, per tutti i gusti: la scrittura è ineccepibile, il *concept* finemente presentato, le parti solistiche trascinanti quanto accessibili. Il successo è totale. Sappiamo quanto gli "splendidi ritornelli" di questi piccoli gioielli siano serviti da "modello" in tutta Europa; Johann Sebastian Bach ha del resto trascritto per clavicembalo i concerti RV 230 e RV 265.

D'altro lato, Vivaldi frequenta le scene frenetiche dei teatri veneziani, dove bisogna "stupire la gente" e guadagnarsi il "viva da tutti". Così, durante i cambi di scena, impervervano gli intermezzi: spettacoli comici, balli, bande di tamburi, mimi, contorsionisti, maghi, esibizione di animali feroci, e concerti estremamente virtuosistici dove tutti gli espedienti sono buoni per scaldare la sala, dalle posizioni della mano sinistra "a un filo di paglia dal ponticello" ai "calci a terra per scandire il ritmo" o l'imitazione di qualche "cucù". Se questo può essere certo "meno piacevole da ascoltare, che fatto con maestria", Vivaldi si rivela un mago del violino, facendo svanire i limiti del possibile e, al tempo stesso, le anime sensibili del pubblico, che, accalcate in chiesa o in platea, "vi si ammazzavano et erano sino a mezzo la strada". Il concerto RV 210 ne è un ottimo esempio: proiezione sonora, contrasti, spazio per l'improvvisazione, spettacolare rapporto solo/tutti. Vi si trova pure una fuga, un tipo di scrittura abbastanza raro in Vivaldi al di fuori dell'ambito sacro.

Del resto, va notato che questi concerti *spettacolo* hanno avuto la loro origine nella chiesa. Solo più tardi Vivaldi li utilizzerà per animare gli intervalli delle opere. Il Concerto RV 343, ad esempio, composto per la sua allieva Anna Maria alla Pietà, è basato su danze che portano alla *trance* virtuosistica, includendo anche una breve fantasia conclusiva (registrata qui per la prima volta). Tutti i violini vi sono accordati in modo particolare, per giocare con risonanze e tecniche insolite. La scrittura frizzante, composita e spiritosa è caratteristica dei concerti per questa violinista "stravagante" che "chi l'ode imparadisca, se pur là sull'alta sfera suonan gli angeli a tal guisa".

Dunque Vivaldi non compone solo per sé, il virtuosismo non è un semplice mezzo di valorizzazione personale, ma un linguaggio a sé stante. Lo dimostrano anche i concerti per il violinista tedesco Johann Georg Pisendel, che venne a studiare con Vivaldi a Venezia nel 1716-17. Pisendel è un famigerato virtuoso (probabile destinatario delle *Sonate e Partite* di Bach), desideroso di comprendere la *maniera* "inimitabile" del Prete Rosso, come intuiamo dagli innumerevoli schizzi che annota sui suoi manoscritti. Vivaldi gli dedica composizioni, virtuosistiche o semplici, per approfondire danze, improvvisazione e agilità tecnica. Esse lasciano immaginare la forte presenza scenica del violinista tedesco, in particolare attraverso numerose figure ostinate e risonanti, a volte prese in prestito da composizioni che era solito eseguire: il concerto RV 332 sviluppa nel suo ultimo movimento un passaggio tratto dalle *Campane* di Westhoff.

Dal 1718 al 1720 Vivaldi lavorò al servizio della corte di Mantova (sotto il governo degli Asburgo). Veneziano e dunque urbano, egli sembra essere rimasto stupito da questa vita rurale, e ha iniziato a scrivere molta musica descrittiva, comprese le famose *Stagioni*. Da questa sensibilità per il folklore, la natura o il mondo dei rumori scaturiscono i concerti *caratteristici*, come l'RV 240, che, pur senza essere espliciti, giocano con immagini, scene e piccole storie.

■ 32

### ***Estate, "Tuona e fulmina il Ciel". (Privilegi)***

*"Vi siamo stati accolti come degli Dei dell'Opera, con una sinfonia a gran coro; era del Vivaldi; ne ho lodato il Cielo."*

Alexandre Le Riche de La Pouplinière, 1731

Vivaldi è famoso. Le sue musiche sono ricercate in tutta Europa. Luigi XV volle ascoltare senza preavviso la sua *Primavera* a Versailles, la Pietà stipulò un contratto perché fornisse due concerti al mese, Pisendel acquistò da Dresda centinaia di manoscritti, il Prete Rosso ha una vasta rete di mecenati. "Aldiviva" è anche il protagonista del pamphlet *Il teatro alla moda* (1720) di Benedetto Marcello. A Roma, dove cura le stagioni operistiche del Capranica (1723-1724), "non si vuole più sentire nulla che non sia nel suo stile". Il famoso editore Le Cène, ad Amsterdam, pubblicò ben cinque raccolte dei suoi concerti tra il 1725 e il 1729.

Nel 1728 la Repubblica di Venezia lo invia a Trieste, in seno a un'ambasciata diplomatica volta a dissuadere l'imperatore Carlo VI, noto amante della musica, dall'ampliarvi il porto. L'Imperatore s'intrattiene quindi con lui "più in due settimane, di quanto non parlasse ai suoi ministri in due anni", lo nomina "cavaliere" e continua il suo progetto portuale. È allora presente il giovane Francesco Stefano, futuro padre di Maria Antonietta, che decide, dopo aver visto in azione il Prete Rosso, di abbandonare tutto per dedicarsi (lui e i suoi servitori) allo studio del violino.

Nel *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725), dove Vivaldi pubblica dopo "tanto tempo" una selezione di vecchie composizioni (tra cui le *Stagioni* e i concerti RV 210 e RV 332), troviamo il suo ritratto; tutto sorridente sotto una parrucca ovina, non posa con un violino, ma con una penna. È quindi come compositore che cerca di essere considerato. In effetti questo secondo periodo è quello in cui il musicista comincia a mettere a confronto, in un unico linguaggio, tutte le esperienze vissute nel primo: strumentali, vocali, folcloristiche, teatrali e sacre. La sua scrittura diventa così sempre meno condizionata dal contesto immediato, e comincia a proporre un ideale artistico più globale.

Del resto, alcuni concerti, come RV 189 (uno dei concerti più famosi di Vivaldi all'epoca), RV 197 e RV 333, sono veri e propri amalgami di ingredienti disparati, che non esitano ad attingere da vecchie composizioni, e plasmano il loro slancio a partire da questi contrasti d'atmosfera. Compaiono anche concerti virtuosistici, come RV 289 (registrato qui per la prima volta, contenente, tra l'altro, un passaggio di staccato picchettato di 32 note!), che si emancipano dal modello del concerto *studio* (come quelli per Pisendel), o dalla tensione dei concerti da *intervallo* (l'ultimo movimento di RV 289 è un "Allegro non molto"), sviluppando la dimensione teatrale dell'agilità meccanica.

Dal 1729 al 1731 Vivaldi viaggiò in "Germania", per ritrovare Carlo VI a Vienna, e per sviluppare delle attività a Praga, dove furono composti i concerti RV 330 e 380. Le danze ben marcate del primo contrastano sorprendentemente con la fluidità del secondo. All'estero il musicista sembra aver preso coscienza di elementi nuovi che lo portano, da un lato, a riaffermare un certo stile *antico*, e, dall'altro, ad aprirsi alla moda galante che si sta affermando in Europa.



## ***Autunno, “Del liquor di Bacco accesi tanti”. (Abusi)***

*“Alla fine, tuttavia, componendo troppo e quotidianamente, e componendo soprattutto per il teatro, cadde nella leggerezza e nella sfrontatezza, tanto nel comporre quanto nel suonare.”*

Johann Joachim Quantz, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, 1752

Dagli anni Trenta Vivaldi fece chiaramente un passo indietro. Non pubblica più le sue composizioni in quanto ciò “ostacola la vendita dei suoi manoscritti, che ritiene sia più redditizia; il che è certamente [...] perché pretende una ghinea per ogni pezzo.” Vivaldi scrive “io mai suono in orchestra, salvo, che la prima sera, p[er]ché non degno di far il mestiere del suonatore”, distinguendosi così dai giovani virtuosi europei che percorrono l’Europa per dare concerti e disputarsi i posti del *concertino*. Certamente dà ancora delle “buone ricreazioni musicali” ma sporadicamente e in modo selettivo: “Vivaldi s’è fatto mio intimo amico per vendermi dei concerti a caro prezzo. In parte ci è riuscito.”

■ 34

Vivaldi approfitta della sua reputazione. Nel 1739, però, de Brosses constatava, con suo “grande stupore, che non era così altamente stimato come avrebbe meritato in questo paese [Venezia], dove tutto va di moda, dove la sua musica si ascolta da troppo tempo”. Sappiamo anche che un mese prima di morire a Vienna, nel 1741, Vivaldi vendette “tanta musica” al Conte di Collalto per soli 12 ducati ungheresi; tutt’altro che “una ghinea per ogni pezzo”...

Non bisogna però credere a un periodo di decadenza: sappiamo che se a Vivaldi non fosse stato impedito di entrare a Ferrara a causa della sua “amicizia con la cantante Girò”, e che se a Carlo VI non fossero piaciuti i funghi (quest’ultimo si avvelenò il 20 ottobre 1740), il suo *fine vita* sarebbe stato ben diverso. Certo, l’opera napoletana aveva imposto un nuovo modello dalla metà degli anni Venti del Settecento, ma, sul piano strumentale, il Prete Rosso, il Padre del concerto, non aveva nulla da dimostrare a nessuno. Anche la sua “prodigiosa furia compositiva” si intensifica, e non si cura delle tendenze accademiche emergenti, che iniziano a scagliarsi contro il suo teatro strumentale e i suoi “*other birds*”.

È anche poco sensibile al nuovo virtuosismo, come quello di Tartini o di Locatelli (di cui fu indubbiamente maestro a Roma e poi a Venezia), dove la *frustrazione* meccanica diventa elemento di ispirazione. Certo, eccezionalmente Vivaldi sviluppa l’aspetto tecnico

in modo più spinto di quanto avesse fatto fino ad allora (il concerto RV 353 esplora chiaramente il picchettato, con l'obiettivo di far esercitare (o mettere in risalto) un interprete, come la giovane Chiaretta alla Pietà. Ma poi introduce dei ritornelli così ingenui, persino ironici, che non fanno prendere troppo sul serio questo approccio funambolico, così lontano dalla facilità naturale, *magica*, che ha sempre cercato di far valere.

Vivaldi intraprende un percorso introspettivo. Se le sue fedeli figlie della Pietà (le stesse che costringeranno Porpora a dimettersi quando quest'ultimo pretenderà di sostituire Don Antonio) lo assecondano e lo ispirano, per altri stava esagerando. Anche Pisendel non compra quasi più niente da lui. In effetti il Prete Rosso è a quel tempo senza vergogna, se ne infischia di spiegarsi ai "coglioni" e agli altri "ignoranti temerari" che non lo capiscono; vuole solo vedere fin dove lo possono portare i suoi impulsi, il suo "Estro", la sua "Invenzione".

Lungi dall'impovertire la sua espressione, questo slancio di fede dà vita a concerti che consacrano la sua opera. Vivaldi arrotonda lo stile *cubista* del suo secondo periodo fondendo i diversi generi musicali in un linguaggio nervoso, rapsodico e sensuale. E siccome "chi scrive come parla, anche se parla molto bene, scrive male", Vivaldi trascrive meticolosamente tutte le sue elucubrazioni, dai diversi punti per lo *staccato* alle dinamiche estreme, dalle sfumature di tempo all'articolazione ricercata, avvertendo i copisti di "guardare [mantenere, ndr] le legature" quando potrebbero sembrare strampalate. Riprende le sue composizioni, le cancella, le modifica (anche a costo di cucire carta sui manoscritti), non necessariamente per migliorarle, ma piuttosto per esaltarne le potenzialità, soprattutto per non congelarle. Questa febbre generale si riflette bene nel concerto RV 201, che annuncia lo *Sturm und Drang*, o nel RV 390, la cui introduzione sacra cede il posto a un tema operistico. Questo concerto compare, con RV 367 e 371, nell'inventario del Conte di Collalto a Brtnice; queste tre composizioni erano indubbiamente tra quelle che Vivaldi vendette pochi giorni prima della sua morte.

È alla fine dell'*Autunno* che l'anima prende il volo. Nell'*Inverno*, come nel concerto RV 327, Vivaldi richiama l'*Estate*, per osservarla con un altro occhio, con un'altra luce. Tutto è unico, tutto si evolve, finché il mistero del tempo riconduce tutto ad una cosa; "ma tal, che gioia apporta".

## Una vita con Vivaldi

Massimo Rolando Zegna

La fortuna internazionale del mito vivaldiano deve molto alle performances concertistiche e discografiche di Giuliano Carmignola: musicista che può essere considerato uno dei più importanti alfieri di sempre dei lavori violinistici del compositore veneziano.

Abbiamo incontrato il solista durante le sessioni di registrazione di questa articolata produzione Arcana che attraverso diciotto emblematici gioielli – selezionati con massimo scrupolo musicologico e per la prima volta registrati da Carmignola – ripercorre cronologicamente i tratti salienti dell'avventura creativa di Vivaldi nell'ambito del genere del Concerto per violino solo e archi. Lo fa strutturandosi idealmente in tre sezioni: dal periodo giovanile, attraverso la maturità, per approdare ai sublimi esemplari degli ultimi dieci anni circa di attività.

### **La presenza di Vivaldi ha segnato la sua intera esistenza di uomo e di musicista.**

Ricordo gli anni dell'infanzia, e la figura di mio padre Antonio. Un violinista dilettante ma di gran pregio, che volle fondare un'orchestra da camera amatoriale: ne facevano parte un primario, un avvocato, un maestro elementare, e tanti altri ancora... La formazione si chiamava Pro Aris et Juventute e si riuniva per suonare a favore dei giovani nella sacrestia della chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso: la mia città natale. Io, ancora bambino, li seguivo. Ricordo le architetture dell'edificio, l'odore delle candele, la fragranza dell'incenso, e le musiche di Vivaldi, Albinoni, Dall'Abaco, Corelli, dei Marcello... Le mie radici musicali vanno ricercate lì: in quella situazione che io percepivo magica, e che ancora oggi ricordo con straordinaria intensità.

### **In seguito, un ruolo importante lo ha svolto anche un disco.**

Si trattava di un vecchio vinile Philips acquistato da mio padre in un negozio del centro di Treviso. Papà lo amava particolarmente. In questo lp, David Ojstrach, Isaac Stern e

**Massimo Rolando Zegna** è storico della musica, fa parte dell'italiana Associazione Nazionale Critici Musicali, e svolge attività giornalistica occupandosi prevalentemente di musica preclassica. Dal 1989 al 2021 ha lavorato per il mensile specializzato "Amadeus", tra l'altro curando alcuni numeri speciali monografici. Scrive per il magazine on-line MusicPaper.

l'Orchestra di Philadelphia diretta da Eugene Ormandy eseguivano, oltre ai due Concerti per violino di Johann Sebastian Bach, anche il *Concerto in la minore per due violini e archi* RV 522 di Vivaldi. Indimenticabile.

***Quando ha compreso che Vivaldi sarebbe diventato un punto fermo del suo repertorio?***

Accadde quando suonai per la prima volta in pubblico *Le Quattro Stagioni* con I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. Era il 1968, avevo diciassette anni, mi trovavo nella Sala dei Giganti a Padova, e vestivo un frac. Fu una grande emozione, e qualcosa accadde dentro di me. Le mie collaborazioni con I Solisti Veneti proseguirono poi fino al 1975.

***Intanto, nel 1971 aveva iniziato a collaborare con I Virtuosi di Roma: un'orchestra fondata da Renato Fasano che stava promuovendo nel mondo la musica del Settecento italiano, e soprattutto quella dell'allora quasi sconosciuto Vivaldi.***

Al tempo ero ancora allievo di Luigi Ferro al Conservatorio di Venezia. Ferro è stato un grande interprete vivaldiano, e tramite lui Fasano decise di invitarmi a far parte dei Virtuosi di Roma. Una sera del 1974, avevo ventitré anni, alla fine di un concerto dedicato proprio a Vivaldi tenuto al Musikverein di Vienna, in camerino Fasano mi predisse una carriera importante e il ritorno in quella sala. E così è stato. Lì ho suonato diverse altre volte. Ma quella sera nei miei ricordi resta unica. Ho continuato a collaborare con I Virtuosi di Roma fino al 1978.

***Col passare del tempo, però, il suo modo di pensare e interpretare Vivaldi è cambiato.***

Negli anni '80, per un triennio, dal 1986 al 1988, il musicologo Riccardo Allorto mi offrì di tenere a Lanciano, in Abruzzo, un corso di musica barocca per orchestra d'archi. In quell'occasione conobbi Ottavio Dantone che mi propose di eseguire in due serate l'intera *Arte del violino* di Locatelli. Un'impresa titanica, considerato che prevede dodici Concerti per violino e ventiquattro Capricci tecnicamente molto impegnativi. La revisione l'aveva curata lui stesso. Al tempo, io sapevo ben poco di prassi esecutiva storicamente informata, e Ottavio per primo mi suggerì una chiave di lettura differente. Dopo questa esperienza, siamo poi diventati grandi amici, e molto più avanti abbiamo realizzato assieme un disco con musiche di Vivaldi.

***Poi è giunta la collaborazione con I Sonatori de la Gioiosa Marca e Andrea Marcon.***

Andrea l'ho conosciuto da ragazzo, frequentando l'ambiente musicale trevigiano, e

siamo sempre stati in contatto. È la persona che più mi ha incitato ad affrontare con continuità il mondo delle esecuzioni storicamente informate: archetti barocchi, corde di budello, trattati del '600 e del '700, eccetera. Confesso che inizialmente ero molto riottoso nei confronti di questo suo suggerimento. Poi un giorno mi sono detto "proviamo", ho letto, ho studiato, e mi si è aperto davanti un mondo barocco del tutto nuovo che mi ha affascinato. È stato per me un momento di grande cambiamento che si è risolto in una collaborazione lunga e importante. Ne sono nati tanti concerti e tournées che abbiamo affrontato con le formazioni che via via dirigeva, e alcune produzioni discografiche vivaldiane che hanno lasciato un segno. Io devo molto ad Andrea e ai Sonatori de la Gioiosa Marca.

***Come è nata l'idea di questa sua nuova registrazione vivaldiana, compiuta con l'Accademia dell'Annunciata diretta da Riccardo Doni, che suggerisce l'esistenza di tre fasi creative vivaldiane?***

La prima volta in assoluto ne ho parlato con il mio grande amico e straordinario fagottista Sergio Azzolini. Nell'ottobre del 2021, a Dobbiaco, assieme all'Accademia d'Archi di Bolzano diretta da Georg Egger, stava registrando alcuni concerti per fagotto di Franz Joseph Haydn. Li ho raggiunti per salutarli, e alla fine sono rimasto lì due giorni. Una sera a cena, mentre mangiavamo una pizza, ho esposto a Sergio un pensiero che da tempo ritornava nella mia mente. Ovvero, l'intenzione di realizzare un ampio progetto discografico dedicato ai Concerti per violino di Vivaldi. Un qualcosa che, andando oltre, si distinguesse dai tanti che avevo già dedicato al compositore veneziano. Fu proprio Sergio a suggerirmi la possibilità di articolarlo in tre sezioni corrispondenti ai tre periodi della produzione artistica di Vivaldi.

***Come ha preso forma questa prima idea?***

L'ho in seguito sviluppata con il musicologo Olivier Fourés: che è un mio grande amico e uno straordinario studioso della vita e dell'opera del "Prete Rosso". Ci conosciamo molto bene da oltre vent'anni, e in precedenza avevamo già collaborato per altre produzioni discografiche. Per questa realizzazione il suo apporto mi è subito apparso assolutamente indispensabile. Dopo un severo lavoro di selezione, a partire da quello stesso ottobre Olivier mi ha fatto avere le edizioni critiche di una cinquantina di Concerti per violino che potenzialmente potevano risultare adatte a questo progetto e al mio profilo d'interprete.

***A quel punto si è dovuti passare a un ulteriore lavoro di "sfortimento".***



Il dubbio più grosso è nato attorno ai quattro Concerti a cui mi sento profondamente legato: quelli *in re maggiore RV 230* e *in mi maggiore RV 265* dell'*Estro Armonico*, e quelli *in re maggiore RV 210* e *in sol minore RV 332* del *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*. Li suonavano spesso i miei maestri Luigi Ferro e Franco Gulli, e di conseguenza pure io negli anni giovanili. Non è sbagliato dire che musicalmente io sono stato concepito lì: in quelle quattro partiture. Fanno parte della mia vita di vivaldiano più di qualsiasi altra musica. Però, parlando con Olivier, avevamo anche identificato altrettanti Concerti che per certi aspetti ritenevamo più adatti a questo tipo di progetto.

### **Come avete superato questo stato di impasse?**

Non è stata una cosa immediata. Tutt'altro. Finché, una sera d'autunno, in casa, mentre suonavo i "miei" quattro prediletti Concerti ho sentito la presenza forte dei miei maestri, e un profondo senso di riconoscenza nei confronti delle loro persone, del loro insegnamento, e di queste quattro meravigliose composizioni. E così ho risolto, e ora li si può ascoltare in questa produzione che mi ha impegnato in un anno di studio: dal gennaio del 2022 al gennaio del 2023.

### **Quale violino ha utilizzato?**

In passato, le mie prime esperienze barocche le ho affrontate con uno strumento anonimo del '700: davvero un bell'esemplare. In seguito, ho utilizzato spesso un Joannes Florenus Guidantus. Poi a un certo momento mi sono chiesto: ma qual è il mio violino migliore? Così per questa registrazione ho utilizzato un Pietro Guarneri del 1733. È uno strumento meraviglioso.

### **Perché la musica di Vivaldi è ancora così tanto popolare?**

Il discorso è molteplice. Al di là dell'intrinseca qualità artistica, certamente i lavori di Vivaldi posseggono un dinamismo, una fantasia, una energia ben superiori a quelli di altri autori barocchi. Tutte virtù che li rendono più appetibili agli ascoltatori di oggi. Inoltre, probabilmente proprio in conseguenza di ciò, la musica di Vivaldi ha potuto usufruire di una spinta ampia, duratura e molto decisa da parte del mondo della discografia.

### **In tal senso, la questione di una corretta interpretazione delle indicazioni agogiche appare di notevole importanza.**

Quando Vivaldi scrive per il violino è molto sensibile, chiaro e scrupoloso. La sua scrit-

tura è ricca di mini articolazioni chiaramente indicate. La questione è se rispettarle oppure considerarle superflue.

### ***In pratica?***

Nel primo caso si deve cercare “il tempo giusto”. Quello che ti permette di rispettare tutte le indicazioni e con esse il pensiero dell’autore: e assieme come conseguenza di poter usufruire di tutte le innumerevoli soluzioni di libertà esecutiva che Vivaldi ti concede all’interno di quei paletti stabiliti. Per questa registrazione ho lavorato molto su questo aspetto, fino allo sfinimento: tra un mio ripensamento e l’altro. È stata un’impresa tanto faticosa quanto appassionante. Alla fine sono arrivato al punto di non poter lasciare un giorno solo il violino per cercare di capire quanto doveva essere fatto di giusto.

### ***Esiste una componente “teatrale” nella scrittura per violino di Vivaldi?***

Quando Vivaldi scrive per il violino compone con solo per le orecchie dell’ascoltatore, ma anche per i suoi occhi. Non è un fatto solo di suoni, ma anche di una precisa gestualità che deve essere percepita dallo spettatore. Semplificare la scrittura di Vivaldi, tralasciare ad esempio un picchettato, vuol dire anche annientare la bellezza del gesto che lo deve realizzare, e assieme ad essa la sua portata spettacolare e “visiva”.

■ 40

### ***Questa è la sua terza collaborazione discografica con l’Accademia dell’Annunciata.***

Conosco Riccardo Doni da tanti anni e abbiamo suonato assieme diverse volte. Ci lega una grande amicizia e una reciproca stima. Un giorno mi ha parlato dei Concerti per violino di Felice Gardini. All’inizio, confesso, ero un po’ titubante: ma quando mi sono recato ad Abbiategrasso per una semplice lettura di questi lavori con l’orchestra sono rimasto incantato: dalle musiche, dalle motivazioni dei giovani che costituiscono la formazione, dall’impegno totale di Riccardo che davvero dedica la propria vita a questa istituzione, dall’entusiasmo delle persone che la sostengono, e dall’atmosfera con cui si lavora. È nata così la nostra prima registrazione. Alla seconda, la prima pubblicata da Arcana, ha partecipato anche il mio grande amico violoncellista Mario Brunello. Sotto il titolo di *Sonar in Ottava*, riuniva musiche di Vivaldi e Johann Sebastian Bach. Questa è appunto la terza: e qualcosa vorrà pur dire. Lavorare in perfetta e serena armonia è per me una priorità assoluta. Mi permette di dare il meglio di me. E qui, facendo musica con l’Accademia dell’Annunciata ho trovato una condizione ideale, che mi fa bene, mi ispira, e mi dà energia per realizzare cose belle.





## Giuliano Carmignola

Gramophone magazine has described him as “a prince among baroque violinists”. His interpretations are characterized by great passion and an introspective approach full of fantasy and freedom.

A native of Treviso, he studied the violin with his father then with Luigi Ferro, Nathan Milstein and Franco Gulli at the Accademia Chigiana in Siena.

He began his career as a soloist under the baton of conductors such as Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Maag and Giuseppe Sinopoli, then collaborated with many prestigious conductors in both early music instrumental ensembles and modern orchestras in Europe and around the world.

He devotes himself to the baroque and classical repertoires and is one of the most important interpreters of the music of Vivaldi, a composer to whom he has devoted several recordings which are landmarks today.

Most of his many discographic productions are made for Sony Classical and Deutsche Grammophon, and many of his recordings have won awards. This recording is the third disc he has made for the Arcana label, with which he has several recording projects.

For several years and parallel to his concert activity, he taught at the Chigiana Music Academy in Siena and at the Hochschule in Lucerne. He was awarded the title of Academician of the Accademia Filarmonica of Bologna and Academician of Santa Cecilia.



## Giuliano Carmignola

Le magazine Gramophone l'a décrit comme « un prince parmi les violonistes baroques ». Ses interprétations se caractérisent par une grande passion et une approche introspective pleine de fantaisie et de liberté.

Natif de Trévise, il étudie le violon avec son père puis avec Luigi Ferro, Nathan Milstein et Franco Gulli à l'Accademia Chigiana de Sienne.

Il débute sa carrière de soliste sous la direction de chefs tels Claudio Abbado, Elisha Inbal, Peter Maag et Giuseppe Sinopoli puis collabore avec de nombreux prestigieux chefs et formations instrumentales tant des ensembles sur instruments anciens que des orchestres modernes en Europe et dans le monde.

Il se consacre aux répertoires baroques et classiques et est l'un des interprètes les plus importants de la musique de Vivaldi, compositeur auquel il a consacré plusieurs enregistrements qui sont aujourd'hui des références.

La plus grande partie de ses très nombreuses productions discographiques est réalisée pour Sony Classical et Deutsche Grammophon et nombre de ses enregistrements ont été primés. Cette réalisation est le troisième disque qu'il enregistre pour le label Arcana avec lequel il a plusieurs projets d'enregistrements.

Pendant plusieurs années et parallèlement à son activité de concertiste il enseigne à l'Académie de musique Chigiana de Sienne et à la Hochschule de Lucerne. Il s'est vu décerner le titre d'académicien de l'Académie Philharmonique de Bologne et d'Académicien de Santa Cecilia.

## Giuliano Carmignola

La rivista Gramophone lo ha definito “un principe tra i violinisti barocchi”. Le sue interpretazioni sono caratterizzate da una grande passione e un approccio introspettivo ricco di fantasia e libertà.

Originario di Treviso, ha studiato violino con suo padre e poi con Luigi Ferro, Nathan Milstein e Franco Gulli all'Accademia Chigiana di Siena.

Inizia la carriera come solista sotto la guida di direttori come Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Maag e Giuseppe Sinopoli, collaborando poi in Europa e in tutto il mondo con numerosi ed eminenti direttori sia in formazioni strumentali su strumenti storici, sia con orchestre moderne.

Dedito al repertorio barocco e classico, è tra i più autorevoli interpreti della musica di Vivaldi, compositore a cui ha dedicato diverse registrazioni che rappresentano oggi delle referenze assolute.

Gran parte della sua ricca discografia, costellata di premi e riconoscimenti, è stata pubblicata da Sony Classical e Deutsche Grammophon. Questo suo nuovo album è il terzo registrato per l'etichetta Arcana, con cui ha in programma ulteriori progetti.

Per molti anni, parallelamente alla sua attività concertistica, ha insegnato presso l'Accademia Chigiana di Siena e la Hochschule de Lucerne. È stato insignito del titolo di Accademico dell'Accademia Filarmonica di Bologna e Accademico di Santa Cecilia.

Accademia dell'Annunciata



The Accademia dell'Annunciata was born in 2009 in the former Renaissance convent of the same name at Abbiategrasso (near Milan). The repertoire, played by the group on original instruments, ranges from Vivaldi and Bach to early Beethoven, with a special focus on some of the lesser-known Italian masters. It collaborates with soloists such as Mario Brunello, Giuliano Carmignola and Evangelina Mascardi. The four albums already issued on Arcana have received important awards, including the Diapason d'Or and the Concerto Choice of the BBC Music Magazine. Reviewing the recording of Francesco Durante's concertos for strings, the authoritative Robin Stowell in *The Strad* well summarised the ensemble's interpretative approach: "these are vital, polished period-instrument renditions that are intelligent, free from overworked mannerism".

L'Accademia dell'Annunciata voit le jour en 2009 dans l'ancien couvent du même nom à Abbiategrasso (Milan). L'ensemble joue sur instruments d'époque un répertoire qui va de Bach et Vivaldi au "premier" Beethoven, donnant la priorité à des compositeurs italiens peu connus. Il collabore avec des solistes comme Mario Brunello, Giuliano Carmignola et Evangelina Mascardi, et il a déjà publié avec Arcana quatre albums qui ont obtenu d'importantes distinctions, tels le Diapason d'Or et le Concerto Choice de BBC Music Magazine. Dans sa critique relative aux concertos pour cordes de Durante, Robin Stowell, pour *The Strad*, a bien synthétisé la particularité de l'approche interprétative de l'ensemble : « ceci est essentiel, une lecture polie sur instruments historiques qui est intelligente, libre de tout maniérisme sur-travaillé. »

L'Accademia dell'Annunciata nasce nel 2009 nell'ex convento rinascimentale omonimo di Abbiategrasso (Milano). Il gruppo esegue su strumenti originali un repertorio da Vivaldi e Bach al primo Beethoven, privilegiando autori italiani poco noti. Collabora con solisti come Mario Brunello, Giuliano Carmignola ed Evangelina Mascardi e su Arcana ha già pubblicato quattro album che hanno ottenuto importanti riconoscimenti come il Diapason d'Or e il Concerto Choice di BBC Music Magazine. Recensendo la registrazione dei Concerti per archi di Francesco Durante, l'autorevole Robin Stowell su *The Strad* ha ben sintetizzato la particolarità dell'approccio interpretativo dell'ensemble: "Queste [dell'Annunciata] sono delle letture su strumenti storici piene di vita, senza sbavature, ma anche intelligenti, scevre di un manierismo esagerato".



**Riccardo Doni**

■ 48





After completing his studies in organ and composition with Lorenzo Ghielmi, Riccardo Doni specialised further in organ and harpsichord with Jean-Claude Zehnder in Basel. He has hitherto given around three thousand concerts as both soloist and accompanist with many prominent ensembles – first and foremost Giovanni Antonini’s *Giardino Armonico* (with which he has collaborated for thirty years) – and soloists of international standing. Since 2002 he has played with Enrico Onofri’s *Imaginarium Ensemble* and since 2008 has performed in a duo with Giuliano Carmignola. Since 2011 he has directed the Accademia dell’Annunciata, an orchestra specialised in the Baroque and pre-Classical repertoires played on original instruments, which frequently collaborates with Mario Brunello and Giuliano Carmignola and has performed and recorded widely in Italy and throughout Europe. Since 2023 he has taught continuo at the Conservatorio “Arrigo Boito” of Parma.

Diplômé en orgue et composition pour orgue avec Lorenzo Ghielmi, Riccardo Doni se perfectionne en orgue et clavecin à Bâle avec Jean-Claude Zehnder. Jusqu’à aujourd’hui, il a participé à environ 3000 concertos, en tant que soliste ou bien d’accompagnateur, avec des ensembles prestigieux – avant tout Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini, avec qui il collabore depuis trente ans – et avec des solistes de réputation internationale. Depuis 2002 il joue avec l’ensemble *Imaginarium* d’Enrico Onofri et, depuis 2008, il se produit en duo avec Giuliano Carmignola. Depuis 2011, il dirige l’Accademia dell’Annunciata, orchestre spécialisé dans le répertoire baroque et pré-classique sur instruments d’époque, qui collabore régulièrement avec Mario Brunello et Giuliano Carmignola, et avec lequel il s’enorgueillit d’une intense activité d’enregistrements et de concerts en Italie et en Europe. Depuis 2023 il est professeur de basse continue au conservatoire Arrigo Boito di Parma.

Diplomatosi in organo e composizione organistica con Lorenzo Ghielmi, Riccardo Doni si è perfezionato in organo e clavicembalo a Basilea con Jean-Claude Zehnder. Sono circa 3000 finora i concerti realizzati in veste sia di solista sia di accompagnatore, con ensemble prestigiosi – in primis Il *Giardino Armonico* di Giovanni Antonini, con cui collabora da trent’anni – e con solisti di fama internazionale. Dal 2002 suona con l’ensemble *Imaginarium* di Enrico Onofri e dal 2008 si esibisce in duo con Giuliano Carmignola. Dal 2011 dirige l’Accademia dell’Annunciata, orchestra specializzata nel repertorio barocco e preclassico eseguito con strumenti originali, che collabora assiduamente con Mario Brunello e Giuliano Carmignola e con cui vanta un’intensa attività discografica e concertistica in Italia e in Europa. Dal 2023 è docente di basso continuo presso il conservatorio Arrigo Boito di Parma.

## Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

The Three Seasons  
Concertos for violin and strings

### CD1 Spring

**Concerto in A major RV 343** – “con violini d’accordatura diversa” – dedicated to Anna Maria

01.	I. Allegro	04:10
02.	II. Adagio	04:21
03.	III. Allegro	03:58

**Concerto in D minor RV 240** (Mantua)

04.	I. Allegro	04:39
05.	II. Largo	02:21
06.	III. Allegro	04:04

**Concerto in D major RV 230** – *L’estro Armonico*, Op. 3 No. 9

07.	I. Allegro	02:07
08.	II. Larghetto	03:45
09.	III. Allegro	02:10

**Concerto in G minor RV 332** – *Il cimento dell’armonia e dell’inventione*, Op. 8 No. 8

10.	I. Allegro	03:06
11.	II. Largo	02:24
12.	III. Allegro	03:51

**Concerto in E major RV 265** – *L’estro armonico*, Op. 3 No. 12

13.	I. Allegro	03:13
14.	II. Largo	04:02
15.	III. Allegro	02:49

**Concerto in D major RV 210** – *Il cimento dell’armonia e dell’inventione*, Op. 8 No. 11

16.	I. Allegro	04:55
17.	II. Largo	02:43
18.	III. Allegro	04:48

Total Time 63:32

## CD2 Summer

**Concerto in C major RV 189** – offered to Charles VI of Austria

01.	I. Larghetto	00:29
02.	II. Allegro non molto	05:26
03.	III. Larghetto	04:32
04.	IV. Allegro molto	04:25

**Concerto in G minor RV 333**

05.	I. [Allegro]	05:29
06.	II. Andante	02:48
07.	III. Allegro	04:58

**Concerto in F major RV 289\***

08.	I. Allegro poco	04:28
09.	II. Largo	02:57
10.	III. Allegro non molto	03:26

**Concerto in C minor RV 197**

11.	I. [Allegro]	04:15
12.	II. Adagio	01:56
13.	III. Allegro	03:20

**Concerto in G minor RV 330** (Bohemia)

14.	I. Allegro non molto	03:56
15.	II. Larghetto	03:10
16.	III. Allegro	02:46

**Concerto in B flat major RV 380** (Bohemia)

17.	I. Andante molto	04:09
18.	II. Andante	03:13
19.	III. Allegro	03:46

Total Time 69:37

**CD3 Autumn****Concerto in C minor RV 201**

01.	I. Allegro molto	04:41
02.	II. Larghetto	03:48
03.	III. Allegro	04:15

**Concerto in B flat major RV 371** (Brtnice Castle)

04.	I. Allegro ma poco	05:02
05.	II. Larghetto	04:26
06.	III. Allegro	04:29

**Concerto in A major RV 353**

07.	I. Allegro	03:54
08.	II. Andante	02:43
09.	III. Allegro	03:39

**Concerto in B flat major RV 367\*\*** (Brtnice Castle)

10.	I. Allegro ma poco poco	06:45
11.	II. Andante ma poco	03:15
12.	III. Allegro	04:09

■ 52

**Concerto in G minor RV 327**

13.	I. Allegro ma non molto	03:42
14.	II. Largo	03:27
15.	III. Allegro	04:12

**Concerto in B minor RV 390** (Brtnice Castle)

16.	I. Adagio	01:13
17.	II. Allegro non molto	05:28
18.	III. Larghetto	02:55
19.	IV. Allegro	04:13

Total Time 76:27

\*\* original version – world premiere recording

**Giuliano Carmignola** – violin by Pietro Guarneri, Venice, 1733

**Accademia Dell'Annunciata**

**Riccardo Doni** – musical director

53 ■

**Accademia dell'Annunciata**

**Riccardo Doni** – musical director

Carlo Lazzaroni\*, Angelo Calvo\*\*, Joanna Crosetto, Archimede De Martini\*,  
Artem Dzeganowski, Francesco Facchini, Cristiana Franco, Gemma Longoni\*,  
Ayako Matsunaga, Marta Naon, Raffaele Nicoletti, Pierfrancesco Pelà – violins  
Maria Bocelli\*, Aurelia Capaccio – violas  
Carlo Maria Paulesu, Marcello Scandelli\* – cellos  
Paolo Bogno – violone  
Laura La Vecchia – lute and Baroque guitar  
Riccardo Doni – harpsichord

\* concertmaster

\*\* first parts



## Instrumentarium

Carlo Lazzaroni

**violin** by Johann Georg Thier, Vienna, 1765

Angelo Calvo

**violin** by Eduardo Angel Gorr, Cremona, 2013, after Guarneri del Gesù "Kochanski", Cremona, 1741

Joanna Crosetto

**violin** by Anonymous, second half of 18th century

Archimede De Martini

**violin** by Anonymous, after Gagliano, Naples, second half of 19th century

Artem Dzeganovsky

**violin** by Nicolaus Leidolf, 1763

■ 54

Francesco Facchini

**violin** by Joseph Wagner, Konstanz, ca. 1750

Cristiana Franco

**violin** by Fiorella Anelli, Cremona, 2012, after Antonio Stradivari "Il Cremonese 1715"

Gemma Longoni

**violin** by Ettore Soffritti, Ferrara, ca. 1930

Ayako Matsunaga

**violin** by Andrea Castagneri, Paris, 1740

Marta Naon

**violin** by Anonymous, France, ca. 1900

Raffaele Nicoletti

**violin** by Ada Quaranta, Boves, 2013, after A. & H. Amati, 1629

Pierfrancesco Pelà

**violin** by François Caussin, Neufchâteau (F), 1848

Maria Bocelli

**viola** by Anonymous, Tyrol, second half of the 18th century

Aurelia Capaccio

**viola** by Jan Pawlikowski, Cracow, 2018

Carlo Maria Paulesu

**cello** by Antonio Monzino, Milan, ca. 1900

Marcello Scandelli

**cello** by Anonymous, place, 1800

Paolo Bogno

**violone** by Michele Harsan, Breaza (Ro), 2010

Laura La Vecchia

**theorbo** by Filippo Lesca, Verona, 2008 (CD1-2)

**theorbo** by Jose Miguel Moreno, El Boalo, 2022 (CD3)

**Baroque guitar** by Julio Castanos Soler, Malaga, 2021

Riccardo Doni

**harpsichord** by Colzani-Vismara, Seregno, 2016, after Carlo Grimaldi, Messina, 17th century

**Chest Organ** by Pinchi, Trevi, 2016

All the performances are based on the edition prepared by Olivier Fourés (Ars Antiqua Ediciones).

**Recording dates:** 13-16 January, 1-4 February and 13-16 March 2023  
**Recording venue:** church of San Bernardino, Abbiategrasso (Milan), Italy  
**Producer:** Fabio Framba – **Sound engineer and editing:** Fabio Framba

**Concept and design:** Emilio Lonardo  
**Layout:** Mirco Milani

**Images – digisleeve**

Cover picture: Giuliano Carmignola, May 2023 © Anna Carmignola

**Images – booklet**

Page 42: Giuliano Carmignola, May 2023 © Anna Carmignola; page 46: Accademia dell'Annunciata, May 2022 © Luca Calcaterra; page 48: Riccardo Doni, May 2022 © Luca Calcaterra; all other photos taken during the recording sessions © Anna Carmignola

**Translations**

English: Hugh Ward-Perkins – French: Olivier Fourés – Italian: Donatella Buratti

**Acknowledgements**

This project would not have seen the light of day without the fundamental contribution of Giuseppe Zilioli.

We also express our sincere gratitude to Elrina and Gianni Bomben, Maria Candida Morosini, Roberto Zambelli of the Sterylab and Conferta companies, Franco Ceneda and Beda Basler. We thank Don Innocente Binda for his kindness.

*Lo Scrigno della Musica*

© 2023 Outhere Music France / © 2023 Outhere Music France

**ARCANA** is a label of **OUTHERE MUSIC FRANCE**  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](https://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

outhere  
M U S I C





Patron



Abbiategrasso

With thanks to

