



ANTONIO
VIVALDI
1678 - 1741

*Concerti
con Molti
Strumenti*

CHALUMEAUX & CLARINETTES
INTEGRALE

ENSEMBLE MATHEUS
JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

disques
PIERRE VERANY

ANTONIO VIVALDI
1678 - 1741

Concerti
con Molti
Strumenti

CHALUMEAUX & CLARINETTES
INTEGRALE

ENSEMBLE MATHEUS

Jean-Christophe SPINOSI, dir. & violon solo/cond. & solo violinist

[1] CONCERTO EN DO/C MAJEUR

F.XII N°37 (RV 558)

Pour 2 flûtes à bec, 2 chalumeaux,
2 théorbes, 2 mandolines, 2 violons
"in Tromba Marina" & violoncelle
*For 2 recorders, 2 chalumeaux,
2 theorbos, 2 mandolins, 2 violins
"in Tromba Marina" & cello*

[1] Allegro Molto (4'50)

[2] Andante Molto (2'00)

[3] Allegro (2'35)

[4] CONCERTO FUNEBRE EN SI/B
BEMOL/FLAT MAJEUR

F.XII N°12 (RV 579)

Pour hautbois/*For oboe "sordini"*,
chalumeau, 3 "violes all Inglesi"
& violon/violin

[4] Largo (1'20)

[5] Allegro poco poco (3'15)

[6] Adagio (0'28)

[7] Allegro (3'05)

[8] CONCERTO EN DO/C MAJEUR
F.XII N°23 (RV 555)

Pour 2 flûtes à bec, hautbois, chalumeau,
2 trompettes, violon, 2 "Violette Inglesi"
& 2 clavecins
*For 2 recorders, oboe, chalumeau,
2 trumpets, violin, 2 "Violette Inglesi"
& 2 harpsichords*

[8] Allegro (3'30)

[9] Largo (2'00)

[10] Allegro (3'20)

[14] CONCERTO EN DO/C MAJEUR
F.XII N°2 (RV 559)

Pour 2 hautbois, 2 clarinettes,
cordes & basse continue
*For 2 oboes, 2 clarinets,
strings & basso continuo*

[14] Larghetto (Allegro) (3'25)

[15] Largo (3'55)

[16] Allegro (3'25)

[17] CONCERTO EN DO/C MAJEUR
"PER LA SOLENNITA
DI S. LORENZO"

F.XII N°14 (RV 556)

Pour 2 flûtes à bec, 2 hautbois,
2 clarinettes, basson, 2 violons,
cordes & basse continue
*For 2 recorders, 2 oboes,
2 clarinets, bassoon, 2 violins,
strings & basso continuo*

[11] Larghetto - Allegro (4'05)

[12] Adagio (2'05)

[13] (Allegro) (2'55)

[17] Largo - Allegro molto (5'20)

[18] Largo e cantabile (3'00)

[19] (Allegro) (3'55)

ENSEMBLE MATHEUS

Jean-Christophe SPINOSI, dir. & violon solo/*cond.* & *solo violinist* (1 à 6).

Enregistrement réalisé d'après les manuscrits d'origine (Turin - Dresden)

Recording made after the original manuscripts (Turin, Dresden)

Premier Violon solo/*First solo violin*: Jean-Christophe SPINOSI (2, 3, 6.).

Violons/Violins "in Tromba Marina":

Jean-Christophe SPINOSI (1), Laurence PAUGAM (1).

Second Violon solo/*Second solo violin*: Alain VIAUD (6).

Violoncelles solo/*Solo cellos*: Jean-Christophe MARQ (1, 3), Philippe FOULON (3).

"Violette Inglesi" : Laurence PAUGAM (3), Emmanuel CURIAL (3).

Violes/Violas "all' Inglese" (barytons) :

Philippe FOULON (2), Kaori UEMURA (2), Isabelle QUELLIER (2).

Mandolines/Mandolins: Christian SCHNEIDER (1), Hélène PÉRET (1).

Théorbes/Theorbos: Mauricio BURAGLIA (1), Jérôme LEFÈBVRE (1).

Clavecins/Harpsichords: Christian RICHÉ (3), Hélène CLERC-MURGIER (3).

Chalumeaux & Clarinettes/Chalumeaux & Clarinets:

Gilles THOMÉ (1 à 6), Philippe CASTEJON (1, 4 à 6).

Hautbois/Oboes: Yann MIRIEL (3 à 6), Daniel DÉHAIS (2, 4 à 6).

Flûtes à bec/Recorders : Sébastien MARQ (3, 6), Pierre BORAGNO (3, 6).

Flûtes traversières/Flutes: Valérie BALSSA (1), Sébastien MARQ (1).

Basson/Bassoon: François CHARUYER (6).

Trompettes/Trumpets: Jean-Luc MACHICOT (3), René MAZE (3).

Violons/Violins:

Jean-Christophe SPINOSI (1, 4, 5), Laurence PAUGAM (2, 4 à 6), Françoise PAUGAM (1 à 6), Alain VIAU (1, 2, 4, 5), Emmanuel CURIAL (1, 2, 4 à 6), Marie-Claude LEBEY (1 à 6), Emmanuelle BARRÉ (1 à 6).

Alto/Viola: Stéphane ELOFFE (1 à 6).

Violoncelles/Violoncellos:

Jean-Christophe MARQ (2, 4, 5, 6), Philippe FOULON (1, 4 à 6).

Contrebasse 3 cordes/3-string double-bass: Thierry RUNARVOT (1 à 6).

Théorbe/Theorbo: Mauricio BURAGLIA (2 à 6).

Clavecin/Harpsichord : Hélène CLERC-MURGIER (1).

Orgue/Organ : Hélène CLERC-MURGIER (2, 4), Christian RICHÉ (5, 6).

Diapason: A 415.

1)RV 558;

2)RV 579;

3)RV 555;

4)RV 560;

5)RV 559;

6)RV 556.

Couverture : "Allégorie, dit Allégorie de l'eau ou Allégorie de l'Amour" (détail & interprétation).
Ecole de Fontainebleau (XVI^e siècle). Paris, Musée du Louvre. Photo : GIRAUDON

ENSEMBLE MATHEUS

Direction/Conductor: Jean-Christophe SPINOSI

L'Ensemble Matheus, fondé sur les bases du Quatuor Matheus, est un ensemble à "géométrie variable". Il se compose selon les œuvres jouées de 10 à 30 musiciens ou plus. Ses membres jouent tant sur instruments anciens que modernes selon le répertoire interprété, mais l'Ensemble se donne comme priorité de jouer sur instruments d'époque les œuvres et compositeurs oubliés d'avant 1800.

Les musiciens de l'Ensemble se produisent avec les plus grandes formations européennes jouant sur instruments anciens. La qualité, la jeunesse et la volonté d'authenticité de ces musiciens leur permettent véritablement de ressusciter des partitions maintes fois visitées ou des chefs-d'œuvre méconnus, en restituant le propos et l'émotion de chaque composition.

L'Ensemble Matheus a enregistré pour TF1 la première intégrale des "Quatre Saisons" de Vivaldi sur instruments d'époque diffusée sur une chaîne française, ainsi que l'intégrale des concerto avec chalumeau(x) et clarinettes de Vivaldi en première mondiale. L'Ensemble Matheus est soutenu par le Crédit Mutuel de Bretagne, le Conseil Régional de Bretagne, le Conseil Général du Finistère et le Quartz de Brest.

The Matheus Ensemble, built around the Matheus Quartet, is a group which varies in size from ten to thirty musicians or more, according to the repertoire. Its members play on ancient or modern instruments, as required by the pieces performed, but priority is given to performance on period instruments of works dating from before 1800 that have been neglected or forgotten. Its musicians also appear with the foremost European ancient music groups. With their youthfulness, the quality of their playing and their quest for authenticity, they provide a fresh new approach to works that are already well-known and bring out all the beauty of lesser-known masterpieces. Their performances are always full of feeling, sensitivity and emotion. For French television, the Matheus Ensemble has recorded Vivaldi's Four Seasons on period instruments and Vivaldi's complete Concertos with chalumeau(x) and clarinets.



JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

Jean-Christophe Spinosi a fondé l'Ensemble Matheus en 1991 à l'âge de 26 ans. Cette même année, il enregistre en soliste la première version française des concertos pour violon et orchestre de Mozart sur instruments d'époque. Il est invité régulièrement en tant que soliste par de nombreuses formations et s'est produit dans plusieurs festivals aux côtés d'artistes aussi divers que James Bowman, Christophe Coin, Robert King, Jean-Claude Malgoire, Agnès Mellon, Barbara Schlick pour la musique ancienne, mais également Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Mstislav Rostropovitch, Maurice André etc.

Il a participé à des enregistrements pour les firmes CBS, Erato, Adda, Sony, etc. Son répertoire s'étend de la Renaissance à la musique contemporaine, il l'interprète sur les instruments correspondant à chaque période de l'histoire de la musique.

Il est d'ailleurs le fondateur et le premier violon du quatuor Matheus composé de Françoise Paugam, Laurence Paugam et Jean-Christophe Marq ("noyau" de l'Ensemble Matheus) prix du Concours International de musique ancienne Van Wassenaer (Concertgebouw d'Amsterdam septembre 1993). Le quatuor Matheus s'est produit dans de nombreux festivals internationaux (Lanvellec, Clisson, Abbaye de Lépau, Champeaux, Paris, Mont Saint-Michel, etc.). Dans le cadre de sa collaboration avec le centre dramatique de Bretagne-Théâtre de Lorient, le quatuor Matheus se produira en 1996 lors de 85 représentations sur les principales scènes françaises (Lorient, Brest (le Quartz), Rennes, Caen, Montpellier, Noisiel, Douai, Martigues, Villeurbanne, Dijon, Bordeaux, Cavaillon, Nanterre (théâtre des Amandiers).

Jean-Christophe Spinosi founded the Matheus Ensemble in 1991, when he was twenty-six. The same year, as soloist, he recorded the first French version of Mozart's Violin Concertos on period instruments. He regularly performs as guest soloist with different ensembles (Mosaïques Ensemble, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Limoges Baroque Ensemble, Il Seminario Musicale, Le Concert Spirituel, etc.) and he has appeared at several music festivals with such artists as James Bowman, Christophe Coin, Robert King, Jean-Claude Malgoire, Agnès Mellon and Barbara Schlick, and also Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Mstislav Rostropovitch and Maurice André.

He has taken part in recordings for companies such as CBS, Erato, Adda and Sony. His repertoire, performed on the instruments corresponding to each period, ranges from the Renaissance to music of the twentieth century. He is also the founder of the Matheus Quartet (which forms the nucleus of the Matheus Ensemble), with which he plays first violin; the other members are Françoise Paugam, Laurence Paugam and Jean-Christophe Marq. In September 1993, the Quartet was prizewinner at the Van Wassenaer International Ancient Music Competition, held at the Concertgebouw in Amsterdam. It has appeared at many international festivals (Lanvellec, Clisson, L'Epau Abbey, Champeaux, Paris, Mont Saint-Michel, etc.).

In 1996, as part of its collaboration with the Brittany Drama Centre, based at the theatre in Lorient, the Matheus Quartet will be giving eighty-five concerts all over France; venues will include Lorient, Brest, Rennes, Caen, Montpellier, Noisiel, Douai, Martigues, Villeurbanne, Dijon, Bordeaux, Cavaillon and Nanterre (Théâtre des Amandiers).

GILLES THOMÉ

Gilles Thomé a étudié la clarinette à Versailles et Paris avec Henry Dionet, Guy Deplus et Roland Simoncini. En 1984, il entreprend des recherches très spécialisées afin de reconstituer des chalumeaux, clarinettes de basset et cors de basset du XVIIIe et début XIXe siècle en tant que facteur et reçoit une aide spéciale du Ministère de la Culture, ceci l'amenant à jouer en soliste ses propres instruments pour interpréter les œuvres concertantes de Graupner, Molter, Mozart, Rolla, Stamitz, Telemann, Vivaldi,... et à être sollicité par les ensembles Mosaïque, les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, l'Orchestre Baroque de Montauban, l'Orchestre Baroque de Francfort...

C'est après une rencontre avec le musicologue américain Howard Chandler Robbins Landon et sous son impulsion que Gilles Thomé fonde d'une part "l'HARMONIE BOHÉMIENNE", ensemble d'instruments à vent à l'image de l'Harmonie Impériale de Joseph II à Vienne (enregistrement en première mondiale d'un CD Pierre Verany consacré à l'intégrale des trios à trois cors de basset K 439b de Mozart), puis réalise d'autre part la reconstitution d'un cor de basset en sol et la restitution du concerto K° 621b pour cor de basset de Mozart qu'il édite chez Leduc et joue en première mondiale au Mans en la présence de Brigitte Massin; pour celà, il est Lauréat de la Fondation de France et obtient un prix académique de la SACEM.

Chargé de conférence au Musée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il enseigne la clarinette ancienne au conservatoire de Paris 9 et collabore en pédagogie musicale avec le Centre National de Documentation Pédagogique aux côtés de Michel Arrignon et Louis Sclavis. Gilles Thomé participe à de nombreux enregistrements discographiques chez CBS, Adda, Vérany, Vox Temporis, Opus 111 et télévisuels pour TF 1, FR 3, La Cinquième et TV 5. Sous la direction du compositeur de musiques de films Jean-Claude Petit, il a pris part à l'enregistrement de la bande sonore du dernier film de Jean Paul Rappeneau adapté du livre de Jean Giono "Le Hussard sur le toit".

Gilles Thomé studied the clarinet at Versailles and Paris with Henry Dionet, Roland Simoncini

and Guy Deplus. He is also an instrument-maker. In 1984 he embarked on very specialised studies aimed at reconstructing chalumeaux, basset clarinets and basset horns of the eighteenth and early nineteenth centuries, for which he received a special grant from the French Ministry of Culture. This led him to play the instruments he had made, as a soloist in concert works by such composers as Graupner, Molter, Mozart, Rolla, Stamitz, Telemann and Vivaldi, and to be solicited by groups such as the Mosaïques Ensemble, Les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, and the baroque orchestras of Montaubon and Frankfurt.

After meeting the American musicologist Howard Chandler Robbins Landon and at his instance, Gilles Thomé founded "L'HARMONIE BOHÉMIENNE", based on the Imperial Wind Ensemble of Joseph II of Vienna (and with which he made the world première recording for Pierre Verany Records of Mozart's complete trios for three basset horns, K 439b), then reconstructed a basset horn in G and restored Mozart's Concerto for basset horn, K6 621b, which was published by Leduc and played for the first time at Le Mans in the presence of Brigitte Massin. For this he was awarded a prize by the Fondation de France and a "Prix académique" by the French Association of composers and music publishers (SACEM). Gilles Thomé is lecturer at the Museum of the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris; he teaches the clarinet at the Conservatoire de Paris IX and, along with Michel Arrignon and Louis Sclavis, he collaborates on teaching methods for music at the National Teachers' Resource Centre (CNDP).

He has taken part in many recordings, both for record companies (CBS, Adda, Pierre Verany, Vox Temporis, Opus 111) and for television. He also took part in the recording of the soundtrack, conducted by the composer Jean-Claude Petit, of Jean-Paul Rappeneau's film, Le Hussard sur le toit, adapted from the work by Jean Giono.

Translations: Mary Pardoe

Grand amateur de diversité instrumentale, Vivaldi eut la chance d'avoir accès, presque tout au long de sa carrière, à un choix très varié d'instruments de musique, dont certains furent très peu pratiqués en Italie. Son <<laboratoire>> principal fut l'orchestre de l'Ospedale della Pietà (institution vénitienne pour enfants trouvés), dont les membres étaient recrutés - à l'étonnement et au grand plaisir de toute l'Europe - exclusivement parmi les jeunes filles qui y résidaient. La Pietà avait pour habitude d'acquérir des instruments rares, profitant des bonnes relations que Venise avait établies avec les pays transalpins germanophones (d'où provenaient bon nombre d'entre eux), et se chargeait de faire former un cadre de musiciens qui transmettaient leur savoir-faire, et les instruments eux-mêmes, aux générations successives d'Instrumentalistes. Vivaldi dirigea l'orchestre de la Pietà, avec peu d'interruptions, de 1703 à 1717, puis de 1735 à 1738. Même dans l'intervalle entre ces deux périodes, lorsqu'il travaillait soit comme musicien indépendant, soit, brièvement (de 1718 à 1720), au service d'une cour, il maintint toujours ses liens avec la Pietà, lui fournissant par contrat plus de cent quarante concertos entre 1723 et 1729.

Il serait toutefois injuste de passer sous silence les rapports qu'entretenait Vivaldi avec d'autres orchestres qui employaient également des instruments plus rares. L'orchestre de la cour de Dresde, que dirigeait son ami et élève Johann Georg Pisendel, était fier de posséder un bel ensemble d'instruments à vent, tout comme l'orchestre de l'opéra à Mantoue. Le cardinal Pietro Ottoboni, mécène romain de Vivaldi, possédait un grand orchestre que le compositeur approvisionna en œuvres à maintes occasions au cours des années 1720 et qui comportait certainement des clarinettes.

La mention de clarinettes vient à propos, car le présent enregistrement rassemble tous les concertos de Vivaldi comprenant des parties pour instruments à anche simple, clarinettes ou chalumeaux (et par la même occasion, il présente un certain nombre d'autres instruments rares). Le chalumeau, que l'on pourrait décrire, approximativement, comme une sorte de flûte à bec munie d'une anche simple et de deux clefs, reçut sa forme <<classique>> dans les toutes dernières années du dix-septième siècle, peut-être dans l'atelier du célèbre facteur Johann Christian Denner à Nuremberg. Il existait en quatre registres, dont le second par la taille (habituellement appelé ténor), avec une tessiture allant du fa2 jusqu'au do4, était le plus appréciée. Sa sonorité était très particulière : gutturale et plutôt bruyante (l'Encyclopédie de Diderot la décrit comme étant <<désagréable et sauvage>>). Le chalumeau convenait surtout pour évoquer une atmosphère rustique. Dans son oratorio Juditha triumphans (1716), Vivaldi utilise un chalumeau soprano pour représenter une tourterelle, et Gluck, dans la version originale (Vienne, 1762) de son opéra Orfeo et Euridice, emploie ce même instrument pour suggérer une lamentation pastorale. Toutefois, le chalumeau fut limité dans son utilisation par l'une de ses particularités techniques : à savoir, son incapacité d'obtenir plus d'une ou deux harmoniques (en termes d'acoustique le chalumeau est un tuyau fermé et de ce fait il quintoit,

comme la clarinette, au lieu d'octavier comme les tuyaux ouverts). La clarinette, inventée par Denner un peu plus tard, pourrait être considérée comme une alternative au chalumeau, conçue spécifiquement pour exécuter les notes du registre supérieur (la relation du nom de l'instrument avec le clarino, registre aigu de la trompette, n'est pas fortuite). Tant que la clarinette éprouvait des difficultés d'intonation et de qualité sonore dans l'émission des notes de son registre le plus grave (fondamental), le chalumeau gardait sa raison d'être. Cependant, dès que des améliorations furent apportées à la clarinette, rendant ce registre satisfaisant, le chalumeau, plus limité dans sa tessiture et moins souple dans son timbre, devint rapidement obsolète, disparaissant de l'histoire jusqu'à sa reprise toute récente.

A notre connaissance, Vivaldi est le seul compositeur en Italie à avoir écrit pour le chalumeau, bien que l'instrument ait été identifié et décrit dans le Gabinetto armonico de Filippo Bonanni (Rome, 1722). L'orthographe quasi-phonétique de l'instrument en italien était <<scialumò>>, qui devenait <<salmò>> en dialecte vénitien. Vivaldi semble avoir préféré la forme particulière <<salmoè>> (par analogie avec <<oboè>> ?). Jusqu'à une époque assez récente, les spécialistes vivaldiens, prenant exemple sur Marc Pincherle, spéculaient sur la possibilité que ce <<salmoè>> soit peut-être un <<Schalmei>>, instrument à double anche connu en Allemagne. La véracité de cette interprétation est actuellement contestée. Le chalumeau fut introduit à la Pietà, dans deux de ses registres au moins (soprano et ténor), en 1706, par le virtuose allemand Ludwig Erdmann, qui y était employé comme professeur d'instruments à vent. La première composition connue de Vivaldi à adopter le chalumeau est la Sonate RV 779, datant d'environ 1710, où il double facultativement la basse, probablement à l'octave supérieure.

Personne ne sait quand la clarinette a été introduite à la Pietà ni qui eut la responsabilité de l'enseigner. Elle a dû y arriver avant 1716, puisqu'elle est déjà utilisée dans Juditha triumphans (qui date de cette année-là) pour évoquer l'hédonisme sensuel des soldats assyriens. Les trois concertos de Vivaldi comportant des parties de clarinette sont parmi les premiers au monde. (Il est fort possible que les premiers concertos à employer des clarinettes seules, en solistes, soient ceux du Florentin Giovanni Chinzer, dont un - ou peut-être deux - concertos pour deux clarinettes furent acquis par la cour d'Ottoboni.) On ne sait pas avec certitude si les trois concertos de Vivaldi avec clarinettes, qui, semble-t-il, datent tous des années 1720 (décennie au cours de laquelle Vivaldi produisit des concertos en série), furent écrits pour Ottoboni à Rome ou pour la Pietà à Venise. Ce qui est presque certain, c'est que tous les trois sont des concertos <<d'église>>, destinés à être joués au cours des Vêpres ou pendant la Messe - ce fait est indiqué par la présence d'une introduction lente, caractéristique habituelle du concerto da chiesa, symbolisant la solennité de l'occasion.

Le RV 560 et le RV 559 sont si semblables à presque tous les égards qu'ils doivent être considérés comme des pendants. Dans les mouvements vifs, les deux hautbois et les deux clarinettes, jouant le plus souvent par deux, échangent constamment de courtes phrases, faisant

ainsi ressortir, de manière très heureuse, le contraste de timbre entre les instruments à anche simple et à anche double. Il est remarquable de voir à quel point Vivaldi fait répondre les clarinettes aux hautbois non seulement à la même octave mais aussi à l'octave inférieure, dans le registre des notes fondamentales. Certaines de ces phrases sont coulées dans le mode mineur, ce qui souligne merveilleusement l'effet spectral de ce que l'on appelle justement le registre de chalumeau. Les mouvements lents sont conçus différemment. Dans le RV 560 les clarinettes sont omises et les hautbois sont accompagnés ça et là par les cordes jouant souvent à l'unisson. Dans le RV 559, de manière moins conventionnelle, le mouvement lent est confié aux quatre instruments à vent seuls ; à tour de rôle, clarinettes et hautbois fournissent une basse à l'unisson pour l'autre paire. La prédominance dans ces deux concertos de l'harmonie diatonique en do majeur - on pourrait presque dire de l'accord de do majeur - risquerait, en théorie, d'engendrer la monotonie, mais l'invention rythmique et la variété des textures employées par Vivaldi sont telles que ce risque est écarté avec aisance.

Le RV 556, assigné à la fête de Saint Laurent, (<<per la solennità di San Lorenzo>>), fait partie d'un ensemble important d'œuvres de Vivaldi, pour la plupart vocales, qui sont explicitement ou implicitement liées à ce saint*. C'est, par excellence, un concerto con molti istromenti, faisant partie d'un genre particulier de concerto quasi-orchestral que le compositeur aimait à écrire pour des ensembles importants qui jouaient dans des églises ou des théâtres. A part les deux clarinettes (appelées claren, abréviation typiquement vénitienne de la forme plurielle clareni), Vivaldi utilise deux flûtes à bec, deux hautbois, un basson et deux violons concertino (l'emploi du terme concertino , très rare chez Vivaldi, laisse supposer déjà que l'œuvre était destinée à Rome). Plus tard le compositeur réorchestra cette œuvre en supprimant les parties de clarinettes et en redistribuant aux autres instruments. L'orchestration originelle du mouvement lent est extraordinaire. L'écriture est à deux voix seulement, la partie supérieure étant pour un violon seul. Selon les indications, la partie inférieure doit être exécutée par cinq instruments : un luth, arpégeant des harmonies de continuo, un violoncelle, un violon jouant pizzicato, et enfin les deux clarinettes à l'unisson (jouant une octave plus haut que les notes écrites pour retrouver le violon).

La première des trois œuvres avec chalumeau est le RV 579, qualifié de <<concerto funèbre>>. Cette œuvre à quatre mouvements en si bémol majeur est orchestrée pour violon solo, hautbois (un ou plusieurs) avec sourdine, chalumeau(x), trois viole all'inglese solistes, et des cordes de l'orchestre avec sourdine. Les viole all'inglese faisaient partie d'une rare famille d'instruments à cordes qui ressemblaient à la viole d'amour par le fait de posséder des cordes sympathiques qui passent sous la touche (comme le baryton, instrument pour lequel Haydn composa de nombreuses pièces). Malheureusement, aucun exemplaire de la viola all'inglese ne nous est parvenu. Vivaldi enseigna cet instrument à la Pietà à partir de 1704 et dans son oratorio Juditha triumphans il emploie un ensemble de cinq viole all'inglese de différentes tailles. Les trois

instruments utilisés dans le RV 579 sont deux sopranos et une basse - l'équivalent de l'ensemble pour une sonate en trio. Une version du mouvement lent initial - avec orchestration différente et en do majeur - sert de sinfonia (précédant une exécution attendue !) dans l'opéra de Vivaldi, Tito Manlio, composé pour Mantoue en 1719, mais la relation chronologique entre les deux versions reste incertaine. Le matériau du finale fugué paraît également dans une autre œuvre : le concerto RV 123. L'occasion qui suscita le Concerto funèbre n'a pas été identifiée, mais les couleurs harmoniques de l'œuvre sont sombres, presque lugubres, comme il convient.

Le RV 555 est encore un concerto con molti istromenti en do majeur. L'extravagance de son instrumentation indique clairement qu'il était destiné à la Pietà. On y trouve, en plus des cordes habituelles : deux flûtes à bec, un hautbois, un chalumeau, deux premiers violons, deux viole all'inglese sopranos, deux violoncelles solistes, deux clavecins obligés, et deux trompettes (uniquement dans le finale). On remarquera le côté imprévisible qui caractérise souvent les entrées des solistes, un effet qui était particulièrement exploité à la Pietà, où, pour des raisons de bienséance, les jeunes filles musiciennes étaient dissimulées à la vue de l'assistance, l'auditeur n'ayant ainsi aucun moyen de prévoir quel instrument allait être mis en avant - et puisque les instrumentistes n'étaient ni salariées ni engagées avec un cachet, il n'y avait aucune raison de ne pas les utiliser, elles et leurs instruments, sans <<ménagement>> juste pendant quelques mesures. L'orchestration du mouvement lent est originale : un violon solo est accompagné seulement par les deux clavecins jouant en stricte alternance. Nous pouvons noter, en passant, la ressemblance entre la première mesure du finale et le début de celui de la Sérénade pour instruments à vent, KV 361, de Mozart.

En 1740, Frédéric-Christian, prince-électeur de Saxe et de Pologne, visita Venise, où il fut fêté par le gouvernement et par la noblesse. Parmi les divertissements organisés en son honneur figurait une cantate dramatique (serenata) intitulée Il coro delle muse, donnée à la Pietà le 21 mars. Le compositeur en fut le malhabile Gennaro d'Alessandro, récemment nommé maestro di coro à la Pietà (Carlo Goldoni, qui avait écrit les paroles de la serenata, dut les adapter à une ancienne musique de ce dernier qui avait déjà servi pour d'autres cantates !), mais les gouverneurs eurent le bon sens d'agrémenter les airs et récitatifs de quatre compositions instrumentales de Vivaldi - une sinfonia et trois concertos - toutes comportant une orchestration <<nouvelle>>. Parmi celles-ci figurait le vaste RV 558. Presque tous les instruments solistes y vont deux par deux - comme les animaux dans l'arche de Noé : flûtes à bec, mandolines, théorbes, chalumeaux, <<violini in tromba marina>> (c'est-à-dire des violons adaptés pour sonner comme la trompette marine), et un seul violoncelle. La <<tromba marina>>, ou trompette marine, était une sorte de monocorde à archet qui produisait un son <<bourdonnant>> dû à la vibration de son chevalet. On ne sait pas exactement de quelle manière les violons furent modifiés, mais il est intéressant de noter que même assez tardivement, en 1790, deux violons <<servant de trompette marine>> furent répertoriés dans un

inventaire de l'instrumentarium de la Pietà. Le RV 558 date de toute évidence du milieu du siècle : malgré l'opulence de son instrumentation, l'intérêt musical se trouve fortement concentré dans les parties extrêmes, dessus et basse, phénomène que l'on trouve, par exemple, dans des symphonies contemporaines composées par des musiciens plus jeunes tels que Lampugnani et Sammartini. Ce concerto était si remarquable que la Pietà le garda dans son répertoire pendant un certain temps après la mort de Vivaldi, survenue en 1741 ; nous possédons toujours une partie de cor provenant d'une version qui doit dater d'après 1747 (date à laquelle des cors furent introduits dans l'orchestre).

Professeur Michael Talbot
Traductions: Mary Pardoe

* Pour de plus amples informations sur ce sujet, voir le récent livre de Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*.

 owing instrumental colour as he did, Vivaldi was lucky to have access almost throughout his career to a remarkably wide assortment of instruments, some of which were cultivated very little in Italy. His principal "laboratory" was the orchestra of the Pio Ospedale della Pietà, the Venetian institution for foundlings, which, to the delight and surprise of all Europe, was recruited entirely from the female residents, The Pietà made a special practice of acquiring rare instruments, taking advantage of Venice's good connections with the German-speaking lands beyond the Alps (from which many of these instruments originated), and saw to it that a cadre of musicians was trained in their use, passing on their expertise, and the instruments themselves, to successive generations of players. Vivaldi directed the Pietà's orchestra between 1703 and 1717, with a few interruptions, and again from 1735 to 1738. Even during the intervening period, when he was active either as a free-lance musician or briefly (between 1718 and 1720) in the service of a court, he retained his links with the Pietà, supplying it by contract from 1723 to 1729 with over 140 concertos. However, it would be wrong to ignore Vivaldi's links with certain other orchestras that employed less usual instruments. The court orchestra at Dresden, directed by his friend and pupil Johann Georg Pisendel, boasted a fine array of wind instruments, as did the opera orchestra at Mantua. Vivaldi's Roman patron Cardinal Pietro Ottoboni had a large orchestra, supplied by Vivaldi on many occasions during the 1720's, that certainly included clarinets. Mention of clarinets is germane in the present connection, for this recording brings together all the concertos by Vivaldi that contain parts for single-reed instruments, clarinets or chalumeaux (in doing so, it also introduces a number of other instrumental rarities). The chalumeau, which one could describe loosely as a recorder fitted with a single reed and two keys, was given its "classical" form in the very late seventeenth century, perhaps in the workshop at Nuremberg of the famous instrument-maker Johann Christian Denner. It existed in four sizes, of which the second-largest (usually called "tenor"), with a compass running from F below Middle C to the C above Middle C, was the most popular. Its tone was very distinctive: throaty and rather raucous (the *Encyclopédie* described its tone as "désagréable et sauvage"). It was especially good at conjuring up a rustic atmosphere. Vivaldi uses the soprano chalumeau to represent a turtle-dove in his oratorio *Juditha triumphans* (1716), and Gluck employea it to suggest rural lamentation in the original (Vienna, 1762) version of his famous opera *Orfeo ed Euridice*. One technical feature that limited the use of the chalumeau was its inability to obtain more than one or two partiale (acoustically a stopped pipe, the chalumeau overblows, like the clarinet, at the twelfth instead of the octave). The clarinet, invented by Denner a little later, could be described as an alternative to the chalumeau designed specifically to play the overblown notes (the relation of the instruments name to *clarino*, the upper register of the trumpet, is not fortuitous). For as long as the clarinet had difficulty with the intonation and sound-quality of the notes in its lowest (fundamental) register, the chalumeau retained its *raison d'être*. Once,

however, the clarinet had been improved so that this register was satisfactory, the chalumeau, more limited in compass and less flexible in timbre, quickly became obsolete and disappeared from history until its revival in very recent times.

Vivaldi is the only composer known to have written in Italy for the chalumeau, although the instrument is identified and described in Filippo Bonanni's *Gabinetto armonico* (Rome, 1722). The quasi-phonetic spelling of the instrument in Italian was "scialumò", represented as "salmò" in Venetian dialect. Vivaldi seems to have preferred the idiosyncratic form "salmoè" (by false analogy with "oboè"?). Until fairly recently, Vivaldi scholars, taking their lead from Marc Pincherle, speculated whether this "salmoè" was not perhaps a Schalmel, a double-reed instrument known in Germany. This interpretation is now discredited. The chalumeau was introduced to the Pietà, in at least two sizes (soprano and tenor), in 1706 by the German virtuose Ludwig Erdmann, employed as a teacher of wind instruments. The first known Vivaldi composition to adopt it is the sonata RV 779 (where it optionally doubles the bass, probably in the upper octave), dating from around 1710.

No one knows when the clarinet reached the Pietà and who was responsible for teaching it. It must have arrived by 1716, since it is used in *Juditha triumphans* to evoke the sensuel hedonism of the Assyrian soldiers. The three Vivaldi concertos that have clarinet parts are among the earliest to have been composed in any country (the earliest to employ clarinets alone as solo instruments may well have been composed by the Florentine Giovanni Chinzer, one — or possibly two — of whose concertos for two clarinets was acquired by the Ottoboni court). It is not clear whether the three Vivaldi concertos with clarinets, which all appear to date from the 1720's (the decade of Vivaldi's mass-production of concertos), were written for Ottoboni in Rome or for the Pietà in Venice. What is almost certain is that all three are "church" concertos designed for performance during Vespers or the Mass. They betray this by their use of a slow introduction, a customary feature of the *concerto da chiesa* that symbolizes the solemnity of the occasion.

RV 560 and RV 559 are so similar in nearly all respects that they must be regarded as companion pieces. In their fast outer movements the two oboes and two clarinets, mostly playing in pairs, continuously exchange short phrases and in so doing bring out very successfully the timbral contrast between the single-reed and double-reed instruments. What is remarkable is the extent to which Vivaldi uses the clarinets to respond to the oboes not merely in the same octave but also one octave below, in the register of fondamental notes. Some of these phrases are cast in the minor mode, marvellously accentuating the ghostly effect of this aptly named *chalumeau* register. The slow movements are scored differently. RV 560 omits the clarinets and accompanies the oboes sparsely with strings, which play in unison much of the time. RV 559, less conventionally, entrusts its slow movement to the four wind instruments alone; clarinets and oboes take turns to supply a unison bass to the other pair. The dominance

of C major diatonic harmony — one might almost say, of the C major chord — in these two concertos would, in theory, risk engendering monotony, but such is Vivaldi's rhythmic inventiveness and textural variety that the danger is easily averted.

RV 556, assigned to the feast of St. Lawrence Martyr ("per la solennità di San Lorenzo"), belongs to a large group of mostly vocal works by Vivaldi connected explicitly or implicitly with the saint (the subject is explored further in the author's recent book (*The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*). It is, *par excellence*, a concerto "con molti istromenti", belonging to a special type of quasi-orchestral concerto that its composer liked to write for large ensembles performing in churches or theatres. Besides the pair of clarinets (called *clarens*, a typically Venetian abbreviation of the plural form *clareni*), Vivaldi uses two recorders, two oboes, a bassoon, and two *concertino* violins (the use of the term *concertino*, very rare in Vivaldi, already suggests a Roman destination). The composer later rescored the work, eliminating the clarinet parts and distributing their material among the other instruments. The original scoring of the slow movement is extraordinary. The writing is in only two parts, of which the upper is for a solo violin. The lower part is marked to be performed by five instruments: a lute, arpeggiating continuo harmonies; a cello; a violin playing *pizzicato*; and, lastly, the two clarinets in unison (an octave higher than the written notes, like the violin). The first of the three works with chalumeau is RV 579, described as a "funeral concerto". This four-movement work in B flat major is scored for solo violin, muted oboe(s), chalumeau(x), three solo *viole all'inglese* and muted orchestral strings. The *viola all'inglese* was a rare family of stringed instruments resembling the viola d'amore in having sympathetic strings under the fingerboard (like the baryton, for which Haydn wrote). Unfortunately, no exemplars are extant today. Vivaldi taught the instrument at the Pietà from 1704 onwards and scored for a five-part consort of variously sized *viole all'inglese* in *Juditha triumphans*. The three instruments required for RV 579 are two trebles and a bass, the equivalent of a trio sonata ensemble. A differently scored version in C major of the opening slow movement is used as a *sinfonia* (preceding an expected execution!) in Vivaldi's Mantuan opera *Tito Manlio* of 1719, but the chronological relationship of the two versions remains uncertain. The material of the fugal finale also appears in another work, the concerto RV 123. The occasion that called forth the *Concerto funebre* is unidentified, but its tone-colours are suitably dark-hued, almost lugubrious.

RV 555 is another *concerto con molti istromenti* in C major. The extravagance of its instrumentation points clearly to the Pietà. We have: two recorders, an oboe, a chalumeau, two principal violins, two treble *viole all'inglese*, two solo cellos, two obbligato harpsichords, two trumpets (in the finale only) and the usual strings. The unexpectedness of many of the solo entries was an effect particularly exploited at the Pietà where, because of the concealment of the female performers from the congregation for the sake of decorum, the listener had no advance warning of which instrument was next going to come into prominence — and because the performers

were not salaried or hired for a fee, there was no deterrent to using them or their instruments "uneconomically" for just a few bars. The scoring of the slow movement is original: a solo violin is accompanied merely by the two harpsichords in strict alternation. We may note, in passing, the resemblance of the first bar of the finale to the opening of that of Mozart's serenade for wind instruments, KV 361.

In 1740 Friedrich Christian, prince of Saxony-Poland, visited Venice, where he was fêted by the government and nobility. Among the entertainments organized for him was a dramatic cantata (serenata), *Il coro delle Muse*, performed at the Pietà on 21 March. Its composer was the not very able newly appointed choirmaster Gennaro d'Alessandro (for whose old music the librettist, Carlo Goldoni, had to concoct the new words of the serenata!), but the governors had the good sense to have four instrumental compositions by Vivaldi — a sinfonia and three concertos, all with "novelty" scoring intermingled among the arias and recitatives. One of these was the massive RV 558. Nearly all its solo instruments come, like the animals in Noah's Ark, in pairs: two each of recorders, mandoline, theorboes, chalumeaux and violins adapted to sound like trumpets marine ("violini in tromba marina"), plus a solitary cello. The trumpet marine was a form of bowed monochord that produced a "buzzing" sound on account of the vibrations of its bridge. Exactly how the violins were modified is unknown, but it is interesting to note that as late as 1790 an inventory of the Pietà's instrumentarium still listed two violins "serving as trumpets marine". RV 558 betrays very clearly its mid-century date, since despite the opulence of its instrumentation, the musical interest is heavily concentrated in the outer parts, treble and bass, just as in, say, contemporary symphonies by such younger men as Lampugnani and Sammartini. This concerto was evidently so remarkable that the Pietà kept it in its repertoire for some time after Vivaldi's death in 1741; a horn part for a version that must postdate 1747 (when horns were introduced to the orchestra) survives.

Professor Michael Talbot

LES "VIOLE ALL' INGLESE" CHEZ VIVALDI

Enigmatique, la viola "inglese" ou "all' inglese", est un instrument que Vivaldi importa d'Autriche, et cette viole connut un engouement spécifique à Linz, où les moines du monastère les pratiquaient exclusivement. Plus tard, Haydn en deviendra un fervent adepte et virtuose et ne composera pas moins de 200 œuvres dans diverses formations.

Grâce à ses cordes sympathiques qui lui procuraient un son très riche en harmoniques, la viole inglese (ou viola di bordone, viole de pardon, pardon ou encore baryton à cordes), avait naturellement un halo sonore, symbolisant par la même l'aura des anges, d'où le terme "all' inglese"; il faut entendre "all' inglese": à la manière de l'ange. Il existe trois tailles de violes à cordes sympathiques, à savoir les violes d'amour de la taille d'un alto à 6 cordes boyau et 6 cordes métalliques en résonnance que l'on jouait sur l'épaule, les barytons alto de la taille d'une viole ténor à 6 cordes boyau et 6 cordes métalliques et les basses d'amour ou barytons basses à 6 cordes boyau et de 6 à 21 cordes métalliques de résonnances que l'on jouait entre les jambes.

Vivaldi employa, trois violes all'inglese dans le Concerto Funèbre RV 579, deux avec la clé de sol octavié à la basse et une avec la clé de fa. L'utilisation de la clé de sol transposatrice à l'octave sera toujours la clé utilisée par tous les barytonistes classiques de l'époque du Prince Esterhazy (Haydn, Hala, Lidi, Zika...). Deux violes jouent en parallèle souvent à la tierce des parties obligées, accompagnées par une viole basse. Le son qui résulte de l'adjonction du chalumeau, du hautbois sordini, des violes all'inglese à l'ensemble des cordes avec sourdines, nous plongent dans une atmosphère surnaturelle; on peut retrouver une sonorité analogue dans les octuors de Haydn avec baryton, deux cors et cordes.

Philippe FOULON.

LE CHALUMEAU AU TEMPS DE VIVALDI

Si la plupart des concertos de Vivaldi (plus de deux cent trente) furent écrits pour le violon dont il jouait lui-même, le compositeur ne négligea pas pour autant toutes sortes d'instruments nouveaux qui venaient de faire leur apparition sur la scène musicale italienne et dont certains d'entre eux n'eurent qu'une existence éphémère comme le chalumeau. En fait, Vivaldi composa pour tous les instruments que fabriquait Johann Christoph Denner (Nuremberg 1655 / 1707), inventeur de la clarinette mais également célèbre fabriquant de flûtes à bec et traversières,

chalumeaux, clarinettes, hautbois, bassons; le facteur jouissait en son temps d'une très grande réputation dans bien des pays et probablement en Italie.

Pour Colin Lawson , "Le salmoè (ou salmó) qui, malgré l'énorme production de Vivaldi, n'apparaît en tout et pour tout que dans cinq de ses œuvres, correspond approximativement au chalumeau [...]. Comme le terme même de chalumeau, l'italien salmoè est une des nombreuses variantes tirées du grec *kalamos*. La toute dernière forme dérivée que l'on trouve dans le Gabinetto Armonico de Bonanni, *scialumó*, constitue de fait une adaptation directe du mot français. Selon Michael Talbot, la transformation de *Cialumo* en salmó tient au fait que l'instrument est apparu à Venise via l'Allemagne ou l'Autriche. Parmi d'autres instruments rares venus du nord et qui étaient joués à l'Ospedale della Pietà, on relève également la viole d'amour, la viole à l'anglaise [...] et tout particulièrement la clarinette. Talbot note que le remplacement du "s" par un "s [avec accent circonflexe à l'envers]" au début d'un mot est tout à fait courant dans les dialectes lombard et vénitien; la modification ou la suppression de la deuxième syllabe de "chalumeau" en langue allemande ou autrichienne (par élision) est un phénomène fréquent. Il est sans doute utile de rappeler que le terme apparenté *schalmey* apparaît en tête des définitions de Walter et Majer. Le terme salmó n'apparaît en revanche que dans une partition non autographe, Vivaldi ayant une préférence marquée pour sa variante salmoè, peut-être par analogie avec oboë. D'ailleurs cette forme est inconnue en dehors des œuvres concernées.

En règle générale, tous ceux qui ont écrit à propos du chalumeau se sont contentés de déclarer équivalents le salmoè et le chalumeau [...]."

A la naissance de Vivaldi, la clarinette n'existe pas, l'instrument se rapprochant le plus étant le chalumeau dont le bec avec anche simple était la plupart du temps enfermé dans une capsule comme le cromorne, hautbois de poictou, courtaud...

Vers la fin du XVII^e siècle, Johann Christoph Denner supprime cette boîte de résonnance et remplace ce système par un bec sur lequel l'anche se trouve fixée au moyen d'une ligature en fil. Le bec est placé directement dans la bouche, peut-être déjà l'anche en dessous au contact de la lèvre inférieure: en effet, la largeur des deux clés du seul chalumeau de ce facteur (Stadtmuseum à Munich, Mu 136) permet leur renversement et le jeu avec anche en dessus ou en dessous. La main placée en haut de l'instrument pouvant être la gauche ou la droite car le pied ou le pavillon peut se tourner comme sur les flûtes à bec ou hautbois. Le chalumeau de Denner ressemble alors à une flûte à bec alto en trois parties (bec très long, corps, pied) avec bien entendu une perce cylindrique.

Vivaldi utilise donc le chalumeau dans cinq de ses œuvres qui toutes ont été jouées à l'Ospedale della Pietà de Venise:

- "Juditha Triumphans", oratorio en latin, consiste en une allégorie de la montée en puissance de Venise face aux Turcs. (Composé et donné pour la première fois à l'Ospedale della Pietà de

Venise en 1716).

-"suonata a viol°, Oboe et Org°, et anco se piace il Salmoè". (Venise, Pietà c. 1710). RV 779. La Signora Candida jouait le "salmoè".

-"Concto Con molti Istromti" pour deux flûtes à bec, hautbois, chalumeau, deux trompettes, violon, deux "Viole Inglese", deux violoncelles et orchestre. (Venise, Pietà c. 1719). RV 555, FXII n° 23.

-"Conto: Funebré / Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all' Inglese / Tutti li Violini, e Violette Sordini / Non però il Violo: Principale / Del Vivaldi". (Venise (Pietà?) c. 1720). RV 579, FXII n° 12.

-"Concerto / con / Due Flauti / Due Tiorbe / Due Mandolini / Due Salmò / Due Violini in Tromba Marina / et un Violoncello". (joué à l'Ospedale della Pietà de Venise en 1740). RV 558, FXII n° 37.

Les trois concertos demandent un chalumeau ténor en fa (ou deux pour le RV 558) lisant en clé de fa 4ème.

Pour le concerto en do RV 555, le chalumeau double généralement la basse à l'octave supérieure dans les tutti et joue seul une partie de "basset" (c'est à dire une partie de basse à l'octave supérieure) pour les violes à l'anglaise, les flûtes à bec, le hautbois et les trompettes. Le rôle du chalumeau dans le concerto funèbre en si bémol RV 579 est très variable: il double la basse à l'octave supérieure ou les violons et les violes à l'octave inférieure, avec parfois une ligne médiane. Par ailleurs, sa partie peut-être soliste et parallèle à celle du hautbois ou devenir une partie de "basset" pour le hautbois. La présence de deux chalumeaux ténor utilisés en grande partie en tant que "basset" à l'unisson dans le concerto en do RV 558 est exceptionnelle. Dans les tutti, les deux instruments doublent les basses à l'octave supérieure comme à l'accoutumée chez Vivaldi mais avec quelques modifications, supportent une partie de "basset" soit seuls, soit avec les basses ou les violons à l'unisson pour accompagner les mandolines, les violons en "tromba marina" et les flûtes traversières; ils s'offrent trois solos dont un remarquable dans le premier mouvement.

Il m'a semblé logique, pour cet enregistrement, de réaliser deux copies du seul chalumeau de Denner Père qui nous soit parvenu aujourd'hui; les cotations de l'original ont été scrupuleusement respectées (perce env. 14, 8 mm, hauteur des trous d'intonation env. 5 mm, bec très large supportant une anche de taille proche de celles que fabrique la maison Vandoren pour les clarinettes alto modernes).

Gilles Thomé.

LA CLARINETTE AU TEMPS DE VIVALDI

Quelle a pu être la démarche de Johann Christoph Denner pour inventer les clarinettes à deux clés que nous lui connaissons aujourd’hui, le tout à partir de ses chalumeaux? Le mystère reste aujourd’hui entier. Par contre, il est possible d’imaginer que pour remédier à une fondamentale trop sonore, voir claquante du chalumeau, Denner ait eu facilement l’idée de remplacer le pied par un pavillon à l’image de ceux des hautbois. Le bec du chalumeau supporte les deux clés, ce qui en fait une partie extrêmement complexe à réaliser, et ne facilite certainement pas l’accord des deux notes obtenues par les clés; seule la levée de ces dernières permet cet accord de façon ponctuelle! La seule solution est de désolidariser le bec d’avec la partie avec clés en faisant un bec plus court comprenant un renflement pour supporter un tenon. Quant à tourner un corps d’une pièce supportant les deux clés, les Denner optent pour cette solution pour les clarinettes en ré (USA-CA-Berkeley n°19 et Nuremberg MI 149). L’idée devient plus délicate à réaliser pour les clarinettes en ut quelque peu plus longues (Bruxelles, n° 912 et Berlin n° 223). En sachant que les flûtes et hautbois de ce facteur ont un corps en deux parties, le facteur n’avait plus qu’à appliquer le même principe pour sa toute nouvelle clarinette en ut.

Pour terminer, l’idée la plus lumineuse fût d’avoir déplacé le trou de la clé de dessous (c’eut été le même résultat avec celui de dessus!) vers le haut de l’instrument et d’y placer un petit tube pour obtenir les douzièmes: la tessiture passe d’une onzième à trois octaves!

Les premières clarinettes à deux clés telles celles de Denner ont un bec très large quasiment sans table; il en résulte que les différences de timbre entre registres et entre doigts “ouverts” et de fourche sont ici très prononcées. En règle générale, la sonorité du registre grave et médium est plutôt caverneuse, un peu mystérieuse, surprenante à cause de son timbre oublié. Par contre le registre aigu est brillant, incisif, claironnant .

Lorsque Johann Christoph Denner invente la clarinette dans son atelier de Nuremberg, et ce vers 1700, Vivaldi vient tout juste d’arroser ses vingt ans; mais il semble que ce soit à Rome et vers l’âge de quarante cinq ans que le compositeur écrit les trois concertos utilisant la clarinette: -“Conto: con 2 Hautbois 2 Clarinet, e Stromti Del Vivaldi”. (Rome c. 1723 / 1724). RV 560, FXII n° 1.

-“Conto: con due Clarinet 2 Hautbois e Stromti Del Vivaldi”. (Rome c. 1723 / 1724). RV 559, FXII n° 2.

-“Conto P La Solennità di S. Lorzo”. Pour deux hautbois, deux clarinettes, deux flûtes à bec, basson, deux violons et orchestre. (Rome c. 1723 / 1724). RV 556, FXII n° 14.

Les trois concertos comportent les mêmes particularités: 1) concertos grosso utilisant d’autres instruments solistes par paire(s), deux clarinettes et deux hautbois pour les deux premiers concertos, le dernier étant un peu particulier et conjugant le concerto pour violon solo principal avec un second violon concertant et le concerto grosso avec deux flûtes à bec alto, deux

hautbois, deux clarinettes en ut et un basson concertants; 2) tonalité d’ut majeur, 3) utilisation de clarinette en ut à deux clés; 4) nombreux passages avec un style en “fanfare”, c’est à dire à base d’arpèges et de gammes ascendantes et descendantes rapides et virtuoses, surtout dans les solos des clarinettes; 5) exploitation du registre supérieur de façon brillante avec “sonneries” rappelant l’utilisation des trompettes, et du registre grave plus lugubre, sombre et mystérieux; 6) premiers mouvements avec introduction lente suivie d’un allegro ou d’un allegro molto (RV 556) en “fanfare” à base d’arpèges et gammes virtuoses avec apparition de la tonalité d’ut mineur; 7) derniers mouvements rapides sans indication de tempo (RV 560, RV 556) et allegro (RV 559).

Les mouvements lents méritent une attention particulière et pourraient éventuellement prouver de l’évolution du jeu de la clarinette à Rome. Dans le premier concerto (RV 560, FXII n° 1), seuls les deux hautbois jouent le dessus du largo; les deux clarinettes sont tacet; pour le second (RV 559, FXII n° 2), les paires d’instruments solistes sont inversées et les clarinettes sont citées en premier; les deux portées du dessus leurs sont réservées. Le largo est écrit ici pour les quatre instruments solistes sans accompagnement d’orchestre, chaque paire assurant la basse continue de l’autre. Le “Conto: P la Solennità di S. Lorzo” (RV 556) réserve à la fois une agréable surprise pour les clarinettistes et un joli casse tête pour les musicologues; jugez plutôt! Ecrit sur deux portées, il s’adresse au violon solo et à un violoncelle solo. Une annotation manuscrite au début du mouvement et de la portée en clé de fa précise: “Clarini solo, e / Arpeggio con / il Leuto / Un Violoncello / Un Violo piz / zicato / Tutti il Basso”. Après étude du manuscrit à Turin, il est clair de voir que la première volonté de Vivaldi est le violon solo pour le dessus en clé de sol, et les “Clarini solo, e / Arpeggio con / il Leuto” pour la basse. Par la suite, Vivaldi a rajouté d’une encré plus pâle “Viollo Solo” au dessus de la première note en clé de fa, et “Un Violoncello / Un Violo piz / zicato / Tutti il Basso” en marge. Pour cet enregistrement, nous avons donc opté pour la première version: violon solo pour le dessus, une clarinette solo en basse et le théorbe en arpèges.

Pour conclure l’hommage aux Denner, j’ai réalisé pour le présent enregistrement deux copies d’après les instruments du fils de Johann Christoph, Jacob Denner (Nuremberg 1707 / 1735). Une fois encore, les cotés des originaux ont été respectées; ainsi, le diamètre de perce est de 14,8 mm, les trous d’intonation très larges (entre 6 mm pour le corps du haut et 6,8 mm pour le corps de la main droite; le bec est quasiment sans table).

Gilles Thomé

VIVALDI AND THE "VIOLE ALL'INGLESE"

The viola "inglese" or "all inglese" is a quite mysterious instrument which Vivaldi imported from Austria. The city of Linz, and particularly the monks of the abbey, developed an exclusive passion for it. Haydn for instance, was both a viola virtuoso and fervent supporter and composed more than 200 works written for various instrumental combinations.

Thanks to its sympathetic strings whose sound is rich in harmonics, the viola inglese (also called viola di bordone, viole de pardon, or string baritone) had a natural sound halo reminding the angels' cloud of glory, hence the term "all inglese" or better "all' englese" : in the angels' style. This sympathetic strings viola existed in three sizes. The smaller one corresponds to the viola d'amore (violet) It comprises a resonating strings set made of six gut strings and 6 metal strings and was played on the shoulder. The alto baritone corresponds to a tenor viol : it comprises six guts strings and six metal strings. The bassi d'amore or bass baritones comprise 6 gut strings and 6 to 21 metal strings and were played like cellos or viols.

Vivaldi employed three viole all' inglese in the Funeral Concerto RV 579, i.e two in treble key reading at the lower octave and one in bass key. Such a transposition of the treble key at the lower octave was widely used amongst classical baritonists at the court of Prince Esterhazy (Haydn, Hala, Lidi, Zika...) Two obbligato viole inglese often played parallel parts to the third and were accompanied by a bass viol. The sound obtained by combining the chalumeau, the oboe sordino , the viole all'inglese with a muted string ensemble produces an almost supernatural atmosphere which recalls Haydn's octets with baritone, two horns and strings .

Philippe Foulon

THE CLARINET AT VIVALDI'S TIME

How could Johann Christoph Denner design the two key clarinets from the existing chalumeau? The mystery related to his approach still remains. Anyway, we can imagine that, in order to balance a too loud, even clicking fundamental note, Denner decided to replace the foot by a bell reminding the oboe. The chalumeau mouthpiece itself bears the two keys, which makes it very difficult to design. The tuning of the two notes obtained by these keys is not easy either, since the only way to tune is to remove them selectively. The only solution was then to separate the mouthpiece from the keys by designing a shorter bulging mouthpiece which could support the tenon. The Denners also designed a body holding up both keys for their clarinets in D

(USA-CA-Berkeley N°103 and Nuremberg MI149). This is more difficult for the clarinets in C whose body is a bit longer (Bruxelles, N°912 and Berlin N° 223). Since Denner's flutes and oboes had a two parts body, he only had to apply the same principle to his new clarinet in C. Denner's most brilliant idea was to move the hole of the lower key to the upper part of the body and to place a small tube inside in order to obtain twelfths : the range increased thereby from one eleventh to three octaves The first two keys clarinets like Denner's have very wide mouthpieces : as a consequence, timbre differences between registers on the one hand and open and fork fingerings on the other hand are very marked. Generally speaking, the sonority of bass and medium lines is quite mysterious, cavernous and surprising like a forgotten tone. On the contrary, the upper register is bright, incisive and resonant.

When Johann Christoph Denner invented the clarinet in his workshop in Nuremberg, i.e around 1700, Vivaldi just celebrated his 20th birthday. The composer seems to have written his three concertos for clarinet in Rome at the age of 45.

- Concerto : con 2 hautbois, 2 clarinet e stromti Del Vivaldi (Rome c.1723/1724). RV 560, FXII n°1
- Concerto : con due clarinet 2 hautbois e Stromti Del Vivaldi (Rome c.1723/1724). RV 559.FXII n°2.
- Concerto P. La Solennità di S.Lorzo for two oboes, two clarinets, two recorders, bassoon, two violins and orchestra (Rome 1723/1724). RV 556, FXII n° 14).

The three concertos present similar characteristics 1:) Concerti grossi using other solo instruments by pairs, two clarinets and two oboes for example, in both first concertos. The last one combines a concerto for solo violin with a second concerting violin and a concerto grosso with two treble recorders, two clarinets in C and a concerting bassoon. 2:) C major tonality 3) two keys clarinet in C 4) Many passages are in a "fanfare" style i.e based on both rapid and virtuose rising and falling arpeggios and scales, particularly in the clarinets' solos. 5) exploration of the upper register in a very bright way by "calls" reminding trumpets and also of the more gloomy and mysterious lower register 6) First movements with slow introduction followed by an allegro or an allegro molto (RV 556) in "fanfare" style again with the appearance of the C minor tonality. 7) Rapid last movements without tempo indication (RV 560, RV 556) and allegro (RV 559).

The slow movements deserve a closer look and may give some information about the clarinet development in Rome. In the first concerto (RV 560, FXII n° 1), only the oboes play the upper part of the largo, the two clarinets being tacet. In the second concerto, (RV 559, FXII n°2), the pairs of solo instruments are reversed and the clarinets enter first, playing both upper staves. The largo is written for four solo instruments without orchestra, every pair playing the figured bass for the other one. The Concerto P la solennità di S.Lorzo" (RV 556) is both a good surprise for clarinetists and a pretty headache for musicologists. Written on two staves for violin solo and

cello solo. An handwritten annotation in the margin says : Clarini solo, e / Arpeggio con / il Leuto / un Violoncello / Un Viol° piz / zicato / Tutti il basso. A close study of the manuscript, led in Torino, Italy, reveals that Vivaldi's first intended to give the upper part in treble key to the violin and the bass to "Clarini Solo, e / Arpeggio con / il Leuto / Un Violoncello/ Un Viol° piz / zicato / Tutti il Basso". Later, Vivaldi noted in the margin with a paler ink "Vio° solo" above the first note in bass key and "un Violoncello/ Un Viol° piz/ zicato/ Tutti il basso". Anyway, for this recording we decided to adopt the first version : solo violin for the upper part, solo clarinet for the bass and theorbo in arpeggios.

To conclude my hommage to the Denners, I made for this recording two copies from originals by Johann Christoph Denner's son, Jacob (Nuremberg 1707/1735). Once more original dimensions have been carefully respected : 14,8 mm piercing, wide intonation holes (6mm for the upper body and 6,8mm for the right hand body: the mouthpiece has no table)

Hoeprich Eric. "Finding a clarinet for the three concertos by Vivaldi", in Early Music (January 1983), pp. 61 to 64

Rice, Albert. A history of the clarinet to 1820 (Thesis, Claremont Graduate School, 1987)

Talbot, Michael "Vivaldi's instrumentation" in "Correspondence", E.M. 7, (October 1979)

THE SALMOE AT VIVALDI'S TIME

Most of Vivaldi's concertos (more than two hundred thirty) have been written for the violin which he played in a masterly way. Nevertheless, Vivaldi did not neglect the full range of innovative instruments which constantly appeared in the Venetian musical area. Some of them, like the chalumeau, only had a brief duration. In reality, Vivaldi composed for all the instruments made by the famous instruments' maker Christoph Denner (Nuremberg 1655/1707), who invented the clarinet but who also made flutes, recorders, chalumeaux, clarinets, oboes, bassoons and was well-known throughout Europe.

The salmoe which appears in a total of five works in Vivaldi's large output can be shown to correspond to the chalumeau. Like the term chalumeau itself, the Italian salmoe is one of many derivations from the Greek Kalamos. The less corrupt form scialumo found in Bonnanni's Gabinetto Armonico, however, is in fact a direct transliteration of the French term. Michael Talbot has suggested that the transformation of scialumo into salmo hints at the arrival of the instrument in Venice via Germany or Austria. Among other instruments from the North which were played at the Ospedale della Pietà were the viola d'amore, the viola all'inglese and notably the clarinet. Talbot notes that the substitution of "s" for "_" at the beginning of a word is common

in Lombard and Venetian dialects; the modification or suppression of the second syllable of "chalumeau" in Austrian and German sources has already been widely observed. It may be remembered that the alternative cognate form schalmey appears at the head of the definitions by Walter and Majer. The term salmo actually occurs only in a non-autograph score. Vivaldi himself preferring the variant salmoe, possibly coined by analogy with oboe. Neither form is at present known outside the works under discussion.

At Vivaldi's birth, the clarinet did not exist, the closer instrument to it being the salmoe whose single-reed mouthpiece was set in a cap as it was already the case for the krumhorn, the poictou oboe or the korthold. At the end of the 17th century, Johann Christoph Denner removed this resonance box and replaced it by a mouthpiece on which the reed was fixed by a thread ligature. Consequently, the mouthpiece was directly put into the mouth, the reed being perhaps already fixed under it, in touch with the lip. The width of the two keys of the only salmo ever made by this maker allows to reverse them so that the reed could be placed either under or over the mouthpiece. Right or left hand could be used indiscriminately since bell and foot can be twisted as it is the case also for recorders and oboes. Denner's salmoe resembles a three parts treble recorder (long mouthpiece, body, foot) with a cylindrical piercing.

Vivaldi wrote five works with salmoe which were all intended for the Ospedale della Pietà di Venice

Juditha Triumphans, oratorio in latine alludes allegorically to the rising fortunes of Venice in her wars against the Turks. (Composed and first performed at the Ospedale della Pieta in 1716). Suonata a viol°, oboe et organ° et anco se piace il Salmoe (venise Pieta c 1710). RV 779. La Signora Candida played Salmoe.

Concerto con molti instrumti for two recorders, oboe, salmoe, two trumpets, violin, two viole Inglesi, two cellos and orchestra. (Venice, Pieta c 1719. RV 555, FXII n° 23.)

Funeral concerto/ Con oboe, sordini e salmoe/ e viole all'Inglese/ Tutti li violini et Violette Sordini/ Non pero il violo principale/ del Vivaldi (Venice (Pieta?) c 1720. RV 579, FXII n° 12

Concerto con Due Flauti/Due Teorbe/ Due Mandoline/ due salmo/ Due Violini in tromba marina et un cello (performed at the Ospedale della Pieta in Venice in 1740). RV 558, FXII n° 37. The three concertos require a tenor chalumeau in F (or two for the RV 558) reading in bass key fourth.

In the large-scale concerto in C RV 555, the chalumeau generally doubles the bass at the upper octave but has an inner part in the opening tutti and supplies a "bassetto" for the viole all'inglese, the recorders, the trumpets and the oboe. In the Concerto RV 579, the chalumeau part is variable : it doubles the bass at the upper octave or violins and violas at the lower one with sometimes a medium line. Its solo parts can either double the oboe or become a bassetto part for the oboe. The presence of two chalumeaux employed as bassettos in the Concerto in C RV 579 is an exception! In the tutti, both instruments double the bass at the upper octave as usual

in Vivaldi's writing, with some modifications anyway, while also playing a bassetto part either alone or with the flutes; Chalumeaux enjoy three solos in the first movement, one of them being properly remarkable.

I decided to make two copies of a Denner's chalumeau for this recording : original dimensions have been scrupulously respected (about 14,8 mm piercing, small intonation holes, very wide mouthpiece carrying a reed whose size corresponds to the reeds manufactured nowadays by Vandoren for modern alto clarinets).

Gilles Thomé
Translations: Marie Limouze

Lawson, Colin : "The chalumeau in Eighteenth Century Music" (UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 48106, 1981)

Quantz, Johann-Joachim : "ESSAI/ D'UNE / METHODE / POUR APPRENDRE A JOUER / DE LA / FLUTE TRAVERSIERE" (Berlin 1752) (Aug. Zurfluh, Paris, 1975)

INSTRUMENTS

DIAPASON: A 415

CHALUMEAUX :

Gilles Thomé : chalumeau ténor en fa/F, copie de/after Johann Christoph Denner (circa, 1700) réalisée par/made by Gilles Thomé (Paris, 1993). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

Philippe Castejon : chalumeau ténor en fa/F, copie de/after Johann Christoph Denner (circa, 1700) réalisée par/made by Gilles Thomé (Paris, 1993). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

CLARINETTES :

Gilles Thomé : clarinette en ut/C, copie de/after Jacob Denner (circa, 1720) réalisée par/made by Gilles Thomé (Paris, 1995). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

Philippe Castejon : clarinette en ut/C, copie de Jacob Denner (circa, 1720) réalisée par/made by Gilles Thomé (Paris, 1995). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

HAUTBOIS/OBOES:

Yann Mirel : copie de/after Thomas Stanesby Junior (circa, 1730) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay 1990). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

Daniel Déhais : copie de/after Thomas Stanesby Junior (circa, 1730) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay, 1989). Buis, 2 clés laiton/Boxwood, 2 brass keys.

FLÛTES À BEC/RECORDER:

Sébastien Marq : flûte à bec alto, copie de/after Denner réalisée par/made by Adrian Brown (Bergesserin, 1992). Buis/Boxwood.

Pierre Boragno : flûte à bec alto, copie de/after Denner réalisée par/made by Adrian Brown (Bergesserin, 1993). Buis/Boxwood.

FLÛTES TRAVERSIÈRES/FLUTES:

Valérie Balssa : copie de/after Jacob Denner (circa, 1720) réalisée par/made by Rudolf Tutz (Innsbruck, 1995). Buis, 1 clé argent/Boxwood, one silver key.

Sébastien Marq : copie de Godefroid-Adrien Rottenburg (circa, 1740) réalisée par Jean-jacques Melzer (Paris 1995). Buis, 1 clé laiton/Boxwood, one brass key.

BASSON/BASSOON:

François Charuyer : copie de/after Prudent réalisée par/made by Laurent Verjat (Semoine, 1989)

TROMPETTES/TRUMPETS:

Jean-Luc Machicot : copie d'anonyme début 18ème/early 18th century réalisée par/made by Egger (Bâle, 1994).

René Maze : copie d'anonyme début 18ème/after anonymous, early 18th century réalisée par/made by Keevy (Londres, 1989).

MANDOLINES/MANDOLINS:

Christian Schneider : Antonius Vinaccia (Naples, 1766).

Hélène Peret : Luigi Embergher (Rome, 1704).

THÉORBES/THEORBOES:

Mauricio Buraglia : copie de/after Matteo Sellas (Venise, première moitié XVIIème siècle/first half of 17th century) réalisée par/made by Joël Dugot (1985).

Jérôme Lefèvre : copie de/after Matteo Sellas (Venise, première moitié XVIIème siècle/first half of 17th century) réalisée par/made by Mathias Durvie (1984).

ARCHILUTH/ARCHLUTE:

Mauricio Buraglia : copie de/after Pietro Rallicht réalisée par/made by Joël Dugot (1985).

VIOLETTE INGLESI:

Laurence Paugam : anonyme/anonymous
(Allemagne, 19ème/Germany, 19th century).

Emmanuel Curial : anonyme/anonymous (circa, 1750).

VIOLE ALL' INGLESE:

Philippe Foulon : baryton à 14 cordes sympathiques/with 14 sympathetic strings, copie de/after Stadelman (Vienne, 1760) réalisée par/made by François Bodart (Beez sur Meuse, 1989).

Kaori Uemura : baryton à 9 cordes sympathiques/with 9 sympathetic strings, copie de/after Stadelman (Vienne, 1760) réalisée par/made by Roger Rose (Londres, 1991).

Isabelle Ouellier : baryton à 9 cordes sympathiques, copie de/after Stadelman (Vienne, 1760) réalisée par/made by Roger Rose (Londres r1992).

VIOLONS/VIOLINS:

Jean-Christophe Spinosi : Claude Pieray (Paris, 1714).

Laurence Paugam : Joseph Knilt (circa, 1770).

Françoise Paugam : Johann Paul Schorn (Salzbourg, 1716).

Alain Viau : anonyme/anonymous (Italie, 18e/Italy, 18th century).

Emmanuel Curial : Nicolas-Augustin Chappuy (circa, 1750)

Marie-Claude Leby : Benoit Cordonnier (Paris, 1987).

Emmanuelle Barré : Matthias Albany (Vienne, fin 18e/Vienna, late 18th century)

ALTO/VIOLA:

Stéphane Eloffe : anonyme/anonymous (Autriche, Tyrol, 1780/Austria, Tyrol, 1780).

VIOLONCELLES/VIOLONCELLOS:

Jean-Christophe Marq : Ambroise de Combles (Tournay, 1760).

Philippe Foulon : Jacques Boquay (Paris, 1720).

CONTREBASSE/DOUBLE-BASS:

Thierry Runarvot : contrebasse à 3 cordes/3-string double-bass, anonyme/anonymous (Italie, circa 1750/Italy, circa 1750)

CLAVECINS/HARPSICHORDS:

1) Copie d'Anonyme italien/After anonymous Italian (1693) (collection Smithsonian Institution/Smithsonian Institution collection, Washington), réalisée par/made by Reinhard von Nagel (1992).

2) Copie de/after Jan Couchet (1679), (collection Smithsonian Institution/Smithsonian Institution collection, Washington), réalisée par/made by Reinhard von Nagel (1994).

ORGUE/ORGAN:

Pierre-Arnaud Patin (1988)

Remerciements à Reinhard von Nagel pour le prêt des deux clavecins, à l'ARIAM Ile de France pour le prêt de l'orgue.

Our thanks to Reinhard von Nagel for the loan of the two harpsichords, and to the ARIAM Ile-de-France of the organ.

Translations: Mary Pardoe



L'ENSEMBLE MATHEUS AU QUARTZ DE BREST