

Rappel Discographique - vol. 1



PV796023



ANTONIO

VIVALDI
1678-1741

Concerti con Molti Strumenti

VIOLONS • FLÛTES • HAUTBOIS • BASSON
VIOLINS • FLUTES • OBOES • BASSOON

ENSEMBLE MATHEUS
JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI



[1] CONCERTO F. XII N°3 (RV 577) "PER L'ORCHESTRA DI DRESDA" EN SOL MINEUR
(violon, 2 hautbois, 2 flûtes à bec, & 2 bassons)

- [1]** Allegro (3'30)
- [2]** Adagio (2'21)
- [3]** Allegro (3'21)

[4] CONCERTO (RV 572) "IL PROTEO, Ô IL MONDO AL ROVESCI" EN FA MAJEUR
(violon, 2 flûtes traversières, 2 hautbois, clavecin, violoncelle, & orchestre)

- [4]** Allegro (3'29)
- [5]** Largo (2'42)
- [6]** Allegro (3'05)

[7] CONCERTO F. XII N°31 (RV 566) EN RÉ MINEUR
Pour 2 violons, 2 hautbois, 2 flûtes à bec, basson & orchestre

- [7]** Allegro assai (2'44)
- [8]** Largo (1'50)
- [9]** Allegro (2'32)

[10] CONCERTO F. XII N°48 (RV 585) "IN DUE CORI"
EN LA MAJEUR
Pour 4 violons, 4 flûtes à bec, 2 orgues & 2 orchestres

- [10]** Allegro (3'33)
- [11]** Adagio (4'42)
- [12]** Allegro (2'30)

[13] CONCERTO F. XII N°14 (RV 556)
[2^e version] "PER LA SOLENNITÀ DI S. LORENZO"
EN UT MAJEUR
Pour 2 violons, 2 flûtes à bec, 2 hautbois, basson & orchestre

- [13]** Largo-Allegro molto (5'14)
- [14]** Largo & Cantabile (2'47)
- [15]** Allegro (3'40)

[16] CONCERTO F. XII N°17 (RV 557)
EN UT MAJEUR
Pour 2 violons, 2 hautbois, 2 flûtes à bec, basson & orchestre

- [16]** Allegro non molto (2'49)
- [17]** Largo (2'38)
- [18]** Allegro no molto (2'51)

[19] CONCERTO F. XII N°33 (RV 576) "SUA ALTEZZA REALE
DI SASSONIA" EN SOL MINEUR
Pour violon principal, hautbois principal, 2 flûtes à bec, 2 hautbois, basson, contrebasson & orchestre

- [19]** Allegro (4'05)
- [20]** Larghetto (2'15)
- [21]** Allegro (4'12)

A PROPOS DU CONCERTO RV 556 "PER LA SOLENNITÀ DI SAN LORENZO"

Ceux qui ont entendu notre précédent enregistrement s'étonneront peut-être de retrouver une nouvelle fois sur ce disque le concerto RV 556 "Per la solennità di San Lorenzo". S'il s'agit bien de la même œuvre, nous en présentons cette fois la deuxième version qui ne comporte plus ni clarinette ni luth (voir le texte de Michael Talbot). L'enregistrement de cette deuxième mouture, qui était nécessaire pour la réalisation d'une véritable intégrale de "Concerti Con Molti Istrumenti", devait surtout nous permettre de comprendre comment Vivaldi redistribuait dans de tels cas les parties des instruments manquants parmi les autres voix. Or, je dois avouer que, lors des séances d'enregistrement, nous avons pensé un moment que l'absence du magnifique timbre des clarinettes rendrait la comparaison fatale pour la deuxième version. Ce n'est que plus tard, à l'écoute des bandes, que nous avons de nouveau ressenti l'intérêt de cette démarche. Nous nous sommes aperçus que si nous étions restés, consciemment ou non, proche de notre interprétation de la première version, la redistribution instrumentale avait modifié presque à notre insu le caractère de cette deuxième lecture. Nous savons pourtant que la suppression des clarinettes n'était pas au départ une démarche artistique pour Vivaldi, mais tout simplement une obligation due au fait qu'il ne disposait plus de ces instruments rares sur le moment.

Nous espérons donc que cette version puisse mettre en lumière "les petites combines" que Vivaldi utilisait pour contourner ces obstacles, et la simplicité avec laquelle il pouvait renouveler subtilement son propos tout en resservant les mêmes œuvres.

Those who have heard our previous recording of works by Vivaldi may be surprised to realise that the Concerto RV 556 'Per la solennità di San Lorenzo' is also included in this second volume. It is indeed the same work, but this time the other version, without either clarinet or lute (see Michael Talbot's introductory text). A recording of Vivaldi's complete 'Concerti Con Molti Istrumenti' would not be living up to its name if it did not include this second version. Making this recording enabled us, above all, to understand how Vivaldi redistributed the parts of the missing instruments among the other voices. And I have to admit that, during the recording sessions, the thought did cross our minds that the absence of the magnificent timbre of the clarinets would make comparison fatal for this second version. It was only later, when we came to listen to the tapes, that we understood, once more, how worthwhile this approach really is. We realised that, although (consciously or not) we had remained close to our interpretation of the first version, the redistribution of the instruments had, almost without our knowing it, changed the character of this second reading. And yet we knew that the removal of the clarinets was not, at the outset, an artistic step on Vivaldi's part, but quite simply an obligation-such instruments were rare at that time and, in the present case, they were just not available. We therefore hope that this version will help to shed light on the 'little tricks' used by Vivaldi to get round such obstacles, and on the simplicity with which he was capable of subtly renewing his intention whilst serving up the same works.

A PROPOS DES MANUSCRITS

Les manuscrits des œuvres enregistrées sur ce disque sont conservés dans les bibliothèques de Turin, Dresde, Manchester et Londres ; nous les avons tous étudiés, sur place pour certains. Le manuscrit du concerto "in due cori" (RV 585, F. XII n° 48) a été fortement endommagé lors des bombardements sur Dresde en 1945, il est aujourd'hui quasiment illisible. Par bonheur, il existait un microfilm de l'œuvre, réalisé avant guerre par Ezra Pound et Olga Rudge, de l'Accademia Chigiana. Une édition de ce manuscrit original, en fac simile, existe donc : "Quattro Concerti autografi della Sächsische Landesbibliothek di Dresda", Accademia Chigiana, Siena, 1949, réédité en 1959 par Raymond Meylan chez U.E. Comme pour le disque précédent, l'étude des manuscrits a permis une meilleure distribution des instruments, par exemple des bassons et du contrebasson pour les concertos composés pour l'orchestre de Dresde dirigé alors par Pisendel, ami et élève de Vivaldi. Nous remercions tout particulièrement le Professeur Michael Talbot pour son aide concernant le concerto "Il Proteo, à il Mondo al Rovescio" (RV 572).

The manuscripts of the works recorded on this CD are preserved in the libraries in Turin, Dresden, Manchester and London; we have studied them all, sometimes at the libraries concerned. The manuscript of the Concerto "in due cori" (RV 585, F. XII no. 48) was badly damaged when Dresden was bombed in 1945; it is now virtually illegible. Fortunately, thanks to Ezra Pound and Olga Rudge of the Accademia Chigiana, the work exists on microfilm. A facsimile of the original manuscript is therefore available in published form, under the title "Quattro Concerti autografi della Sächsische Landesbibliothek di Dresda", Accademia Chigiana, Siena, 1949; republished in 1959 by Raymond Maylan for U.E.

As with the previous recording, study of the manuscripts enabled us to provide a better arrangement of the instruments: for example, the bassoons and double bassoon in the concertos composed for the court orchestra at Dresden, then conducted by Vivaldi's friend and pupil, Pisendel. We should particularly like to thank Professor Michael Talbot for his help with the Concerto "Il Proteo, à il Mondo al Rovescio" (RV 572)

Gilles THOMÉ.

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'instrumentistes.

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.

Il existe, cependant, une différence intéressante entre les «concerti con molti istumenti» écrits pour la Pietà et ceux composés pour d'autres orchestres, aussi bien ceux des cours que ceux des opéras. Dans un orchestre normal composé de musiciens professionnels masculins, le soliste (ou groupe de solistes) est généralement identifié au début et continue à assurer le même rôle de soliste jusqu'à la fin de la composition. Autrement dit, la partie soliste reste constante, tenant compte de la possibilité d'échange entre les instruments à vent (par exemple, hautbois et flûte) joués par la même personne. Mais dans l'orchestre de la Pietà - composé uniquement de jeunes filles et, pour des raisons de bienséance, caché au public derrière des grilles et de la gaze - l'élément de surprise en lui-même était très apprécié. Beaucoup de *figlie di coro* s'enorgueillissaient de pouvoir jouer de plusieurs instruments et Vivaldi avait l'habitude d'introduire dans le deuxième ou troisième mouvement d'un concerto des instruments que l'on n'avait jamais entendus (ou qui n'avaient pas encore joué de rôle soliste). Il en résultait des concertos qui comportaient à la fois une multiplicité et une grande variété d'instruments solistes. On soupçonne que des raisons de diplomatie intervenaient parfois dans la distribution des parties solistes à la Pietà. A un moment donné, une *figlia di coro* en particulier serait favorisée - peut-être que son «protecteur» devait assister à la représentation - et on lui accorderait une importance spéciale. Une autre serait peut-être en disgrâce pour avoir failli aux règles de discipline et on lui permettrait de faire un pas vers la réhabilitation au moyen symbolique d'un passage soliste.

Un bon exemple en est le *Concerto en la majeur RV 585*, une œuvre de jeunesse datant sans doute des environs de 1710, donc à peu près contemporaine des concertos du premier recueil publié par Vivaldi, *L'estro armonico* (1711). Il fait partie des six concertos de Vivaldi (dont RV 793, qui nous est parvenu incomplet) prévus pour deux *cori* (*coro* est le terme utilisé pour désigner un ensemble de musiciens et/ou de chanteurs se situant dans la même aire de jeu, par exemple une tribune d'orgue). Ces *cori* sont similaires dans leur composition, chacun comportant des paires de flûtes alto et des violons solistes en plus des cordes d'orchestre habituelles et des instruments du continuo. Cependant, la symétrie parfaite est évitée, puisque le second *coro* utilise l'orgue

comme instrument soliste ; par contre, seulement le premier *coro* fait mention du théorbe (comme alternative à l'orgue pour la réalisation arpégée du continuo dans la section centrale du mouvement lent).

Cette œuvre intéressante, dont les mouvements extrêmes sont dominés par les rythmes réguliers, «en machine à coudre», de la première période de Vivaldi, comporte un mouvement lent à l'ancienne manière, composé de deux courtes sections en accords autour d'une section centrale plus longue, plus lyrique, dominée par le soliste principal, à savoir le premier violon solo du premier *coro*. Exceptionnellement, le premier mouvement s'enchaîne directement à la première section du mouvement lent. Par bonheur, le concerto nous est parvenu sous une forme lisible. Sa seule source est un manuscrit autographe ramené à Dresde par Pisendel après son séjour à Venise en 1716/17. En 1945, après la massive attaque aérienne de Dresde, ce manuscrit a été fortement endommagé par l'eau, mais un microfilm de la source, acquis quelques années auparavant par le Centre d'études vivaldiennes, fondé par Olga Rudge et Ezra Pound, existe toujours à Sienne.

Le *Concerto en sol mineur RV 576* fut écrit, selon une inscription figurant dans l'autographe du compositeur, pour un membre de la famille royale de Saxe-Pologne («*Sua Altezza Reale di Sassonia*»). Il s'agit presque certainement du prince électeur («*Kurprinz*») Friedrich August (plus tard Friedrich August II, roi de Pologne, électeur de Saxe), dans la suite duquel Pisendel fit le voyage à Venise. Il est possible que le prince ait entendu cette œuvre au cours de son séjour à Venise, soit dans une salle d'opéra, soit (moins probablement) à la Pietà ; ou bien il est possible qu'elle lui ait été expédiée après son retour dans son pays. Elle est écrite pour violon et hautbois solistes, deux flûtes à bec, deux hautbois supplémentaires (avec des parties indépendantes mais moins virtuoses), basson, contrebasson («grande bassono»), cordes et basse continue. Malgré toute la richesse de son instrumentation, cette œuvre est composée de manière assez légère, avec de fréquents unisons. Remarquable est la partie de soliste du mouvement lent, qui, selon les indications de Vivaldi, doit être prise soit par le violon, soit par le hautbois. C'est un bon exemple de ce que l'on peut appeler au mieux une ligne «semi-ornementée». Vivaldi fournit lui-même une ornementation notée pour certaines phrases, laissant au soliste le soin de fournir le reste.

Le *Concerto en sol mineur RV 577* semble être une suite délibérée au RV 576, dont il reprend l'instrumentation et imite certaines tournures. La partition manuscrite porte l'inscription «*Per l'orchestra di Dresda*». Certaines caractéristiques dans la notation du manuscrit indiquent une période de composition se situant dans les années 1720. Le concerto est composé pour deux premiers violons (ce qui est assez typique des œuvres écrites pour l'orchestre de Dresde), deux flûtes à bec, deux hautbois, basson, cordes et basse continue. La composition est plus ample et l'humeur bien plus impétueuse que dans l'œuvre antérieure. Encore une fois, la partie soliste de dessus dans le mouvement lent peut être attribuée soit au hautbois, soit au violon ; la basse est dévolue au basson seul.

Le *Concerto en ut majeur RV 557*, conservé uniquement à Turin, semble avoir été écrit pour la Pietà au cours des années 1720. Le fait que l'indication de tempo «*Allegro*» soit qualifiée par la mention «*non molto*» dans les mouvements extrêmes est une caractéristique spécifique des œuvres plus tardives de Vivaldi, et reflète son utilisation plus étendue de valeurs plus courtes (troislets de croches et de doubles croches). Ici l'écriture est pour deux violons solistes, deux hautbois, basson, cordes et basse continue. Dans le mouvement lent, où les cordes sont totalement absentes, les hautbois sont remplacés par des flûtes à bec : le résultat est d'un effet ravissant. Une particularité très séduisante est l'ouverture en fugue du ritornello (refrain joué par tout l'ensemble) du premier mouvement. Cette formule apparaît assez souvent dans les concertos de Vivaldi datant de cette époque. Dans les épisodes solistes des mouvements extrêmes, les violons solistes et les hautbois solistes jouent souvent en enchaînements de tierces ; il en résulte un effet brillant et euphonique.

Le *Concerto en ré mineur RV 566*, pour deux flûtes à bec, deux hautbois, deux violons solistes, basson, cordes et basse continue, est vraisemblablement de même origine que le concerto RV 557, car il existe des correspondances dans l'écriture des deux œuvres. Celle-ci est pourtant beaucoup plus radicale et inhabituelle. Dans le premier mouvement, la séparation entre «*tutti*» du «*solo*», et entre ritornello et épisode, est beaucoup moins nette qu'à l'habitué. Ceci apparaît déjà au début du mouvement, où les flûtes à bec, hautbois et violons solistes se présentent à tour de rôle avant l'entrée des cordes de l'orchestre. Le charmant *Largo*, dans le style le plus insinuant et «faux-naïf» que Vivaldi ait utilisé, est écrit de la même manière que son équivalent dans le concerto RV 557. Dans le finale nous trouvons, dans le contexte d'une tonalité mineure, un matériau qui nous est familier, déjà entendu dans le premier mouvement de son Concerto pour flûte en fa majeur RV 434 (Op. 10, n° 5), ainsi que dans plusieurs autres œuvres, vocales et instrumentales. Le motif de ritornello, avec ses croches répétées qui s'élèvent progressivement et de manière chromatique sur une pédale, est employé par ailleurs comme symbole musical du sommeil (par exemple, dans le concerto «*Le Printemps*», RV 269).

Le *Concerto en fa majeur «Il Proteo o sia il mondo al rovescio»* est mieux connu dans sa version plus simple (RV 544), pour violon et violoncelle solistes, cordes et basse continue. Comme le suggèrent la référence fantaisiste à l'ancien dieu de la mer, Protée, qui était capable de changer de forme, et celle à l'idée de mettre le monde à l'envers («*il mondo al rovescio*»), c'est un concerto qui existe sous deux formes : chacune des lignes solistes peut être jouée par le violon ou le violoncelle, à l'octave appropriée. Il existe, cependant, une version «augmentée», conservée à Manchester, dans laquelle les deux lignes solistes interchangeables sont affectées à plusieurs instruments jouant les mêmes notes. La ligne soliste 1 est écrite pour violon solo, première flûte traversière et premier hautbois : la ligne 2 est pour violoncelle, seconde flûte, second hautbois et - surprise ! - clavecin. Cette «édition spéciale» (RV 572) fut préparée pour la cour romaine du cardinal Pietro Ottoboni, l'un des plus importants mécènes de Vivaldi pendant les années 1720 ; elle nous fournit un témoignage précieux sur la pratique des instruments à vent de l'orchestre du cardinal. Cependant, mise à part son instrumentation, ce concerto est quelque peu conventionnel de par ses idées musicales et sa structure.

Il est clair que le *Concerto en ut majeur «Per la Solennità di S. Lorenzo»*, RV 556, fut destiné à être joué à la Messe ou aux Vêpres le jour de la fête de Saint Laurent (le 10 août). Il reste à savoir où et quand ? Une œuvre si élaborée serait vraisemblablement écrite pour la fête du saint patron d'une église. On cherche donc des églises dédiées au saint en question. Une possibilité est le couvent vénitien de Saint Laurent, qui célébrait cette fête chaque année en grande pompe, recrutant les musiciens de partout en Italie. Une autre est l'église romaine de Saint Laurent de Damas (San Lorenzo in Damaso), attachée au palais de la Chancellerie, résidence du cardinal Ottoboni. Le style du concerto, qui fait penser à celui du *Beatus vir* de Vivaldi (RV 597), est sans aucun doute compatible avec l'hypothèse d'une représentation romaine au milieu des années 1720, quand les liens de Vivaldi avec Ottoboni furent au plus fort.

Le RV 556 existe en deux versions. Il fut écrit à l'origine pour deux hautbois, deux clarinettes (qui portent le nom de «claren» dans la partition), deux flûtes à bec, deux violons solistes, cordes et basse continue. Plus tard, Vivaldi révisa sa partition, éliminant les clarinettes (qui étaient encore des instruments rares que ne pouvaient obtenir la plupart des mécènes ou institutions) et répartissant leur matériau parmi les autres voix. C'est la version révisée qui est présentée sur cet enregistrement. Le mouvement le plus intéressant est peut-être le second, dans la tonalité inattendue de sol majeur, qui est encadré par un court ritornello pour les instruments accompagnateurs à la manière d'un air d'opéra.

Michael TALBOT

Loving instrumental colour as he did, Vivaldi was lucky to have access almost throughout his career to a remarkably large 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 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 1720s, that certainly included clarinets.

There is, however, an interesting difference between the "concerti con molti iststrumenti written for the Pietà and those written for other orchestras, whether in courts or in opera houses. In normal orchestras staffed by professional male players the soloist or group of soloists is usually identified near the beginning and continues to fulfil the same solo role up to the end of the composition. In other words, the solo component remains consistent, allowing for the possibility of interchange between wind instruments (e.g. oboe and flute) played by the same person. But in the Pietà's orchestra - all-female and concealed from the audience, for the sake of decorum, behind grilles and gauze - surprise was valued for its own sake. Many of the leading figlie di coro took pride in their ability to play several instruments, and Vivaldi made a frequent practice of introducing instruments not previously heard (or which had not previously taken a solo) in the second or third movement of a concerto. This resulted in concertos with not merely multiple, but also variable, solo instruments. One suspects that reasons of diplomacy sometimes played their part in the allocation of solo parts at the Pietà. One particular figlia di coro might be in favour at a given moment - perhaps her "protector" was expected to attend the performance - and she would be granted especial prominence. Another, perhaps, would be under a cloud because of a disciplinary offence and would be allowed to take a step towards rehabilitation by means of a token solo passage.

A case in point is the Concerto in A major RV 585, which is an early work possibly dating back to around 1710 and therefore approximately contemporary with the concertos in Vivaldi's first published collection, *L'estro armonico* (1711). It is one of six concertos by Vivaldi (including the incompletely preserved RV 793) laid out for two cori (coro is the name given to a body of players and/or singers located in the same performing area, for example an organ loft). These cori are similar in makeup, each featuring pairs of alto recorders and solo violins besides the usual orchestral strings and continuo instruments. However, perfect symmetry is eschewed, since only the second coro uses the organ as a solo instrument; conversely, only the first coro mentions the theorbo (as an alternative to the organ for the arpeggiated continue realization in the central section of the slow

movement).

This interesting work, whose outer movements are dominated by the regular "sewing machine" rhythms characteristic of Vivaldi's early period, has an oldfashioned composite slow movement made up of two short outer sections in chordal style enclosing a longer, more lyrical central section dominated by the principal soloist, the first solo violin of the first coro. Unusually, the opening movement runs directly into the first section of the slow movement. That the concerto still exists in legible form is due to good fortune. Its only source is an autograph manuscript taken back to Dresden by Pisendel after his visit to Venice of 1716/17. In 1945, after the massive air raid on Dresden, this manuscript suffered heavy damage from water, but a microfilm of the source, acquired some years earlier by the Centre of Vivaldian Studies founded by Olga Rudge and Ezra Pound, survives in Siena.

The Concerto in G minor RV 576 was written, according to an inscription in the composer's autograph, for a member of the ruling family of Saxony-Poland ("Sua Altezza Reale di Sassonia"). This person was almost certainly the electoral prince (Kurprinz) Friedrich August, later Friedrich August II, in whose retinue Pisendel travelled to Venice. The prince may have heard this work during his Venetian sojourn, either in an opera house or (less likely) at the Pietà; or it may have been sent to him after his return home. It is scored for solo violin and oboe, two recorders, two further oboes (with independent but less virtuosic parts), bassoon, contrabassoon ("grande bassono"), strings and continuo. For all its richness of instrumentation, this work is quite lightly scored, making much use of unison writing. Noteworthy is the solo part in the slow movement, which Vivaldi marks to be taken by either violin or oboe. This is a good example of what can best be described as a "semi-ornamented" line-Vivaldi has himself provided notated ornamentation for selected phrases, leaving the soloist to supply the rest.

The Concerto in G minor RV 577 appears to be a deliberate sequel to RV 576, whose instrumentation and some of whose turns of phrase it mimics. The autograph score bears the inscription "Per l'orchestra di Dresden". Some notational characteristics of the manuscript point to a date of composition in the 1720s. The concerto is scored for two principal violins (a very normal feature in works written for the Dresden orchestra), two recorders, two oboes, bassoon, strings and continuo. The scoring is fuller, and the mood much more impetuous, than in the earlier work. Once again, the upper solo part in the slow movement (the bass is for solo bassoon) can be assigned to either oboe or violin.

The Concerto in C major RV 557, preserved only in Turin, appears to have been written for the Pietà during the 1720s. The "non molto" qualification of the tempo direction "Allegro" in the outer movements is a specific characteristic of Vivaldi's later works, reflecting his more extensive use of shorter note-values (triplet semiquavers and demisemiquavers). Here the scoring is for two solo violins, two oboes, bassoon, strings and continuo. In the slow movement, from which the strings are entirely absent, the oboes are replaced by recorders with delightful effect. An especially attractive feature is the fugal opening of the ritornello (the refrain played by the full ensemble) in the first movement. This formula appears quite often in Vivaldi's concertos from the same period. In the solo episodes of the outer movements the solo violins and solo oboes play much of the time in chains of thirds, which makes a brilliant and euphonious effect.

The Concerto in D minor RV 566 for two recorders, two oboes, two solo violins, bassoon, strings and continuo probably has a similar origin to RV 557, with whose scoring it has correspondences. However, it is a much more radical and unusual work. In the opening movement the segregation of "tutti" and "solo", and of ritornello and episode, is far less clear-cut than one normally sees. This is already signalled at the start of the

movement, where the recorders, oboes and solo violins introduce themselves in turn before the orchestral strings make their entrance. The charming Largo, in Vivaldi's most ingratiating faux-naïf style, is scored in the same fashion as its counterpart in RV 557. In the finale we find, in the context of a minor key, material familiar from the first movement of Vivaldi's flute concerto in F major RV 434 (Op. 10 no. 5) and present in several of his other works, vocal and instrumental. The ritornello motive with repeated quavers steadily rising chromatically over a pedal-note is employed elsewhere (for example, in the "Spring" concerto, RV 269) as a musical emblem for sleep.

The Concerto in F major "*Il Proteo o sia il mondo al rovescio*" is best known in its simpler version (RV 544) scored for solo violin and cello, strings and continuo. As is suggested by the fanciful references to the old sea-god Proteus, who was capable of changing his shape, and to the idea of turning the world upside down ("*il mondo al rovescio*"), this is a concerto that exists in dual form: each of the solo lines can be taken by either the violin or the cello playing in the appropriate octave. There exists, however, an "augmented" version preserved in Manchester in which the two "reversible" solo lines are each allotted to several instruments playing the same notes. Solo line 1 is for solo violin, first flute and first oboe; line 2 is for cello, second flute, second oboe and - most surprisingly - harpsichord. This "special edition" (RV 572) was prepared for the court of Cardinal Pietro Ottoboni, one of Vivaldi's most important patrons during the 1720s; it provides valuable evidence for the cultivation of wind instruments by the cardinal's orchestra. Except for its instrumentation, however, this concerto is rather conventional in its musical ideas and structure.

The Concerto in C major "*Per la Solennità di S. Lorenzo*", RV 556, was clearly written for performance at Mass or Vespers on the feast of St Lawrence (10 August). The big question, however, is: where and when? Such an elaborate work would most likely be written for a church's patronal festival. One therefore searches for churches dedicated to the saint in question. One possibility is the Venetian convent of S. Lorenzo, which each year celebrated the feast with great pomp, recruiting the musicians from all over Italy. Another is the Roman church of S. Lorenzo in Damaso attached to the Cancelleria, Cardinal Ottoboni's palace. The style of the concerto, which recalls that of Vivaldi's *Beatus vir* RV 597, is certainly consistent with the hypothesis of a performance in Rome in the mid 1720s, when Vivaldi's links with Ottoboni were at their strongest. RV 556 exists in two versions. It was originally written for two oboes, two clarinets (described on the score as "claren"), two recorders, two solo violins, strings and continuo. Later, Vivaldi revised his score, eliminating the clarinets (still very rare instruments unavailable to most patrons or institutions) and distributing their material among the other parts. It is this revised version to which the present recording adheres. The most interesting movement is perhaps the second, in the unexpected key of G minor, which has a short framing ritornello for the accompanying instruments in the manner of an operatic aria.

Michael TALBOT

Translations: Mary PARDOE

L'ENSEMBLE MATHEUS

Direction & violon solo : Jean-Christophe SPINOSI

L'Ensemble Matheus, fondé sur les bases du Quatuor Matheus (prix du concours international Van Wassenaer Concertgebouw d'Amsterdam 1993), 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 des musiciens de l'Ensemble leur permettent véritablement de ressusciter des partitions mises fois visitées ou des chefs-d'œuvre méconnus, en restituant le propos et l'émotion de chaque composition. L'Ensemble et le quatuor Matheus ont participé à de nombreux enregistrements télévisés et radiophoniques pour TF1, France 2, France 3, Arte, France Musique, France Culture, etc... En décembre 1995, L'Ensemble à enregistré son premier CD consacré au premier volume de l'Intégrale des Concertos "Con Molti Istrumenti" en première mondiale. Cet enregistrement s'est immédiatement placé au sommet de la discographie en étant plébiscité par la critique spécialisée nationale et internationale : Diapason d'Or, "neuf" de Répertoire, "quatre étoiles" du Monde de la Musique, Gramophone, etc.... L'Ensemble et le Quatuor Matheus se sont produits dans de nombreux festivals internationaux (Île de France, Lanvellec, Clisson, Abbaye de L'Epau, Champeaux, Paris, Mont Saint-Michel, etc.) L'Ensemble et le Quatuor Matheus sont soutenus par le Crédit Mutuel de Bretagne, le Quartz de Brest, le Conseil Régional de Bretagne et le Conseil Général du Finistère.

The Matheus Ensemble, built around the Matheus Quartet (prizewinners at the Van Wassenaer International Ancient Music Competition 1993, held at the Concertgebouw in Amsterdam), 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. The musicians of the Ensemble 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. The Matheus Ensemble and Quartet have taken part in many recordings for television and radio. In December 1995, the Ensemble recorded its first CD: Volume 1 of Concerti "Con Molti Istrumenti" by Antonio Vivaldi a world première, which was immediately hailed by the critics both in France and abroad (Gramophone, Diapason, Répertoire, Le Monde de la Musique, etc.). The Matheus Ensemble and Quartet have appeared at many international festivals (Île-de-France, Lanvellec, Clisson, L'Epau Abbey, Paris, Mont Saint-Michel, etc.). The Matheus Ensemble and Quartet are supported by the Crédit Mutuel de Bretagne, Le Quartz in Brest, Brittany Regional Council and Finistère General Council.

JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

Fonde 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 internationaux.

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).

Jean-Christophe Spinosi et le quatuor Matheus ont obtenu le prix 1996 de la critique en qualité du meilleur compositeur de musique de scène pour le spectacle "L'Illusion Comique" de Pierre Corneille, créé au Centre Dramatique de Bretagne en janvier 1996.

Founded the Matheus Ensemble in 1991, at the age of twenty-six. The same year, as soloist, he recorded the first French version on period instruments of Mozart's Violin Concertos. He regularly appears as guest soloist with different ensembles and he has appeared at several international music festivals.

He has taken part in recordings for companies including CBS, Erato, Adda and Sony. His repertoire ranges from music of the Renaissance to that of the twentieth century, performed on the instruments corresponding to each period. 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.

Jean-Christophe Spinosi and the Matheus Quartet were recently awarded the 1996 Critics' Prize for the Best Composer of Incidental Music, for "L'Illusion Comique" by Pierre Corneille, first performed at the Brittany Drama Centre-Theatre of Lorient in January 1996.

LES INSTRUMENTS

Flûtes à bec alto en Buis/*Alto recorders in boxwood*

Sébastien MARQ : copie/after de Denner réalisée par/made by Adrian Brown, (Bergesserin, 1992)

Pierre BORAGNO : copie/after de Denner réalisée par/made by Adrian Brown (Bergesserin, 1993)

Flûte de voix en Buis/in *boxwood*

Gilles THOMÉ : copie/after de Denner réalisée par/made by Schimmel

MEILLANE WILMOTTE : copie/after de Denner réalisée par Joël Arpin *Denner, made by Joël Arpin (Montreuil, 1992)*

Flûtes traversières en Buis/*Flutes in boxwood*

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

Sébastien MARQ : copie/after de Godefroid-Adrien Rottenburg (circa 1740) réalisée par/made by Jean-Jacques Melzer (Paris 1995). 1 clé laiton/1 brass key

Hautbois en Buis, 2 clés laiton/Oboes in boxwood, 2 brass key.

Yann MIRIEL : copie/after de Thomas Stanesby Junior (circa 1730) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay 1990)
Daniel DÉHAIS : copie/after de Thomas Stanesby Junior (circa 1730) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay 1989)
Olivier CLEMENCE : copie/after de Stanesby Senior (circa 1700) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay, 1989)

Basson/Bassoon

Ricardo RAPOORT : copie/after de Prudent (1765) réalisée par/made by Olivier Cottet (Le Chesnay, 1993)

François CHARRUYER : copie/after de Prudent (1770) réalisée par/made by Laurent Verjat (Semoine, 1989)

Contrebasson/Double-bassoon

Carlo COLOMBO : copie/after de Guntran Wolf

Théorbe/Theorbo

Mauricio BURAGLIA : copie/after de Matteo Sellas (Venise, première moitié XVII^{ème} siècle) réalisée par/made by Joël Dugot (1985)

Archiluth/Archlute

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

Violons/Violins

Jean-Christophe SPINOSI : Claude Pieray (Paris, 1714)

Laurence PAUGAM : Joseph Knilt (circa 1770)

Françoise PAUGAM : Johann Paul Schorn (Salzbourg, 1716)
Emmanuel CURIAL : Nicolas-Augustin Chappuy (circa 1750)
Marie-Geneviève MENANTEAU-VIALLE : Lejeune (1748)

Françoise DUFFAUD : Mittenwald (circa 1750)

Isabelle LUCAS : (français, 1753)

Marie-Claude LEBEY: Benoit Cordonnier d'après/after Nicolas Amati (Paris, 1987)

Alto/Viola

Judith DEPOUTOT : Joseph Paul Christa (circa 1740)

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

Violoncelles/Cellos

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

Philippe FOULON : Jacques Boquay (Paris, 1720)

Contrebasse/Double-bass

Thierry RUNARVOT : à 5 cordes/five-string, anonyme/anonymous (circa 1730)

Clavecin/Harpsichord

Hélène CLERC-MURGIER & Christian RICHÉ, Paul Blanc (1986)

Orgues/Organs

Hélène CLERC-MURGIER & Christian RICHÉ : Orgue/organ positif Aubertin & Orgue/organ de Continuo, Gerrit Klop (Hollande)

REMERCIEMENTS À MARC MINKOWSKI ET AUX MUSICIENS DU LOUVRE POUR LE PRÊT DU CONTREBASSON.

OUR THANKS TO LES MUSICIENS DU LOUVRE FOR LOAN OF THE DOUBLE BASSOON.

ENSEMBLE MATHEUS

Direction & violon solo/Conductor & solo violinist

Jean-Christophe SPINOSI

1^{er} violon solo/1^{er} violin solo

Jean-Christophe SPINOSI (1 à 4 [1^{er} chœur/1^{er} coro], 5 à 7)

Violon solo/violin solo

Laurence PAUGAM (1, 3, 4 [1^{er} chœur/1^{er} coro], 5, 6)

Violon solo du 2^e chœur/violin solo

Françoise PAUGAM, (4 [2^e chœur /2^e coro])

Violon solo du 2^e chœur/violin solo

Emmanuel CURIAL, (4 [2^e chœur /2^e coro])

Violoncelle solo/Cello solo

Jean-Christophe MARQ (2, 5)

Flûtes à bec/Recorders

Sébastien MARQ (1, 3, 4 [1^{er} chœur/1^{er} coro], 5 à 7)

Pierre BORAGNO (1, 3, 4 [2^e chœur /2^e coro], 5 à 7)

Gilles THOMÉ (4 [1^{er} chœur/1^{er} coro])

Meillane WILMOTTE (4 [2^e chœur /2^e coro])

Flûtes traversières/Flutes

Valérie BALSSA (2), Sébastien MARQ (2)

Hautbois/Oboes

Yann MIRIEL (1 à 3, 5 à 7)

Daniel DÉHAIS (1 à 3, 5 à 7)

Olivier CLEMENS (7)

Basson/Bassoon

Ricardo RAPOPORT (1 [2^e], 5 à 7)

François CHARRUYER (1 [1^{er}], 3)

Contrebasson/Double bassoon

Carlo COLOMBO (7)

Violons/Violins

Laurence PAUGAM (2, 7)

Françoise PAUGAM (1 à 3 & 5 à 7)

Emmanuel CURIAL (1 à 3 & 5 à 7)

Marie-Geneviève MENANTEAU-VIALLE (1 à 4 [1^{er} chœur/1^{er} coro], 5 à 7)

Françoise DUFAUD (1 à 4 [1^{er} chœur/1^{er} coro], 5 à 7)

Isabelle LUCAS (1 à 7)

Marie-Claude LEBEY (1 à 7)

Altos/Violas

Judith DEPOUTOT (1 à 7)

Stéphane ELOFFE (1 à 7)

Violoncelles/Cellos

Jean-Christophe MARQ (1, 3, 4, 6, 7)

Philippe FOULON (1 à 3, 5, 7)

Contrebasse/Double-bass

Thierry RUNARVOT (1 à 7)

Théorbe/Theorbo

Mauricio BURAGLIA (1 à 4, 6, 7)

Archiluth/Archlute

Mauricio BURAGLIA (2)

Clavecin/Harpsichord

Hélène CLERC-MURGIER (3, 6, 7)

Christian RICHÉ (1) et (2 [en solo])

Orgues/Organs

Hélène CLERC-MURGIER (5) et (4 [en solo])

Christian RICHÉ (4)

Diapason/Pitch : A 415

1) RV 576 - 2) RV 556 - 3) RV 557 - 4) RV 566 - 5) RV 585 -

6) RV 577 - 7) RV 572