





VIVALDISSIMO...



Venise ne serait-il pas précisément cette immutabilité dans la Beauté qui résulte d'une accumulation harmonieuse et embellissante de ce que le génie créateur de chaque époque, obéissant sans défaillance à une secrète loi d'eurythmie, a eu de meilleur ? Sa magnificence, Venise a su la faire croître et la préserver par une neutralité politique qui, à plusieurs reprises, lui en a coûté.

En 1739, alors qu'Antonio Vivaldi, né dans la Cité le 4 mars 1678, est à la fin de sa carrière — l'année suivante il quittera Venise pour Vienne où il mourra le 28 juillet 1741 —, que le peintre Francesco Guardi travaille à établir sa renommée en "véduttiste" impressionniste, que Carlo Goldoni fait entrer les mœurs dans la comédie italienne, Venise est telle qu'elle restera pour ceux qui, plus d'un siècle plus tard, la chanteront et s'enchanteront d'elle, « l'indolente (qui) ne compte ni ses jours ni ses amours » (Musset) celle que « durant tout un jour, j'ai eu toute entière à moi » (H. de Régnier). Cette allégorie poétique d'une féminité rayonnante naît d'une réalité qui, dans tous les domaines, associe les contraires. C'est véritablement une ardente recherche du bonheur et de l'évasion qui est poursuivie sous les apparences de l'effervescence et de la frivolité. Venise est en fête plus de la moitié de l'année : les carnivals, les cérémonies religieuses, l'activité quasi quotidienne de sept théâtres d'opéra entretenus par les familles patriciennes — Marc Pincherle a dénombré 432 opéras créés entre 1700 et 1743 ! —, d'autant de comédies, des salons princiers, des académies, et de ces pépinières de talents que sont les quatre hospices, font que l'Art est intimement mêlé à la vie dont il est en quelque sorte le redoublement. En ce presque milieu du XVIII^{ème} siècle, la Cité des Doges abrite une société dont toutes les classes sont au coude à coude lorsqu'il s'agit de danser ou d'applaudir au théâtre. Venise est hospitalière à l'étranger à qui elle offre un spectacle qu'on ne trouve nulle part ailleurs : « Ce n'est qu'ici au monde que l'on peut voir ce que j'ai vu : un homme, ministre et prêtre, dans un spectacle public, en présence de quatre mille personnes, badiner d'une fenêtre à l'autre avec la plus fameuse catin d'une ville, et se faire donner des coups d'éventail sur le nez... » (1) conte le président de Brosses. En permanence, le public vénitien se donne en spectacle à soi-même et de préférence en chanson et en musique. A Venise, tout le monde, sans exception, chante remarque Goldoni dans ses *Mémoires*, la ville est imprégnée de musique. De Brosses, s'appêtant à quitter ses « douces gondoles », mande à son ami de Blancey :

Venise, 1739. C'est l'année où Charles de Brosses, président du Parlement de Dijon, effectuant un voyage en Italie, séjourne à Venise et y rencontre Vivaldi. La Sérénissime République, éclatante de tous les raffinements de l'Art, est plus que jamais le symbole du Luxe et de la Beauté. Le mariage de la pierre, de l'eau et de la lumière lui a donné l'attrait immuable d'une vibrante carnation. Le secret de



vue du Grand Canal de Venise
(Collection de)

« ... Ce n'est pas que je manque de musique : il n'y a presque point de soirée qu'il n'y ait une **académie** quelque part ; le peuple court sur le canal l'entendre avec autant d'ardeur que si c'était pour la première fois. L'affolement de la nation pour cet art est inconcevable ... (Je) suis actuellement en robe de chambre et en pantoufles à vous écrire du beau milieu de la grande rue, bercé par intérim d'une musique céleste ». (2)

Redoublement mais aussi dédoublement de la vie, comme si la contrainte de l'espace vital conséquente à une situation géographique unique et privilégiée impliquait la compression du temps et la nécessité impérieuse de faire du rêve la formule d'émancipation des fantasmes par le truchement du masque. La musique étant autant un art de durée qu'un art d'espace, c'est bien la musique de Vivaldi, qui d'entre toutes les musiques qui lui sont contemporaines, nous donne la mesure exacte du "tempo" vénitien, l'échelle la plus juste de la pulsation existentielle, de l'impatience et de la capacité d'évasion de la société de la Venise baroque. Car tout ce que nous venons de suggérer, le génie de Vivaldi en est, au moyen des sons, le révélateur fidèle. De même que la vision de Guardi transpose la réalité anecdotique sur un plan onirique, de même la perception musicale de Vivaldi transcende le descriptif qu'on s'attache étourdiment à souligner dans son œuvre, pour accéder au royaume de l'imaginaire.

En 1739, quel passé le Prêtre Roux, à qui il reste à peine deux ans à vivre, a-t-il derrière lui ? Prêtre, il l'est depuis 1703, "modérément" dirons-nous, moins par tiédeur de sa foi que pour des raisons de santé — l'asthme — qui l'empêchent d'assumer les charges d'un ministère. Cette année-là il est devenu le maître de violon et de concerts de l'Hospice de la Piété, poste qu'il n'abandonnera qu'au moment de partir pour Vienne, en 1740. Nous avons évoqué plus haut l'importance de ces pieuses institutions dans la vie musicale vénitienne. Écoutons, à ce sujet, de Brosses : « La musique transcendante ici, est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composés de filles bâtarde ou orphelines et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. Elles sont élevées aux dépens de l'État, et on les exerce uniquement à exceller dans la musique. Aussi chantent-elles comme des anges, et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson ; bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Ce sont elles qui exécutent, et chaque concert est composé d'une quarantaine de filles. Je vous jure qu'il n'y a rien de si plaisant, que de voir une jeune et jolie religieuse, en habit blanc, avec un

bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté ; car on ne sait ici ce que c'est que rondeurs et sons filés à la française ...

« Celui des quatre hôpitaux où je vais le plus souvent, et où je m'amuse le mieux, c'est l'hôpital de la Piété ; c'est aussi le premier pour la perfection des symphonies. Quelle roideur d'exécution ! C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet, si faussement vanté à l'Opéra de Paris ... Ils ont ici une espèce de musique que nous ne connaissons point en France et qui me paraît plus propre que nulle autre pour les petits jardins. Ce sont de grands concertos où il n'y a pas de **violino principale** ... » (3)

Ce récit nous donne une idée de la maîtrise que déployait à l'hospice de la Piété Antonio Vivaldi. C'est en grande partie pour constituer le répertoire de ce conservatoire féminin qu'il a composé quelque 480 concertos, des dizaines de sonates, une foule d'œuvres instrumentales et vocales. L'hospice de la Piété fut pour lui un véritable laboratoire de recherches sonores. Vivaldi est l'un des tout premiers musiciens à avoir éprouvé et su orienter une curiosité toute moderne pour le timbre, à avoir expérimenté toutes sortes de combinaisons instrumentales et par conséquent à avoir su plier son écriture aux exigences spécifiques de chaque instrument. Novateur dans le contenu, il l'est également dans la forme et son œuvre instrumentale exercera de son vivant même une influence considérable. Mais il est opportun de remarquer que les données d'un langage si frappant sont celles de son univers qui est lui-même le reflet concentré, instantané, de cet **estro armonico** qui symbolise l'Univers. Chez Vivaldi, l'élément purement lyrique balance l'élément dramatique, et établit un équilibre dans une symétrie formelle que reflète la forme tripartite du concerto. De même que dans sa carrière l'activité du maître de musique de la Pietà répondait à celle d'un impresario et d'un compositeur d'opéra avisé, Vivaldi s'est occupé dès 1708 du théâtre San Angelo où furent créés la plupart de ses opéras, quelques-uns d'entre eux réservant un rôle à Anna Giraud, sa jeune élève, dotée d'une belle voix de mezzo-soprano, et qui, à partir de 1718, devient son interprète et sa secrétaire. Les voyages que le musicien entreprendra (séjour de deux ans et demi à Mantoue de 1718 à 1720, 1723 - 1724 à Rome, de 1729 à 1733 voyages à Vienne et d'entre d'autres villes d'Europe, en 1738 aux Pays-Bas) sont les déplacements d'un musicien de théâtre.

Quel portrait peut-on faire de lui en 1739 ? Une fois encore lisons par-dessus l'épaule du président de Brosses : « Vivaldi



dessin à la plume de Guardi
(ARMAND)

s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien chers. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales : c'est un **vecchio**, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai oui se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pouvait copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette... » (4) A ce vivant portrait répond celui fait vingt-quatre ans plus tôt par un autre visiteur de marque, Johann Friedrich von Uffenbach qui écrit dans son journal à la date du 6 mars 1715 : « Après le diner, Vivaldi, le célèbre compositeur et violoniste, est venu dans ma maison, à la suite d'invitations réitérées. Je lui ai parlé de mon désir d'avoir quelques-uns de ses **concerti grossi** ; il s'est engagé à en composer pour moi... J'ai fait apporter ensuite quelques bouteilles de vin, et il a improvisé au violon certains morceaux assez difficiles et sûrement inimitables. De près, j'ai plus encore admiré son talent et j'ai pu voir qu'il exécutait des pièces extraordinairement difficiles... ». Le 9 mars (!) Uffenbach note : « Après diner, Vivaldi est venu chez moi et m'a apporté, comme convenu dix **concerti grossi** qu'il m'a dit avoir composé expressément pour moi... J'en ai acheté quelques-uns. Pour me les faire mieux comprendre, il a voulu, séance tenante m'apprendre à les exécuter ; il veut venir me voir de temps à autre dans ce but. Nous avons commencé le jour même ».

Tel était l'homme, tel était le musicien.

LES ŒUVRES

De la Pietà vénitienne partit en harmonieuses volutes de musique la renommée européenne d'Antonio Vivaldi. Ce qui lui valut d'être réellement associé à l'évolution de la musique par un décret symbolique du destin : le plus génial musicien de la Venise baroque mourut en 1741 à Vienne qui s'apprêtait à devenir la capitale du classicisme. « Plus se précise notre connaissance des formes pré-classiques, plus grande apparaît, en ce domaine, l'influence de Vivaldi, note Marc Pincherle. Elle est d'une évidence aveuglante pour ce qui touche au concerto ».

Le programme de ce disque met particulièrement en relief ce jugement du grand musicologue, tout comme il éclaire ce que nous avons dit concernant la diversité de l'expression, la curiosité instrumentale du musicien.

Imaginons-nous à l'un de ces concerts de l'hospice de la Piété, qui charmaient tant le président de Brosses.

Tout d'abord voici l'un des trois concertos que Vivaldi composa pour violon, violoncelle et cordes. Le thème de l'**allegro** initial, énergique est un bel exemple de vigueur vivaldienne. L'élégance et la richesse des parties solistes est remarquable. L'**Andante** donne au violon et au violoncelle l'occasion d'un tendre dialogue discrètement soutenu par la basse. Cette page est caractéristique du lyrisme vivaldien. L'ingéniosité rythmique du finale **allegro molto** imprime au mouvement un dynamisme irrésistible.

Habilement transcrite pour la harpe, la musique du **concerto en ré majeur** y gagne en densité poétique. Le climat du premier mouvement **allegro** est très attachant avec ses modulations personnelles et ses alternances de majeur et de mineur. Le **largo** central fait la part belle au soliste qui déroule une cantilène particulièrement souple et expressive. L'**allegro** final qui reprend la tonalité initiale est beaucoup plus concertant et dramatique. Les traits du soliste sont encadrés par des tutti auxquels sont confiés un de ces thèmes tournoyants dont Vivaldi a le secret.

Autre transcription, le **concerto pour guitare en la majeur** se distingue par l'alcrité de ses thèmes. L'**allegro non molto** propose une idée développée en écho selon un procédé propre au musicien. La partie du soliste est étroitement dépendante de l'écriture des cordes. A lui seul, le long **larghetto** dans le ton relatif qui suit, et que les tenues de cordes en sourdine baignent d'une magie nocturne, est un chef-d'œuvre de poésie, comme la transposition d'une rêverie d'été sous le ciel étoilé qui se reflète sur les eaux de la lagune. Le finale **allegro** garde quelque chose de ce charme impalpable, de ce bonheur enivré.

Le **concerto pour violon et orgue** (ici clavecin) en ré mineur réalisé d'après la partition répertoriée par M. Pincherle sous le numéro 311 est une page bien connue de Vivaldi. La transcription de la partie d'orgue au clavecin n'est nullement préjudiciable à cette partition qui nous fait parfaitement comprendre l'intérêt que Jean-Sébastien Bach a porté au Prêtre Roux. La solidité d'écriture des trois mouvements met pleinement en valeur la virtuosité et le tempérament des deux interprètes qui rivalisent de dextérité dans un dernier mouvement enlevé... vivaldissimo !

Joël-Marie FAUQUET

(1), (2), (3), (4), (5) Lettres sur l'Italie du président de Brosses. Lettre XVIII du 29/8/1739 à M. de Blancey.



Photo X...

NOTE DE L'ÉDITEUR

JEAN-JACQUES KANTOROW : obtient le Premier Prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1960 et un Premier Prix de Musique de Chambre professionnelle dans la classe de Joseph Calvet en 1964. Puis il se voit attribuer la même année, le Premier Prix Paganini au Concours International de Gênes, ce qui lui donne l'honneur de jouer sur le violon de Paganini. Les années suivantes, il glane un nombre impressionnant de prix internationaux : Carl Flesch à Londres, le Prix de la Reine Elisabeth de Belgique, le Prix Sibelius à Helsinki, le Prix Jacques Thibaud, celui de Genève.

ÉTIENNE PECLARD commence l'étude du violoncelle à l'âge de 10 ans. Il obtient un Premier Prix au Conservatoire de Besançon en 1962 ; la même année, il est reçu dans la classe d'André Navarra, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. En 1967, on lui décerne un Premier Prix de violoncelle ainsi que de Musique de Chambre dans la classe de Jacques Février. Il continue dès lors la musique de chambre grâce au cycle de perfectionnement, dans la classe de Joseph Calvet, Jean Hubeau et Christian Lardé.

CLÉLIA MERTENS : Née en Argentine, Clélia Mertens est considérée comme une des plus brillantes harpistes de notre temps. Après avoir complété son éducation musicale au Conservatoire Municipal de Buenos-Aires, elle étudie la composition à l'université de Cordoba. Elle perfectionne ses études avec Augusto Sébastiani à Buenos-Aires et Pierre Jamet à Paris. Clélia Mertens a donné des récitals dans tout son pays et a joué en soliste avec les plus grands orchestres d'Argentine, du Pérou, de Colombie, du Brésil, de Panama et de Costa Rica.

ALBERTO PONCE a fait ses études musicales au Conservatoire de musique de Barcelone, il termine ses études avec une mention d'honneur. Il devient ensuite l'élève d'Émilio Pujol, éminente figure pédagogique du monde de la guitare. Premier prix du Concours International de Guitare à Paris, il est nommé la même année professeur de guitare à l'École Normale de musique de Paris.

BRIGITTE HAUEBOURG : Née à Paris, elle commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marguerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National de Paris, dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un Premier Prix en 1963. Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix. En 1964, elle est reçue soliste concertiste de l'Office National de Radio Diffusion Télévision Française (ORTF), passe avec succès le concours du « Troisième Cycle de Perfectionnement du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris » et obtient la Médaille d'Or au Concours International Viotti (Italie) en 1968.

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE BERNARD THOMAS, dans sa formation actuelle, a été fondé en 1968 par son chef, ancien élève de Enyss Djemil au Conservatoire du Mans, puis d'Eugène Bigot.

Cet orchestre formé de jeunes instrumentistes, tous lauréats du Conservatoire National de Musique de Paris, a donné de nombreux concerts tant à Paris qu'en Province: De grands artistes vinrent se joindre à cette merveilleuse équipe d'amis tels, Hans Goverts, claveciniste, Jean-Jacques Kantorow, violoniste, et André Isoir, organiste. Dans l'église Saint-Médard à Paris, où l'orchestre se produit tous les mois, le public est de plus en plus nombreux et Bernard Gavoty écrivait dans « Le Figaro » à ce propos : « ... l'autre soir, l'église était comble et l'auditoire point seulement fourni par le quartier, loin de là ... Douze cents à quinze cents personnes étaient venues à l'appel de Haendel, Mozart et Jean-Christien Bach ou sur la foi d'un ensemble instrumental formé par des élèves du Conservatoire recrutés par un jeune chef hardi et chaleureux, Bernard Thomas ... ».

Musiciens de l'Orchestre de Chambre Bernard Thomas : J.-CH. Durand, M. Guyot, Ph. Pouvereau, H. Malaquin, P. Mondon, M. Jourdain, M. Truchi et M. Renard, violons. F. Saily, M.N. Saily-Watelle, alti. E. Peclard, violoncelle solo. N. Guyot, violoncelle. H. Wojtkowiak, contrebasse. J.-L. Gil, clavecin.

VIVALDISSIMO...

Venice, 1739. It was in that year that Charles de Brosses, president of the Parliament of Dijon, visited Italy, stayed in Venice and encountered Vivaldi. The Serene Republic, rich in all forms of art, was now more than ever the symbol of Luxury and Beauty. The harmony of the buildings, the water and the light give the city a permanent flesh-coloured hue. Is this not in fact the very secret of Venice ? Each successive generation has added to the city's beauty in obedience to a secret law of harmony, retaining only the best. Venice has managed to preserve and add to her magnificence through a policy of neutrality which, on several occasions, was at the expense of this neutrality.

In 1739, Antonio Vivaldi (born in Venice in 1678) was at the end of his career : in the following year he left Venice for Vienna where he died on July 28th 1741. The artist Francesco Guardi was working to establish his reputation in the impressionist style of the "veduttisti", Carlo Goldoni was at the same time introducing manners into Italian comedy, and Venice was as she was to remain a century later for those who wrote and sang in praise of the city, « l'indolente (qui) ne compte ni ses jours ni ses amours » (Musset), « durant tout un jour, j'ai eu (Venise) toute entière à moi » (H. de Régnier). An ardent quest for happiness, shunning serious matters, took the form of effervescence and frivolity : Venice was on holiday for more than half the year : carnivals, religious ceremonies, the daily activity of seven lyric theatres financed by the nobility – Marc Pincherle has enumerated 432 operas created between 1700 and 1743 ! – as many comedies, princely salons, academies, without forgetting the four hospices, a breeding ground for talent. Art was thus closely related to daily life, intensifying it to a certain extent. In the middle of the 18th century, the Venetian society was composed of all classes between which there was no discrimination when it came to dancing or the theatre. Venice welcomed the tourist offering him a spectacle which he could not find elsewhere : « this is the only place in the world where one can see what I have seen : a man, minister and priest, at a public spectacle, in the presence of four thousand people, joking from one box to the other with the town's most celebrated strumpet, receiving pokes under the nose from her fan... » (1) the president de Brosses tells us. The public of Venice was permanently on show with a particular affection for song and music. In Venice, everyone without exception sings, Goldoni remarked in his *Mémoires*, the town is impregnated with music. De Brosses, who was about to leave his « douces gondoles », wrote to his friend de Blancey : « It is not that I am not getting enough music : there is hardly an evening when there isn't an **academy** somewhere : the people take to the canal in order to hear

it with as much enthusiasm as if it was for the first time. The infatuation of these people for music is unbelievable... At the present moment I am here in slippers and dressing-gown writing to you from the middle of the fine Grand Canal, in the meanwhile rocked by celestial music ». (2) Intensification but also a division by half, as if the restrictions imposed by the unique and privileged geographical situation with regard to living space implied the compression of time, and the absolute necessity of making imagination a formula for the emancipation of fantastic forms by means of the mask.

Since music is an art of both space and time, it is indeed the music of Vivaldi, more than that of any other of his contemporaries, which gives us an exact idea of the Venetian "tempo", the most precise measure of the pulsation, impatience and ability to escape from reality of Venetian society in the baroque period. The music of Vivaldi is in fact the exact portrayal of what has been said hitherto. In the same way as Guardi, who transformed scenes from reality into a dream-world, Vivaldi goes beyond the descriptive, which has been so much emphasized in his works, and enters the domain of the imaginary.

In 1739, Vivaldi was barely to live another two years. What did the Red-headed Priest leave behind him ? He had been ordained in 1703, "moderately" we would say, not so much because of his religious faith but rather on account of his health – asthma – which prevented him from accepting his responsibilities. In the same year he became master of the violin and the concerts of the Ospedale della Pietà, a post which he was to retain until his departure for Vienna in 1740. The importance of these institutions in Venetian musical life has already been mentioned. De Brosses has something to say about this : « The finest music here is that of the hospitals. There are four of them, all composed of bastard or orphaned girls or those whose parents are incapable of their upbringing. They are brought up at the expense of the state, and they are taught to excel only in music. They also sing like angels, play the violin, the flute, the organ, the oboe, the cello and the bassoon : in short, no instrument however large, frightens them. They are cloistered like nuns. It is they who perform, and each concert is composed of forty girls. I swear to you that there is nothing so pleasant as to see a young and pretty nun, in a white robe, with a bouquet of pomegranates at the ears, conducting the orchestra and beating time with the utmost grace and precision. Their voices are adorable for their accomplishment and lightness : for nobody knows here about roundness and 'sons filés à la française'... »

« Of the four hospitals, the one to which I go the most often, and where I amuse myself most, is the **Ospedale della**

Pietà : it also the most perfect with regard to the perfection of the symphonies. How precise the execution is ! Only there does one hear the first stroke of the bow, so falsely vaunted at the Paris Opera . . . They have here a kind of music that is unknown in France and which seems to me more suitable than any other for the little gardens. These are the **grands concertos** where there is no **violino principale** . . . » (3)

This account gives us an idea of Vivaldi's mastery at the **Ospedale della Pietà**. It was largely for this establishment that he composed some 480 concertos, and many sonatas, vocal and instrumental works. For him La Pietà was a laboratory for research in sound combinations. Vivaldi was one of the very first musicians to have been attracted to the very modern study of timbres ; he experimented with all kinds of instrumental combinations and consequently learned how to adapt the style of writing to any particular instrument. He was also revolutionary with regard to form : during his lifetime his instrumental works exerted considerable influence over his contemporaries. However it is a suitable moment to remark that Vivaldi's musical language was very much that of his times, and he was a reflection, concentrated and immediate, of this **Estro armonico** which symbolized the Universe. The two elements, melodic and dramatic, achieve a symmetry in his music which is reflected by the three movement form of the concerto. In addition to his career as maestro at La Pietà, he was at the same time an impresario and composer for the theatre of considerable ability. As early as 1708 he managed the San Angelo theatre where most of his own operas were first performed ; some of these reserved the principal role for Anna Giraud, his young pupil, who possessed a fine mezzo-soprano voice, and who from 1718 became his interpreter and secretary. The journeys which Vivaldi made were those of a musician of the theatre (two and a half years in Mantua from 1718-1720, Rome from 1723-1724, journeys to Vienna from 1729-1733, in 1738 to the Low Countries and other European cities).

In order to obtain a picture of Vivaldi in 1739, let us once more take a look into the diary of president de Brosse : « Vivaldi has made himself one of my close friends, in order to sell me at a high price some concertos. He has partly succeeded, as well as myself, for it was my desire to hear him and to have good musical recreation often : he is a **vecchio**, who has a prodigious energy for composition. I have heard him boast of being able to compose a concerto, with all the parts, more quickly than a copyist could write it down. I have found, to my great astonishment, that he is not as well considered as he deserves in this country, where everything is a question of fashion, where his works have been known for a long time, and where the music of the preceding year is no longer a success . . . » (4). In reply to this portrait, here is another comment made twenty-four years earlier by another celebrated visitor, Johann Friedrich von Uffenbach who wrote in his diary on 6th March 1715 : « After dinner, Vivaldi, the famous composer and violinist, came to my home, after repeated invitations. I spoke to him of my desire to possess some of his **concerti grossi** ; he set to work to compose some for me . . . Next I ordered several bottles of wine to be brought in, and he improvised on the violin certain rather difficult and certainly inimitable pieces. From close by, I was able to admire his talent more than ever, and I could see that he was playing pieces of an extraordinary difficulty . . . » On March 9th (!) Uffenbach noted : After dinner, Vivaldi came to my home bringing, as agreed ten **concerti grossi** which he said he had composed specially for me . . . I bought some of them. In order to explain them better to me, he wanted to teach me to perform them on the spot ; he wants to visit me from time to time for this reason. We began on the same day ».

Such was the man, and the musician, he was.

THE WORKS

The reputation of Antonio Vivaldi spread over Europe. By a symbolic coincidence, the greatest musician of baroque Venice was dying in Vienna at the moment when the latter city was about to become the capital of the classical period (1741). « As our knowledge of pre-classical forms becomes more developed, Vivaldi's influence in this field becomes more apparent. This evidence is blinding when we are confronted with the concerto », Marc Pincherle remarked.

The programme of this record illustrates particularly well the musicologist's judgement, just as it also illustrates what has been said about the diversity of expression and the instrumental curiosity of the composer. Let us imagine ourselves at one of the concerts at the **Ospedale della Pietà**, which had charmed the president de Brosse so much.

First of all one of the three concertos which Vivaldi wrote for violin, cello and strings. The theme of the opening **allegro**, is energetic and a fine example of this aspect of the composer. The elegance and richness of the writing for the solo instruments are remarkable. The **Andante** consists of a tender dialogue between violin and cello with discreet support from the bass. This movement is characteristic of Vivaldi's lyrical vein. The rhythmical ingenuity of the final **allegro** is irresistible.

Cleverly transcribed for the harp, the music of the **Concerto in D major** gains in poetry: The atmosphere of the first movement **allegro** achieves its appeal from the individual

Cleverly transcribed for the harp, the music of the **Concerto in D major** gains in poetry. The atmosphere of the first movement **allegro** achieves its appeal from the individual modulations and alternating major and minor. The central **largo** gives a fine opportunity to the soloist to sustain a particularly supple and expressive cantilena. The final **allegro** in the main key is much more **concertante** and dramatic. The solo passages are punctuated by tutti with a whirling theme of which Vivaldi alone has the secret.

The **Concerto in A major** for guitar is another transcription, and is characterized by the alacrity of its themes. The **allegro non molto** exposes an idea which is developed in echo using a technique of the composer's own. The solo part is closely related to the string writing. The long **larghetto** which follows in the relative key is a poetical masterpiece, bathed in nocturnal magic with held notes on the muted strings. It is a reflection on the waters of the lagoon of a summer dream under the starry skies. The closing **allegro** retains something of this unpalpable charm and rapture.

The **Concerto for violin and organ in D minor** (a harpsichord is used here) has been realized after the score which Marc Pincherle has classified under the number 311. It is well-known Vivaldi. The use of a harpsichord is in no way a detriment to the work, and we can fully understand Bach's interest in the Red-headed Priest. The solid writing of the three movements allows the virtuosity and temperament of the two artists to shine : they rival with each other in energetic dexterity in the final brisk movement . . . vivaldissimo !

Joël-Marie FAUQUET
translated by Charles WHITFIELD

(1), (2), (3), (4), (5) Lettres sur l'Italie du président de Brosse. Lettre XVIII du 29/8/1739 à M. de Blancey.



FACE 1

**CONCERTO EN SI BEMOL MAJEUR
POUR VIOLON ET CELLO**

- | | |
|-------------------|------|
| a) <i>Allegro</i> | 4'15 |
| b) <i>Andante</i> | 2'08 |
| c) <i>Allegro</i> | 3'05 |

**CONCERTO EN RE MAJEUR
POUR HARPE**

- | | |
|-------------------|------|
| a) <i>Allegro</i> | 5'02 |
| b) <i>Largo</i> | 2'05 |
| c) <i>Allegro</i> | 4'45 |

FACE 2

**CONCERTO EN LA MAJEUR
POUR GUITARE**

- | | |
|-----------------------------|------|
| a) <i>Allegro non molto</i> | 3'33 |
| b) <i>Larghetto</i> | 4'35 |
| c) <i>Allegro</i> | 2'07 |

**CONCERTO EN RE MINEUR
POUR VIOLON ET CLAVECIN**

- | | |
|-------------------|------|
| a) <i>Allegro</i> | 3'30 |
| b) <i>Grave</i> | 2'43 |
| c) <i>Allegro</i> | 2'05 |

JEAN-JACQUES KANTOROW, violon

ETIENNE PECLARD, cello

CLELIA MERTENS, harpe

ALBERTO PONCE, guitare

BRIGITTE HAUDEBOURG, clavecin

ORCHESTRE DE CHAMBRE BERNARD THOMAS