



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 40318

Rachel Podger

Brecon Baroque

VIVALDI

Le Quattro Stagioni

IL GROSSO MOGUL | IL RIPOSO | L'AMOROSO



SUPER AUDIO CD



Rachel Podger

Baroque violin/director

“There is probably no more inspirational musician working today than Podger” (Gramophone). Rachel Podger, “the queen of the baroque violin” (Sunday Times), has established herself as a leading interpreter of the Baroque and Classical. She was the first woman to be awarded the prestigious Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize in October 2015. A creative programmer she is the founder and Artistic Director of Brecon Baroque Festival and her ensemble Brecon Baroque.

A significant birthday year for Rachel, 2018 holds an exciting and innovative new collaboration, *Guardian Angel*, with world-renowned vocal ensemble VOCES8. Inspired by her BBC Music Magazine Award winning disc and including Biber’s *Passacaglia* of the same name, Podger’s serene and beguiling virtuosity is the guiding voice in *Guardian Angel* amidst choral masterpieces sung by the ‘impeccable’ (Gramophone) VOCES8. Including a new commission by upcoming composer Owain Park, and works by VOCES8 composer in residence Jonathan Dove and Sir James MacMillan. Further treats include a tour with

BBC National Orchestra of Wales, festival appearances across the world and at venues including Wigmore Hall and Lincoln Center.

As a director and soloist, Rachel has enjoyed countless collaborations with highlights including Robert Levin, Jordi Savall, Masaaki Suzuki, Kristian Bezuidenhout, Robert Hollingworth & I Fagiolini, European Union Baroque Orchestra, English Concert, The Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music, Holland Baroque Society, Tafelmusik (Toronto), and within the USA the Berwick Academy, the Handel and Haydn Society, Berkeley Early Music, Oregon Bach Festival, and Philharmonia Baroque Orchestra.

Rachel has won numerous awards including two Baroque Instrumental Gramophone Awards for *La Stravaganza* (2003) and *Biber Rosary Sonatas* (2016), the Diapason d’Or de l’année in the Baroque Ensemble category for *La Cetra* Vivaldi concertos (2012), a BBC Music Magazine Award in the instrumental category for *Guardian Angel* (2014), and multiple Diapasons d’Or. The complete Vivaldi *L’Estro Armonico* concertos (2015) with Brecon Baroque was Record of the Month for both BBC Music and Gramophone Magazines, won the concerto category of the 2016 BBC Music Magazine

Award, was awarded a Diapason d'Or and was shortlisted for a Gramophone Award (2015). Upcoming releases for 2018 further to Vivaldi's *Le Quattro Stagioni* with Brecon Baroque will include solo Bach *Cello Suites* transposed for the violin.

A dedicated educator, she holds an honorary position at both the Royal Academy of Music, where she holds the Micaela

Comberti Chair for Baroque Violin (founded in 2008), and the Royal Welsh College of Music and Drama where she holds the Jane Hodge Foundation International Chair in Baroque Violin. Rachel has a developing relationship with The Juilliard School in New York.

Rachel Podger is managed worldwide by Percius. www.percius.co.uk



Rachel Podger and Brecon Baroque

“Rachel Podger’s crack team deliver miracles of virtuosity” (The Observer).

The dynamic ensemble Brecon Baroque consists of an international line-up of some of the leading lights in the period-instrument world, including cellist Alison McGillivray, violist Jane Rogers, harpsichordist Marcin Świątkiewicz, violinist Johannes Pramsohler, and lutenist Daniele Caminiti. The ensemble specialises in mainly one-to-a-part performances but also appears as a small baroque orchestra for repertoire including Vivaldi, Telemann, Purcell and Handel.

Rachel and Brecon Baroque’s debut CD, *Bach Violin Concertos*, attracted universal critical acclaim and was quickly hailed as a benchmark recording of these works. *Bach Double and Triple Concertos* was released to rave reviews in 2013 including CD of the week nominations for Classic FM, BBC Radio 3 CD Review, HR2 Kultur (Germany) and WQXR (New York). The group’s third disc, a complete recording of Vivaldi *L’Estro Armonico* concertos was Record of the

Month for both the BBC Music Magazine and Gramophone Magazine, was awarded a Diapason d’Or, and won the 2016 BBC Music Magazine Concerto Award. In 2016, their disc of Biber *Rosary Sonatas* won the Baroque Instrumental Gramophone Award, followed by the release of Bach *Art of Fugue*. Prior to *Le Quattro Stagioni*, Brecon Baroque’s latest disc *Grandissima Gravita* was released in September 2017 to great acclaim, with accolades including Gramophone Magazine’s Editor’s Choice award.

Recent highlights include performances at Edinburgh International Festival, tours of continental Europe, Japan, a UK tour of Mid Wales Opera’s *Acis and Galatea* in a collaboration with the Royal Welsh College of Music and Drama, and performances at their very own Brecon Baroque Festival. Future appearances will feature European and UK tours of Vivaldi *L’Estro Armonico Concertos*, *Bach Art of Fugue*, and Vivaldi *Le Quattro Stagioni*, with concerts in Bath, Oxford, York, Aldeburgh, Finland and more.

Brecon Baroque is managed worldwide by Percius. www.percius.co.uk

Brecon Baroque

Rachel Podger *violin/director*
Johannes Pramsohler *violin*
Sabine Stoffer *violin*
Jane Rogers *viola*
Alison McGillivray *violoncello*
Jan Spencer *violone*
Daniele Caminiti *theorbo*
Marcin Świątkiewicz *harpsichord/
chamber organ*





Il Grosso Mogul, Il Riposo, L'amoroso, and Le Quattro Stagioni

Vivaldi penned more than 500 concertos. At least 214 of these are for solo violin and orchestra, but as Michael Talbot remarks, 'scarcely a year passes without the announcement of some fresh discovery'. So what was the 'concerto' to Vivaldi? What about it did he love so much to have composed so many? In the decade before Vivaldi composed *Le Quattro Stagioni*, Johann Mattheson described the genre:

"Concertos broadly speaking, are gatherings and *collegia musica* ... where among several violins one, called *Violino concertino*, stands out on account of its especially rapid playing."
Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg, 1713

Perhaps it was this marriage of community and celebrity that was attractive. Vivaldi was able to show off – indeed, Talbot describes that Vivaldi's reputation as a 'freakish violinist' overshadowed his renown as a composer. Yet Vivaldi could also explore sonorous, rhythmic, and quickly-changing orchestral textures. The relationship between these two levels would become Vivaldi's

trademark. Virtuosity takes part in a larger social dynamic: it is this that makes Vivaldi's concertos such joyful music.

Despite what this recorded collection suggests, few of Vivaldi's instrumental works have programmatic titles. On the whole, titles gesture towards a general mood. *Il Riposo* and *L'amoroso* are examples of this indication of *Affekt* – indeed, both are united in their key of gleaming E major. The case of *Il Grosso Mogul* is stranger. There seems to be no known link between Vivaldi and the Indian court of the Grand Mughal, Akbar. The extreme virtuosity required by the soloist in the outer movements, as well as the long, fully written-out cadenzas, suggest a theatrical function. Perhaps Vivaldi performed it as a 'theatre concerto' as part of an opera plot set in India. French royalty, however, did play a huge role in the reception of *Le Quattro Stagione*:

The 25th. The Queen walked to the music salon where Mr Guignon played alone two sonatas ... the King then asked for Vivaldi's Spring, which is an excellent symphony piece, and as the King's musicians were not present at this concert, the Prince of Dombes, the Count d'Èu, and several other Lords of the

Le 25. la Reine se rendit au Salon de la Musique, où le sieur Guignon joua seul deux Sonnettes qui firent beaucoup de plaisir à S. M. il fut accompagné du Clavecin par M. de Blamont, & de la Viole par le sieur Dampierre, le Roi demanda ensuite qu'on jouât le *Printemps de Vivaldi*, qui est une excellente Pièce de symphonie, & comme les Musiciens du Roi ne se trouvent pas ordinairement à ce Concert, le Prince de Dombes, le Comte d'Eu, & plusieurs autres Seigneurs de la Cour, voulurent bien accompagner le sieur Guignon, pour ne pas priver S. M. d'entendre cette belle Pièce de symphonie qui fut parfaitement bien exécutée.

court, agreed to play along with Mr Guignon, not to deny S.M of hearing this beautiful piece of symphony that was beautifully performed.

Mercur de France, December 1730.

The popularity of Vivaldi's Opus 8 in France can be attributed to its programmatic content. Along with the Seasons, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* ('The Trial of Harmony and Invention'), Op. 8 included concertos entitled "La tempesta di mare", "Il piacere" and "La caccia". What was it about *La Primavera* that made King Louis XV demand its performance there and then, scrambling together an orchestra that included nobility? Why *Spring*?

Le Quattro Stagioni

In a letter written to Count Wenzel von Morzin, it is clear that *Le Quattro Stagioni* had a life before its publication as part of Opus 8 in 1725. Vivaldi writes that he included the Seasons in the new collection as they 'found generous favour with Your Illustrious Lordship quite a long time ago'. Vivaldi claims that he has improved the concertos. He has also adorned them with sonnets and a 'clear description of all the things that unfold in them'.

And so we come to our first problem.

We learn that the four concertos existed in an earlier form without the sonnets. Yet the centrality of poetic presentation has become the work's very 'meaning' – after all, King Louis did not ask for the Concerto in E major, Op. 8 No.1, but *La Primavera*. Did Vivaldi considerably alter the original concertos to match the narratives of the new sonnets? Or perhaps a specific poetic narrative was already implied by the original version? Does it even matter? As Carolyn Abbate puts it, writings about music become 'part of that work as it travels through history'. By embracing the poetry as 'part' of the music, we as listeners can rejoice in birdsong, shelter from storm, dance, snooze, skate and shiver in the thrilling strangeness of Vivaldi's score.

La Primavera

The arrival of Spring – set in the same bright E major as *Il Riposo* and *L'amoroso* – is announced with joy. Violins engage in birdsong, trilling to one another. Vivaldi was drawing on a long-established tradition of birdcall in violin music in idiosyncratic voices. One thinks of the nightingale and cuckoo in Biber's *Sonata Representiva*, or Schmelzer's improvisatory *Birdsong* for the Prince-Bishop of Wenzelsberg in January 1669. Vivaldi's avian landscape is constructed on more than mimesis. The whole ensemble unexpectedly drops out apart from the three violins. With the sudden lack of a 'bottom', our ears shoot 'upwards'. In other words, the violinists aren't pretending to be birds to us or to each other; instead, we the listeners have become birds and suddenly find ourselves in the treetops amongst others just like us. Vivaldi creates a soundworld in which the listeners move about.

L'Estate

We move again, down from the highest branches to the hot ground where the shepherd takes shade from the sweltering sun. Flies and mosquitoes, represented by dry dotted rhythms in the ripieno violins, nip at the shepherd's neck. The solo violin here

is a 'persona'. Lost in melancholic thought, the voice is interrupted by thunderous semiquavers – the depiction of looming bad weather. Through dynamics and the alternating Adagio-Presto scheme, Vivaldi creates a landscape with a horizon: the storm approaches with increasing threat. Moreover, these interruptions are real. The orchestra consistently enters as the solo violin cadences: you never get to hear what the soloist has to say in full. As the shepherd's meandering thoughts are interrupted by thunder, the listener too is cut off from melodic closure. The ending of the movement is therefore desperately poignant. The shepherd is given the final word, but has nothing left to say.

L'Autunno

Transformations of persona carry us through the next season. The solo violinist depicts a drunken fool: argumentative and clumsy. As the protagonist sleeps, he, of course, snores. Then some strange metamorphosis happens in the last movement. The orchestra gather as one and seek to kill the soloist, who is now the prey in their hunt. Running scales and skittering arpeggios – what were previously displays of heroic virtuosity – are now frantic attempts to escape the hunters.

Bullets, *arco* and *pizzicato*, ricochet across the ensemble. The prey gets wounded in the crossfire and dies (but then in momentary illogic, rises from the dead and rejoins the ensemble in joyful recapitulation).

L'Inverno

As narrative relocations and transformations enter the imagination, they too enter the body. In *Winter*, the cold leaves the players with shivering limbs and chattering teeth. Vivaldi engages with the Baroque tradition of embodied string playing in which metaphor becomes reality. The players are literally cold: their bows tremble across the string in a shuddering tremolando figure, and their fingers quiver in trill patterns. The musical material – both horizontal and vertical – is constructed on the notion that the musicians are experiencing the narrative. So what

happens when the scene moves indoors, to the warmth of the fireside? The soloist's limbs, warm once more, can engage in melody. It is identifiably the most 'normal' string playing in the whole piece. But the tableau demands opposition: we feel lovely and warm inside because it is raining and cold outside. Vivaldi therefore constructs a juxtaposition of not only textures, but also of bodies. The ripieno violins, representing the raindrops hitting the window pane, engage in a physicality that is alien. They do not use their bow, but instead pluck with their finger. In other words, the scene is made corporeal. Vivaldi uses the 'tools' of programmaticism to challenge how music can sometimes appear to narrate. Melody can represent a voice, a song; it can also enact a temperature, fix us in a location, and perform corporeality. Vivaldi uses all these, and more.

Mark Seow, 2018

Il Grosso Mogul, Il Riposo, L'amoroso und Le Quattro Stagioni

Vivaldi schuf mehr als 500 Konzerte, von denen mindestens 214 für Violine und Orchester sind. Und immer noch vergehe kaum ein Jahr ohne weitere Wiederentdeckungen, so der Musikwissenschaftler Michael Talbot. Welche Bedeutung hatte das Konzert für Vivaldi? Was liebte er so an dieser Gattung, dass er immer neue komponierte? Im Jahrzehnt vor der Entstehung der *Vier Jahreszeiten* schrieb Johann Mattheson über das Konzert:

“Concerte sind Zusammenkünfte und Collegia Musica ... wo unter vielen Violinen eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervorragt, dieselbe Violino concertino genennet wird.”

Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg, 1713

Vielleicht war es diese Mischung aus Gemeinschaft und Glamour, die Vivaldi anzog. Er selbst hatte auf jeden Fall ein Gespür für Theatralik – Talbot berichtet, Vivaldis Ruf als “verrückter Geiger” habe sogar sein Renommee als Komponist in den Schatten gestellt. Dennoch lotete Vivaldi auch die Möglichkeiten des Orchesters aus und experimen-

tierte mit unterschiedlichen rhythmischen und klanglichen Texturen. Die Wechselwirkung zwischen diesen beiden Ebenen sollte Vivaldis Markenzeichen werden. Virtuosität im Rahmen einer größeren sozialen Dynamik: das ist es, was Vivaldis Konzerte zu so hochgestimmter Musik macht.

Auch wenn seine eingespielten Werke etwas anderes suggerieren: nur eine Minderheit von Vivaldis Instrumentalwerken hat außermusikalische Programme. Generell verweisen die Titel eher auf Stimmungen. *Il Riposo* und *L'amoroso* sind Beispiele solch einer Affekt-Umschreibung, beide stehen im glanzvollen E-Dur. Der Fall des *Grosso Mogul* ist schwieriger. Offenbar gibt es keine Verbindung zwischen Vivaldi und dem Hof des indischen Großmoguls Akbar; vielmehr legen die außergewöhnliche Virtuosität, die in den Ecksätzen vom Solisten gefordert wird, und die langen, voll auskomponierten Kadenzen nahe, dass es sich um Bühnenmusik handelt. Vielleicht war das Werk als „Theaterkonzert“ Teil einer Oper, die in Indien spielt. Bei der Rezeption der *Vier Jahreszeiten* wiederum spielte die französische Monarchie eine wichtige Rolle:

Am 25. begab sich die Königin in den Musiksalon, wo Sire Guignon zwei Sonaten spielte ... Anschließend verlangte der

Le 25. la Reine se rendit au Salon de la Musique, où le sieur Guignon joua seul deux Sonnettes qui firent beaucoup de plaisir à S. M. Il fut accompagné du Clavecin par M. de Blamont, & de la Viole par le sieur Dampierre, le Roi demanda ensuite qu'on jouât le *Printemps de Vivaldi*, qui est une excellente Piece de symphonie, & comme les Musiciens du Roi ne se trouvent pas ordinairement à ce Concert, le Prince de Dombes, le Comte d'Eu, & plusieurs autres Seigneurs de la Cour, voulurent bien accompagner le sieur Guignon, pour ne pas priver S. M. d'entendre cette belle Piece de symphonie qui fut parfaitement bien exécutée.

König, man solle den Frühling von Vivaldi spielen, welches ein exzellentes Symphonie-Stück ist, & da die Musiker des Königs nicht mit dem Konzert vertraut waren, wollten der Prinz von Dombes, Graf von Eu & mehrere andere Herren des Hofes Sire Guignon begleiten, um Seine Majestät dieses schöne Symphonie-Stück nicht vorenthalten zu müssen, welches dann auch vollendet gut ausgeführt wurde.

Mercur de France, Dezember 1730

Die Beliebtheit von Vivaldis Werk in Frankreich ist auf das außermusikalische Programm der Sammlung zurückzuführen. Neben den *Jahreszeiten* enthält sein Opus 8, das unter dem Titel *Il cimento dell'armonica e*

dell'inventione (Das Wagnis von Harmonie und Erfindung) erschien, Konzerte mit den Titeln „Der Sturm auf dem Meer“, „Das Vergnügen“ und „Die Jagd“. Was hat *La Primavera*, dass König Ludwig XV. ein Orchester inklusive adliger Mitspieler zusammen-trommelte, um das Werk aufführen zu können? Warum gerade den *Frühling*?

Le Quattro Stagioni

Aus einem Brief an Graf Wenzel von Morzin ist bekannt, dass *Le Quattro Stagioni* bereits vor ihrer Veröffentlichung 1725 als Teil des Opus 8 existiert haben. Vivaldi schreibt, dass er die *Jahreszeiten* in eine neue Sammlung aufgenommen habe, da sie „bei Eurer Exzellenz bereits vor einiger Zeit Beifall gefunden haben“. Er fügt hinzu, er habe die Konzerte verbessert und mit Sonetten sowie um eine „klaren Beschreibung aller Dinge, die sich hier ereignen“ ergänzt.

Und das führt uns zu unserer Ausgangsfrage zurück. Die vier Konzerte lagen also bereits in einer früheren Version vor, allerdings ohne Sonette. Gerade die poetische Veranschaulichung wurde aber zur eigentlichen „Bedeutung“ des Werks – König Ludwig verlangte nicht etwa das Konzert in E-Dur Op. 8 Nr. 1, sondern den *Frühling*. Hat Vivaldi die originalen Konzerte wesentlich

geändert, um sie auf die Sonette abzustimmen? Oder hatte die ursprüngliche Version bereits eine poetische Handlung enthalten? Und ist das überhaupt wichtig? Wie Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate es ausdrückt, werden Texte über Musik „Teil des Werks auf seiner Reise durch die Geschichte“. Indem wir die Verse als „Teil“ der Musik begreifen, erfreuen wir uns als Zuhörer am Gesang der Vögel, am Gewitter, an Tanz, Schlummer, Eislauf und Frost in Vivaldis wunderbar extravaganter Werk.

La Primavera

Voller Freude, und im selben heiteren E-Dur wie *Il Riposo* und *L'amoroso*, wird die Ankunft des Frühlings verkündet. Die Geigen imitieren zwitschernde Vögel, womit Vivaldi an eine lange tonmalerische Tradition anknüpfte – man denke nur an die Nachtigall und den Kuckuck in Bibers *Sonata Representativa* oder Schmelzers improvisatorischen *Vogelgesang*, der im Januar 1669 für den Fürstbischof von Wenzelsberg entstanden sein soll. Vivaldis Vogelwelt ist aber keine bloße Imitation. Bis auf die drei Geigen verstummt das ganze Ensemble völlig unerwartet. Und da plötzlich der „Boden“ fehlt, wendet sich unser Ohr nach oben. Mit anderen Worten: nicht die Geigen geben vor, Vö-

gel zu sein, sondern wir Hörer werden Vögel und finden uns plötzlich zwischen Artgenossen in den Baumwipfel wieder. Der Zuhörer bewegt sich in einer von Vivaldi erschaffenen Klangwelt.

L'Estate

Weiter geht es, von den höchsten Ästen hinab auf den heißen Boden, wo Hirten im Schatten Schutz vor der Hitze suchen. Fliegen und Mücken, dargestellt von den trockenen Rhythmen der Geigen im Ripieno, kitzeln und stechen den Schäfer im Nacken. Die Solovioline ist hier eine in melancholische Gedanken verlorene „Person“. Doch ihre Stimme wird von donnernden Sechzehnteln unterbrochen: ein Unwetter zieht auf. Mit der Dynamik und dem Wechsel von Adagio und Presto erschafft Vivaldi eine Landschaft mit Horizont: der Sturm nähert sich und wird dabei immer bedrohlicher. Die Unterbrechungen sind dabei ganz real: immer fällt das Orchester in die Kadenz der Solovioline ein, nie hört man ganz, was die Geige zu sagen hat. So wie die schweifenden Gedanken des Hirten vom Donner unterbrochen werden, fehlt dem Zuhörer das Ende der Melodie. Der Satz endet bewegend: das letzte Wort ist dem Hirten überlassen, aber es gibt nichts mehr zu sagen.

L'Autunno

In der nächsten Jahreszeit stellt die Solovioline einen unbeholfenen, streitsüchtigen Betrunkenen dar, der natürlich schnarcht, wenn er schläft. Dann ereignet sich im letzten Satz eine eigenartige Metamorphose: das Orchester versammelt sich, um den Solisten zu töten – er ist jetzt das Beutetier einer Jagd. Schwirrende Tonleitern und flatternde Arpeggien, früher Demonstration einer heroischen Virtuosität, sind jetzt zweifelhafte Versuche, den Jägern zu entkommen. Kugeln in arco und pizzicato zucken durchs Orchester. Im Kreuzfeuer wird die Beute verwundet und stirbt – um sich, entgegen jeder Logik, wieder zu erheben und gemeinsam mit dem Orchester in die freudige Reprise mit einzustimmen.

L'Inverno

Imaginierte Orte und narrative Transformationen beflügeln nicht nur die Phantasie, sie betreffen auch den Körper. Im Winter klappern die Spieler mit den Zähnen und zittern vor Kälte. In den Tutti-Streichern stützt sich Vivaldi hier auf die Barocktradition, nach der die Metapher Wirklichkeit wird. Das Frieren sind die Tremolando-Figuren, mit denen der

Bogen über die Saiten zittert, die Triller-Motiven sind bebende Finger. Sowohl horizontal als auch vertikal ist das musikalische Material darauf aufgebaut, dass die Musiker das Dargestellte buchstäblich erleben. Was passiert dann, wenn sich die Szene von draußen nach drinnen verlagert, wo der Kamin wohlige Wärme verbreitet? An der Melodie ist erkennbar, dass die Gliedmaßen des Oboisten wieder warm werden. Die Streicher spielen „normaler“ als im Rest des Satzes. Doch die Szene verlangt Gegensätze: wir genießen die angenehme Wärme am Kamin, während es draußen kalt und regnerisch ist. Vivaldi erschafft die Gegensätze nicht nur in der Struktur, sondern auch in der Spieltechnik: die Geigen im Ripieno stellen die Regentropfen dar, die ans Fenster schlagen, und verwenden eine „fernliegende“ Technik, indem sie den Ton nicht mit dem Bogen, sondern dem Finger erzeugen. Das verleiht der Szene ihre Anschaulichkeit. Der Komponist nutzt alle Werkzeuge der Programmmusik, um seine Musik sprechen zu lassen. Bei Vivaldi kann die Melodie eine Stimme oder ein Lied sein, aber auch eine Temperatur, einen Raum oder eine körperliche Empfindung darstellen – und das ist längst nicht alles.

Il Grosso Mogul, Il Riposo, L'amoroso, et Le Quattro Stagioni

Vivaldi a composé plus de 500 concertos dont au moins 214 d'entre eux pour violon et orchestre. Mais comme Michael Talbot l'a remarqué : « il ne se passe pas un an sans que l'on ne fasse l'annonce d'une récente découverte ». On peut donc se poser la question suivante : que représentait la forme du « concerto » pour Vivaldi ? Qu'est-ce qui l'a incité à en composer autant ? Une décennie avant que Vivaldi compose ses *Quattro Stagioni* ou *Quatre Saisons*, Johann Mattheson a décrit ce genre de la manière suivante :

« Les concertos, généralement parlant, sont des rassemblements et *collegia musica*... où parmi plusieurs violons l'un, nommé *Violino concertino*, sort du lot en raison de son jeu particulièrement rapide. »

Das neu-eröffnete Orchestre, Hambourg, 1713

C'est peut-être ce mariage entre le rassemblement de musiciens et de célébrité qui l'a séduit. Vivaldi était en effet capable de se mettre en avant. Talbot raconte que ce dernier était considéré comme un « violon-

iste insolite » et que cette réputation faisait de l'ombre à sa renommée de compositeur. En outre, avec cette forme, Vivaldi a également pu explorer les textures orchestrales tant sur le plan des timbres, que du rythme et des changements rapides. Les relations entre ces deux niveaux sont devenues sa marque de fabrique. La virtuosité fait partie d'une dynamique sociale plus large : c'est ce qui permet aux concertos de Vivaldi d'être de la musique aussi joyeuse.

Malgré ce que suggère le programme enregistré ici, rares sont les œuvres instrumentales de Vivaldi qui possèdent un titre faisant référence à un programme. Globalement, ces titres évoquent un sentiment général. C'est le cas d'*Il Riposo* et *L'amoroso*, dont le titre évoque une *Passion* – en lien d'ailleurs avec leur tonalité brillante de mi majeur. Le cas d'*Il Grosso Mogul* est plus étrange. On ne semble pas connaître de lien entre Vivaldi et la cour indienne d'Akbar, le Grand Moghol. L'extrême virtuosité demandée au soliste dans le premier et le dernier mouvement, les longues cadences entièrement écrites, suggèrent que cette œuvre a eu une fonction théâtrale. Vivaldi l'a peut-être utilisée comme « concerto théâtral » dans le cadre de l'intrigue d'un

Le 25. la Reine se rendit au Salon de la Musique, où le sieur Guignon joua seul deux Sonnettes qui firent beaucoup de plaisir à S. M. il fut accompagné du Clavecin par M. de Blamont, & de la Viole par le sieur Dampierre, le Roi demanda ensuite qu'on jouât le *Printemps de Vivaldi*, qui est une excellente Piece de symphonie, & comme les Musiciens du Roi ne se trouvent pas ordinairement à ce Concert, le Prince de Dombes, le Comte d'Eu, & plusieurs autres Seigneurs de la Cour, voulurent bien accompagner le sieur Guignon, pour ne pas priver S. M. d'entendre cette belle Piece de symphonie qui fut parfaitement bien exécutée.

opéra se déroulant en Inde. En ce qui concerne les *Quattro Stagioni*, la royauté française a joué un rôle immense au niveau l'accueil qui lui a été réservé :

Le 25. La Reine se rendit au Salon de la Musique, où le sieur Guignon joua seul deux Sonnettes ... le Roi demanda ensuite qu'on jouât le *Printemps* de Vivaldi, qui est une excellente Piece de symphonie, & comme les Musiciens du Roi ne se trouvent pas ordinairement à ce Concert, le Prince de Dombes, le Comte d'Eu, & plusieurs autres Seigneurs de la Cour, voulurent bien accompagner le sieur Guignon, pour ne pas priver S. M. d'entendre cette belle Piece de

symphonie qui fut parfaitement bien exécutée.

Mercure de France, décembre 1730.

La popularité de l'opus 8 de Vivaldi en France peut être attribuée à son contenu lié à un programme. Outre les saisons, l'opus 8 comprend en effet aussi *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* ('l'Épreuve de l'harmonie et de l'invention'), et des concertos intitulés « La tempesta di mare », « Il piacere » et « La caccia ». Mais qu'est-ce qui a incité le roi Louis XV à demander que soit interprété *La Primavera* [Le Printemps] et à se dépêcher de réunir un orchestre incluant des nobles ? Et pourquoi *Le Printemps* ?

Les Quatre Saisons

Dans une lettre de Vivaldi adressée au comte Wenzel von Morzin, il apparaît clairement que *Les Quatre Saisons* ont eu une vie avant leur publication en 1725 au sein de l'Opus 8. Vivaldi a écrit avoir inclus les Saisons dans un nouveau recueil car elles « ont trouvé les faveurs généreuses de Votre Excellence il y a déjà assez longtemps. » Vivaldi affirme qu'il a amélioré les concertos. Il les a également accompagnés de sonnets et d'une « description claire de toutes les choses qu'ils contiennent ».

Nous sommes alors confrontés à un premier problème en apprenant que les concertos existaient précédemment sous une forme qui ne comprenait pas de sonnet. Cependant, la position centrale de la présentation poétique est devenu la « signification » principale de l'œuvre – après tout, le roi Louis n'a pas demandé le concerto en mi majeur op.8 n°1 mais *Le Printemps*. Vivaldi a-t-il considérablement modifié les concertos originaux pour établir des correspondances avec les récits des nouveaux sonnets ? Ou bien, un récit poétique narratif avait-il peut-être déjà été sous-entendu dans la version originale ? Cela a-t-il même une importance ? Comme l'exprime Carolyn Abbate, les écrits sur la musique deviennent « une partie de cette œuvre lorsqu'elle voyage à travers l'histoire ». En adoptant la poésie come une « partie » de la musique, nous pouvons en tant qu'auditeurs nous réjouir des chants d'oiseaux, de l'abri pendant la tempête, de la danse, de la sieste, de la marche sur la glace et du frisson, dans l'étrangeté palpitante de la partition de Vivaldi.

La Primavera

L'arrivée du printemps – composée dans le même brillant mi majeur qu'*Il Riposo* et

L'amoroso – est annoncée avec joie. Les violons s'éveillent dans un chant d'oiseaux, se répondent par un jeu de trilles. Vivaldi a fait appel ici à une ancienne tradition de chants d'oiseaux quasi idiosyncratique dans la musique pour violon. On pense au rossignol et au coucou de la *Sonata Representativa* de Biber, ou au *Chant d'oiseau* aux allures improvisées que Schmelzer a composé en janvier 1669 pour le Prince-évêque de Wenzelsberg. La construction du paysage aviaire de Vivaldi va au-delà d'une simple mimésis. Tout l'ensemble se sépare de façon inattendue des trois violons. Avec le manque soudain « d'assise », l'oreille est tirée « vers le haut ». En d'autres termes, les violonistes ne prétendent pas se faire passer pour des oiseaux – pour l'auditeur ou les uns pour les autres ; c'est plutôt nous, les auditeurs, qui devenons oiseaux, et qui nous retrouvons soudainement perchés au sommet d'un arbre, parmi les autres, dans la même situation. Vivaldi crée un monde sonore dans lequel les auditeurs se meuvent.

L'Estate [L'Été]

Nous bougeons de nouveau. Nous descendons des plus hautes branches vers le sol brûlant où le berger s'abrite du soleil accablant. Mouches et taons, musicalement

représentés par des rythmes pointés dans la partie des violons du ripieno, piquent la nuque du berger. Le violon « solo » est ici une « personne ». Perdu dans des pensées mélancoliques, sa voix est interrompue par de tonitrueuses doubles croches – description du mauvais temps qui se profile à l’horizon. Au moyen de dynamiques et du schéma Adagio-Presto, Vivaldi crée un paysage avec un horizon : l’orage approche, de plus en plus menaçant. Ces interruptions sont en outre réelles. L’orchestre, sans cesse, entre pendant les cadences du violon solo : on ne peut jamais entendre entièrement ce que le soliste a à dire. Lorsque les pensées sinueuses du berger sont interrompues par le tonnerre, l’auditeur est également privé de la conclusion mélodique. La fin du mouvement est donc désespérément poignante. Le berger a le dernier mot, mais n’a plus rien à dire.

L’Autunno [L’Automne]

Des transformations de la personne nous aident à parvenir à la saison suivante. Le violoniste soliste dépeint un bouffon ivre : ergoteur et maladroit. Lorsque le protagoniste dort, naturellement, il ronfle. Une étrange métamorphose a alors lieu dans le dernier mouvement. L’orchestre se

rassemble et cherche à tuer le soliste, devenu proie de la chasse. Des enchaînements de gammes et des arpèges glissants – qui auparavant étaient l’affichage d’une héroïque virtuosité – traduisent de frénétiques tentatives d’échapper aux chasseurs. Des balles, *arco* et *pizzicato*, ricochent au-dessus de l’ensemble. La proie est blessée dans les tirs croisés et meurt (mais alors, suivant un illogisme passager, ressuscite et rejoint l’ensemble dans une joyeuse récapitulation).

L’Inverno [L’Hiver]

De la même manière que les transformations et les déplacements intègrent l’imagination, ils pénètrent le corps. En hiver, le froid parcourt les musiciens aux membres tremblants et aux dents qui claquent. Vivaldi engage le dialogue avec la tradition baroque du jeu expressif des instruments à cordes dans lequel la métaphore devient réalité. Les instrumentistes ont littéralement froid : leur archet tremble sur la corde dans une figure frémissante tremolando, et leurs doigts frissonnent sur des motifs de trilles. Le matériau musical – à la fois horizontal et vertical – est construit à partir d’une notion posant que les musiciens sont en train de vivre ce qui raconté. Aussi, que se passe-t-il

lorsque la scène se déplace à l'intérieur, dans la chaleur du foyer ? Les membres du soliste, de nouveau chauds, peuvent se lancer dans une mélodie. C'est clairement le jeu de cordes le plus « normal » de toute la pièce. Mais le tableau exige une opposition : nous nous sentons bien et au chaud car il pleut et il fait froid dehors. Vivaldi construit par conséquent une juxtaposition non seulement de textures mais aussi de corps. Les violons du ripieno, faisant entendre les gouttes de pluie heurtant le carreau de la

fenêtre, s'engagent dans une réalité physique qui est étrangère. Ils n'utilisent pas l'archet mais pincant la corde avec leur doigt. En d'autres termes, la scène est rendue corporelle. Vivaldi utilise les « outils » du programme pour montrer à quel point la musique peut parfois donner l'impression qu'elle raconte. Une mélodie peut représenter une voix, un chant ; elle peut également établir une température, nous focaliser dans un lieu et jouer une réalité corporelle. Vivaldi utilise tout ceci, voire plus.

Mark Seow, 2018

Discography Rachel Podger

- solo*
- CCS 12198 Bach: Sonatas & Partitas vol. 1
 CCS 14498 Bach: Sonatas & Partitas vol. 2
 CCS 18298 Telemann Fantasies for violin solo
 CCS SA 35513 Guardian Angel: works by Biber, Bach, Tartini, Pisendel
- with David Miller, Marcin Świątkiewicz and Jonathan Manson*
- CCS SA 37315 Biber: Rosary Sonatas
- with Marcin Świątkiewicz and Daniele Caminiti*
- CCS SA 36014 Perla Barocca
- with Arte dei Suonatori*
- CCS SA 19503 Vivaldi: La Stravaganza
- with Orchestra of the Age of Enlightenment*
- CCS SA 29309 Mozart: Sinfonia Concertante (Pavlo Beznosniuk, viola)
 Haydn: Violin Concertos 1 & 2

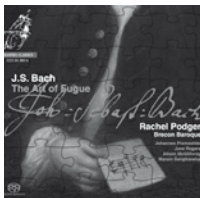
- with Brecon Baroque*
- CCS SA 30910 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 1
 CCS SA 34113 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 2
 CCS SA 36515 Vivaldi: L'Estro Armonico
 CCS SA 38316 Bach: Kunst der Fuge
 CCS SA 39217 Grandissima Gravita

- with Holland Baroque Society*
- CCS SA 34412 Vivaldi: La Cetra

- with Trevor Pinnock*
- CCS 14798 Bach: The Complete Sonatas for Violin and Obbligato Harpsichord
 CCS SA 19002 J. Ph. Rameau: Pièces de Clavecin en Concerts

- with Gary Cooper*
- W.A. Mozart: complete sonatas for keyboard and violin
- CCS SA 21804 (vol. 1)
 CCS SA 22805 (vol. 2)
 CCS SA 23606 (vol. 3)
 CCS SA 24606 (vol. 4)
 CCS SA 25608 (vol. 5)
 CCS SA 26208 (vol. 6)
 CCS SA 28109 (vol. 7/8)

Also available as complete set: BOX 6414





Backstage with producer Jonathan Freeman-Attwood (photo: Jared Sacks)

Production

Channel Classics Records

Producer

Jonathan Freeman-Attwood

Recording engineer, editing, mastering

Jared Sacks

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Photography

Theresa Pewal

Liner notes

Mark Seow

Translations

Anne Habermann, Clémence Comte

Recording location

St Jude's Church, London, UK

Recording dates

9 -12 October 2017

We would like to thank the following sponsors for their generous support:

Anonymous

Terry and Anne Burns

Anthony and Jo Diamond

John Stark

Mike and Jill Bennett

Stefan Paetke

The Sir Sigmund Warburg Voluntary Settlement

Meryl and Alan Aldridge

Bob and Julia Ayling

*Technical information***Microphones**

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

Digital converter

DSD Super Audio / Horus DSD256

Pyramix Editing / Merging Technologies

Speakers

Audiolab, Holland

Amplifiers

Van Medevoort, Holland

Cables

Van den Hul*

Mixing board

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

Grimm LS1

Cable*

Van den Hul

*exclusive use of Van den Hul 3T cables

www.channelclassics.com

www.rachelpodger.com

Rachel Podger and Brecon Baroque are managed worldwide by Percius
www.percius.co.uk

Rachel Podger Brecon Baroque
ANTONIO VIVALDI (1678-1741)
Le Quattro Stagioni

IL GROSSO MOGUL | IL RIPOSO | L'AMOROSO

Le Quattro Stagioni

Concerto No.1 La Primavera – Spring

Op. 8 No.1 RV 269

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | Allegro | 3.18 |
| 2 | Largo e pianissimo | 2.41 |
| 3 | Allegro | 3.40 |

Concerto No. 2 L'Estate – Summer

Op. 8 No. 2 RV 315

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | Allegro mà non molto | 5.11 |
| 5 | Adagio | 2.00 |
| 6 | Presto | 2.43 |

Concerto No. 3 L'Autunno – Autumn

Op. 8 No. 3 RV 293

- | | | |
|---|--------------|------|
| 7 | Allegro | 5.10 |
| 8 | Adagio molto | 2.21 |
| 9 | Allegro | 3.03 |

Concerto No. 4 L'Inverno – Winter

Op. 8 No. 4 RV 297

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 10 | Allegro non molto | 3.17 |
| 11 | Largo | 2.16 |
| 12 | Allegro | 3.25 |

Il Riposo per il S.S. Natale RV 270

- | | | |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 4.08 |
| 14 | Adagio | 1.06 |
| 15 | Allegro | 2.15 |

Concerto L'Amoroso RV 271

- | | | |
|----|-----------|------|
| 16 | Allegro | 4.26 |
| 17 | Cantabile | 2.30 |
| 18 | Allegro | 3.23 |

Concerto Il Grosso Mogul RV 208

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 19 | Allegro | 5.32 |
| 20 | Grave – Recitativo | 2.53 |
| 21 | Allegro | 8.39 |

total time 75.24

Rachel Podger violin/director

Johannes Pramsohler violin

Sabine Stoffer violon

Jane Rogers viola

Alison McGillivray violoncello

Jan Spencer violone

Daniele Caminiti theorbo

Marcin Świątkiewicz harpsichord/chamber organ