

WHAT'S NEXT VIVALDI?

PATRICIA KOPATCHINSKAJA
GIOVANNI ANTONINI
IL GIARDINO ARMONICO

α

MENU

TRACKLIST

DEUTSCH/1

ENGLISH/1

FRENCH/1

DEUTSCH/2

ENGLISH/2

FRENCH/2

DEUTSCH/3

ENGLISH/3

FRENCH/3

BIOGRAPHIES



ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto in mi bemolle maggiore RV 253 'La Tempesta di Mare' per violino, archi e b.c.
(da "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention", op.8 n.5)

- | | | | |
|---|------|--------|------|
| 1 | I. | Presto | 2'36 |
| 2 | II. | Largo | 2'45 |
| 3 | III. | Presto | 3'17 |

- | | | | |
|---|--|-----------------------|------|
| 4 | | <i>Lazzo parlante</i> | 0'41 |
|---|--|-----------------------|------|

PATRICIA KOPATCHINSKAJA, GIOVANNI ANTONINI, IL GIARDINO ARMONICO VOCI

AURELIANO CATTANEO (*1974)

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 5 | | <i>Estroso</i> per violino, flauto dolce, archi, tiorba e cembalo | 4'23 |
|---|--|---|------|

ANTONIO VIVALDI

Concerto in sol minore RV 157 per archi e b.c.

- | | | | |
|---|------|---------|------|
| 6 | I. | Allegro | 1'54 |
| 7 | II. | Largo | 1'25 |
| 8 | III. | Allegro | 1'49 |

LUCA FRANCESCONI (*1956)

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 9 | | <i>Spiccato il volo</i> per violino solo | 3'42 |
|---|--|--|------|

ANTONIO VIVALDI

Concerto in do maggiore RV 191 per violino, archi e b.c.

- | | | | |
|----|------|-----------------|------|
| 10 | I. | Allegro ma poco | 5'18 |
| 11 | II. | Largo | 3'57 |
| 12 | III. | Allegro ma poco | 4'36 |

SIMONE MOVIO (*1978)

- 13 *Incanto XIX* per flauto dolce, violino e archi 4'07

ANTONIO VIVALDI

Concerto in mi minore RV 550 per quattro violini, archi e b.c.

(da 'L'Estro Armonico', op.3 n.4)

- 14 I. Andante 2'00
15 II. Allegro assai 2'11
16 III. Adagio 0'33
17 IV. Allegro 1'58

PATRICIA KOPATCHINSKAJA, MARCO BIANCHI, STEFANO BARNESCHI, LIANA MOSCA VIOLINI

MARCO STROPPIA (*1959)

- 18 *Dilanio avvinto* per flauto dolce e due violini 2'10

GIOVANNI ANTONINI FLAUTO, PATRICIA KOPATCHINSKAJA, ANGELO CALVO VIOLINI

GIOVANNI SOLLIMA (*1962)

- 19 *Moghul* per violino, flauto dolce, archi e b.c. 4'42

ANTONIO VIVALDI

Concerto in re maggiore RV 208 'Il Grosso Mogul' per violino, archi e b.c.

- 20 I. Allegro (cadenza by A. Vivaldi) 5'01
21 II. Grave: Recitativo 2'39
22 III. Allegro (cadenza by A. Vivaldi) 8'03

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

- 23 *Szól a Duda (The Bagpipe)* per flauto dolce e violino 0'56

TOTAL TIME: 70'56

PATRICIA KOPATCHINSKAJA VIOLINO

Ferdinando Gagliano, Napoli (1780 env.), arco barocco: Luis Emilio Rodriguez Carrington, Den Haag (2015)

IL GIARDINO ARMONICO

GIOVANNI ANTONINI DIREZIONE E FLAUTO DOLCE

sopranino Küng, Schaffausen; soprano e contralto Pietro Sopranzi, Albignasego (PD)

VIOLINI I

STEFANO BARNESCHI* – Giacinto Santagiuliana, Vicenza 1830

FABRIZIO HAIM CIPRIANI – Anonimo, Francia 18th secolo, detto “Il Guidi”

AYAKO MATSUNAGA – Marco Diatto, Genova 2018

LIANA MOSCA – Scuola Pietro Guarneri, Venezia c.1750

VIOLINI II

MARCO BIANCHI* – attr. a Giovanni Grancino, Milano inizio 18th secolo

ANGELO CALVO – Eduardo Angel Gorr, Cremona 2013 (copia Guarneri del Gesù “Kochanski” 1741)

FRANCESCO COLLETTI – David Bagué i Soler, Barcelona 2013 (copia Guarneri dl Gesù, 1743)

FABIO RAVASI – Leopold Renaudin, Parigi 1791

VIOLE

ERNEST BRAUCHER* – Federico Lowenberger, Genova (copia Fratelli Amati, Cremona 1592)

MARIA CRISTINA VASI – Franz Josef Knitl, Mittenwald 1795

VIOLONCELLI

MARCELLO SCANDELLI* – Anonimo, tardo 18th secolo (copia Jakob Stainer)

ELENA RUSSO – Leonhard Mauseiell, Nuremberg inizio 18th secolo

VIOLONE

GIANCARLO DE FRENZA – Roberto Paol'Emilio, Pescara 2005 (copia Gasparo da Salò, 1590)

TIORBA

MICHELE PASOTTI – Giuseppe Tumiatì, Milano 2002 (copia Vendelio Venere, Padova 1616)

CLAVICEMBALO

RICCARDO DONI – italiano copia di Winfried Hackl, Perg, Alta Austria (copia Christian Vater, 1738)

* PRINCIPALS



ANTONIO VIVALDI



AURELIANO CATTANEO



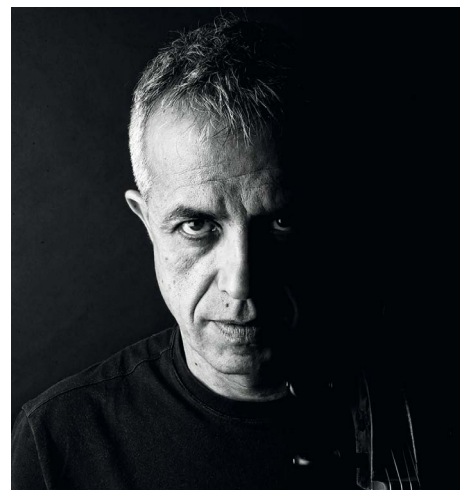
LUCA FRANCESCONI



SIMONE MOVIO



MARCO STROPPA



GIOVANNI SOLLIMA



PATRICIA KOPATCHINSKAJA

... EINE MIXTUR VON
ALT UND NEU...
STURM UND
SCHIESSPULVER.

Die Entdeckung des Il Giardino Armonico wirkte auf mich als junge Studentin wie ein Schlag und eine Droge. Seine waghalsige, seltsame Klangsprache, seine Artikulation und Verzierung erinnerte mich an die Volksmusik meiner Eltern und hatte die Frische neuer Musik. Mein radikales Hören war bestätigt: Ungeachtet von Zeit und Stil ist das Essentielle, der Musik nichts schuldig zu bleiben, sie mit allen Sinnen echt und gefährlich zu leben. Mit diesen Individuen und Ihrem kongenialen Leiter Giovanni Antonini spielen und aufnehmen zu dürfen, gehörte seitdem zu meinen abenteuerlichsten Träumen.

Diese Aufnahme lädt Vivaldi in ein Zeitlabor ein, verwickelt ihn in einen Dialog mit heutigen kreativen Stimmen aus Italien, ihm als Zeitreisenden vorspielend, was heutige Horizonte sind: Wir haben fünf jüngere italienische Komponisten zum Experiment verführt, in Miniaturen auf Vivaldis Musik zu reagieren. Eine Mixtur von alt und neu, Schiffe voll von exotischen Stoffen und Gewürzen, Gerüche von Märchen, Orient, Sturm und Schiesspulver.

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

The discovery of Il Giardino Armonico when I was a young student was for me like a shock or a drug. The group's daring, bizarre sonic idiom, its articulation and decoration reminded me of my parents' folk music and had the freshness of contemporary music. My radical way of listening was confirmed: regardless of period and style, the essential thing is to pay the music back in its own coin, to experience it truly and dangerously, with all your senses. To perform and record with these individuals and their congenial director Giovanni Antonini had been one of my most adventurous dreams ever since.

This recording invites Vivaldi into a time laboratory, engages him in a dialogue with today's creative voices from Italy, telling him, as if to a time traveller, what today's horizons are: we have inveigled five younger Italian composers into the experiment of reacting to Vivaldi's music in miniatures. A mixture of old and new, ships full of exotic silk and spices, scents of fairy tales, the Orient, storm and gunpowder.

... A MIXTURE OF
OLD AND NEW...
STORM AND GUNPOWDER.

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

Alors que j'étais jeune étudiante, la découverte de l'ensemble Il Giardino Armonico m'a fait l'effet d'un choc, d'une drogue. Son langage sonore étrange et audacieux, son articulation originale et ses ornements me rappelaient la musique folklorique de mes parents et avaient la fraîcheur de la musique contemporaine. Mon écoute radicale s'en est trouvée confirmée : indépendamment de l'époque et du style, l'essentiel est de tout donner à la musique, de la vivre authentiquement et dangereusement, avec tous ses sens. Pouvoir jouer et enregistrer avec ces musiciens et leur chef congénial Giovanni Antonini a été depuis lors l'un de mes rêves les plus aventureux.

...UN MÉLANGE D'ANCIEN
ET DE NOUVEAU...
DE TEMPÊTE ET
DE POUDRE À CANON.

Cet enregistrement fait entrer Vivaldi dans un laboratoire d'expérimentation temporelle, il l'engage dans un dialogue avec des voix créatrices actuelles, venues d'Italie, en lui faisant entendre, comme s'il avait fait un voyage dans le temps, ce que sont les horizons musicaux d'aujourd'hui : nous avons invité cinq jeunes compositeurs italiens à faire l'expérience de répondre à la musique de Vivaldi par des miniatures. Un mélange d'ancien et de nouveau, des vaisseaux pleins d'étoffes et d'épices exotiques, aux odeurs de contes de fées, d'Orient, de tempête et de poudre à canon.



Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*
Royaume-Uni, Londres, Tate Collection © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography

GIOVANNI ANTONINI

DER KREIS SCHLIESST SICH
... UND WER LEBT,
HAT RECHT ...

Soll man aber, bei dieser Erkenntniss, den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werke nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, dass wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben: erst *unser* Blut bringt sie dazu, zu *uns* zu reden. Der wirklich „historische“ Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden. — Man ehrt die grossen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch thätige Versuche, ihnen immer von Neuem wieder zum Leben zu verhelfen.

Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, 1879,
Zweiter Band, Erste Abteilung, Nr. 126

Dieser Nietzsche-Text führt zur Frage des sogenannten „historisch informierten“ Ansatzes, einer meines Erachtens oberflächlichen und in den letzten Jahren sehr modischen Definition, die bei der Neuinterpretation der Musik der Vergangenheit im Allgemeinen an die Stelle des strengeren „philologischen“ Ansatzes getreten ist, der seit Anfang der 1960-er Jahre den Ausgangspunkt für die Wiederentdeckung alter Instrumente und der historischen Aufführungspraxis bildete.

Interessant ist jedoch, dass die „historische“ Forschung auch aus der Notwendigkeit heraus entstanden ist, Alte Musik für moderne Hörer „zum Sprechen“ zu bringen, als beispielsweise große Musiker der Vergangenheit wie Toscanini erkannten, dass die ihnen zur Verfügung stehenden interpretatorischen Mittel etwa im Umgang mit Bachs Musik unzulänglich waren. Eines der Ergebnisse dieser barocken „New Wave“ war die Aufführung vor allem italienischer alter Musik mit stärkeren Farbkontrasten, mit einem viel deutlicher hervorgehobenen rhythmischen Aspekt und generell mit einer „rhetorischen“, diskursiven und „dramatischen“ Herangehensweise an die Partituren des 17. und 18. Jahrhunderts. Paradoxerweise hat also der hypothetische (beinahe) „wirklich historische“ Ansatz, an dem Nietzsche Kritik äußerte, „moderne“ Ergebnisse hervorgebracht und auch Ähnlichkeiten zwischen barocker Musik und künstlerischen Ausdrucksformen des 20. Jahrhunderts aufgezeigt, z. B. dem Jazz, bei dem wie in der Alten Musik die Improvisation von grundlegender Bedeutung ist, sowie teilweise dazu beigetragen, die Vorstellung von „klassischer Musik“ im Verhältnis zu anderen Gattungen zu revidieren.

Mit der vorliegenden CD „What's next Vivaldi?“ scheint sich für mich der Kreis sozusagen zu schließen, aber mit dem Titel verbindet sich eine Frage und vielleicht eine Anregung

zum Nachdenken über die Entwicklung der Interpretation Alter Musik in der kommenden Zeit, die auf die revolutionäre und aufregende „philologische Phase“ der letzten Jahrzehnte folgen wird.

Besonders interessant ist für mich die Zusammenstellung von zeitgenössischen Stücken mit Vivaldis Musik. Nicht selten strebten beispielsweise Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Bruno Maderna und Edgar Varèse, zwei Verfechter der „Moderne“, eine Rückkehr zu alten Instrumenten und die Wiederentdeckung ihrer Spieltechniken an, um das Repertoire der Vergangenheit, einschließlich der romantischen Musik, besser verstehen zu können.

In dieser Aufnahme werden mehrere Elemente miteinander verbunden: Es findet eine Begegnung statt zwischen der Erfahrung des Ensembles Il Giardino Armonico, dessen Aufnahmen mit Vivaldi und anderen Werken aus dem 17. Jahrhundert in den 1990-er Jahren frischen Wind und einen ganz neuartigen Ansatz mit sich brachten, und Patricia Kopatchinskaja, einer brillanten und fantasievollen Musikerin, die antiakademisch (ich würde sogar sagen „aphilologisch“) und „modern“ im avantgardistischsten Sinne des Wortes ist. Bei dieser Verbindung scheinen die Extreme in direkten Kontakt miteinander zu treten. Eine originelle Kadenz in Vivaldis Konzert Il Grosso Mogul scheint z. B. viele unerwartete Affinitäten zu Luca Francesconis Spiccato il volo zu offenbaren, und im Allgemeinen nimmt man keinen Bruch zwischen Vivaldi und den modernen Zeitgenossen wahr. Alle Stücke der CD drücken trotz der Vielfalt der Stile und Mittel „Affekte“ aus, die ein allgemeines Merkmal der Musik sind, weil sie mit dem innersten Wesen des Menschen verbunden sind, angefangen von der Antike bis zu uns, die wir heute leben.

Und gerade für uns „Lebende“ würde ein Beethoven, wie Nietzsche ihn sich vorstellte (und man könnte Beethovens Namen durch Vivaldi ersetzen, auch wenn letzterer Schiller nicht kennen konnte...), der plötzlich aus dem Grab zurückkehrt und den „modernen“ Aufführungen lauscht, vielleicht folgendes sagen:

„Nun! Nun! Das ist weder Ich noch Nicht-Ich, sondern etwas Drittes, — es scheint mir auch etwas Rechtes, wenn es gleich nicht *das Rechte* ist. Ihr mögt aber zusehen, wie ihr's treibt, da ihr ja jedenfalls zuhören müsst — und der Lebende hat Recht, sagt ja unser Schiller. So *habt* denn Recht und lasst mich wieder hinab.“ (Menschliches, Allzumenschliches, Zweiter Band, Erste Abteilung, Nr. 126 cit.).

Vielleicht bedarf es einer kurzen Erklärung der kleinen gesprochenen Einlage (Track 4), die eigentlich eine Rhythmusübung während einer Probe zu Aureliano Cattaneos Estroso war und ohne unser Wissen vom Tonmeister mitgeschnitten wurde. „Gesprochen“, weil von unseren Stimmen erzeugt, aber nicht „bedeutungsvoll“, weil die Klänge einfach Konsonanten und Vokale sind, die damals erfunden wurden (für mich erinnern sie mich vage an den „Bolo-Bob“ der indischen Musik und zugleich an Aventures von György Ligeti). Aber uns schien diese Übung „expressiv“ zu sein, und wegen ihres spielerischen und improvisierten Charakters assoziierten wir sie mit dem „Lazzo“ aus der Commedia dell'Arte, der der venezianischen Welt der Masken, der Musik, des Theaters und der Ironie des 18. Jahrhunderts so nahesteht.

„Sehen Sie“, sagte ich zu ihm und kam direkt auf den Punkt, „die Crewmitglieder haben sehr unterschiedliche Vorstellungen von dem Film, deshalb wollte ich Sie fragen, was

genau Sie im Sinn haben.“ Ich erläuterte einige der Theorien, die mir zu Ohren gekommen waren, fragte ihn, was richtig sei, und hoffte, dass seine Antwort mir helfen würde.

„Sie sind alle richtig“, antwortete Antonioni. „Ich habe nur ein paar Episoden zusammengestellt, es steht jedem Zuschauer frei, sie zu interpretieren.“

Ein Dialog zwischen Herbie Hancock und Michelangelo Antonioni über den Film „Blow up“, zu dem Hancock die Filmmusik schreiben sollte.

Aus: Herbie Hancock, „Possibilities“, 2014



GIOVANNI ANTONINI, LUCA FRANCESCONI, PATRICIA KOPATCHINSKAJA, SIMONE MOVIO, AURELIANO CATTANEO

GIOVANNI ANTONINI

CLOSING THE CIRCLE
'... THE LIVING ARE ALWAYS
IN THE RIGHT ...'

But does this insight mean we have to deny those who come later the right to reanimate the works of earlier times with their own souls? No, for it is only if we bestow upon them our own soul that they can continue to live: it is only our blood that constrains them to speak to us. A truly 'historical' rendition would be ghostly speech before ghosts. – We honour the great artists of the past less through that unfruitful awe which allows every word, every note to lie where it was put than we do through active endeavours to help them to come repeatedly to life again.

Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human* (1879), Vol. II, Part One, no.126
(tr. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.242)

Nietzsche's text confronts us with the question of the so-called 'historically informed' approach to performance, a definition very fashionable in recent years, but which in my opinion is superficial, and which has generally replaced, in the reinterpretation of music of the past, the more strictly 'philological' approach that was the starting point, from the early 1960s, of the rediscovery of period instruments and the performing practices associated with them.

However, it is interesting to note that such 'historical' research was also born out of the need to make early music 'speak' to modern listeners, when, for example, great musicians of the past such as Toscanini perceived the performing resources available to them as

inadequate for the music of Bach. One of the results of this Baroque 'New Wave' was a style of playing early music, especially Italian, with sharper contrasts of colour, much greater emphasis on the rhythmic aspect and, in general, with a 'rhetorical', discursive and 'dramatic' approach to the scores of the seventeenth and eighteenth centuries. Paradoxically, therefore, the hypothetical 'truly historical' (or almost . . .) mode stigmatised by Nietzsche produced 'modern' results and also demonstrated similarities between Baroque music and artistic expressions of the twentieth century – such as jazz, where, as in early music, improvisation is of fundamental importance – and also helped us to review the concept of 'classical music' in relation to other genres.

So it seems to me that this CD 'What's next Vivaldi?' represents a sort of 'closing of the circle', but, from the title onwards, also an interrogation and perhaps a stimulus for reflection on how interpretation of early music may evolve in the future after the revolutionary and exciting 'philological period' of recent decades.

For me, a particularly interesting feature is the combination of Vivaldi's music with contemporary pieces. It's worth noting that it was not uncommon for twentieth-century composers like Bruno Maderna and Edgard Varèse, two champions of 'modernism', to advocate returning to period instruments and rediscovering their playing techniques in order to achieve a better understanding of the repertory of the past, including Romantic music.

Several elements are combined in this recording: the encounter between the experience of Il Giardino Armonico, whose recordings of Vivaldi and eighteenth-century Italian music in the 1990s brought a breath of novelty and freshness into the repertory, with Patricia Kopatchinskaja, a brilliant and imaginative musician, anti-academic (I would say ‘aphilological’) and ‘modern’ in the most avant-garde sense of the term, in an alliance in which one has the feeling that extremes meet. For example, an original cadenza by Vivaldi for his Concerto *Il Grosso Mogul* seems to reveal many unexpected affinities with Luca Francesconi’s *Spiccato il volo*, and, in general, one does not perceive a fracture between Vivaldi and the contemporary composers. All the pieces on the CD, despite the diversity of styles and means, express ‘affections’ that are the true guiding thread of music, because they are linked to the very essence of humanity, from the people of former times to ourselves, the ‘living’.

And it is precisely to us, the ‘living’, that a Beethoven, again in Nietzsche’s imagination (and we could replace Beethoven’s name by Vivaldi’s, even if the latter could not have known Schiller . . .), having unexpectedly returned from the grave and listened to ‘modern’ performances, might perhaps have said:

‘Well, yes! That is neither I nor not-I, but some third thing – and if it is also not exactly *right*, it is nonetheless right in its own way. But you had better take care what you’re doing, since it’s you who have to listen to it – and as our Schiller says, the living are always in the right. So *be* in the right and let me depart again’ (*Human, All Too Human*, loc. cit., p.243).

Perhaps a little explanation is required for the brief *Lazzo parlante* (track 4), which is actually one of our rhythmic studies during a rehearsal of Aureliano Cattaneo’s *Estroso*,

recorded by the sound engineer without our knowledge. ‘Parlante’ (speaking) because uttered by our voices, though not ‘significant’ because the sounds are simply consonants and vowels invented at the time (to me they are vaguely reminiscent of the ‘bolo’ syllables used in Indian music and at the same time of György Ligeti’s *Aventures*) – yet, in our opinion, ‘expressive’. Because of its playful and extemporaneous character, we have associated this moment with the ‘lazzo’, the stock comedy routine of the Commedia dell’Arte, so close to the eighteenth-century Venetian world of masks, music, theatre and irony.

‘You know, people on the crew are all coming up with different ideas about what the film is about’, I said. ‘So I want to be sure exactly what you have in mind.’ I told him a few of the theories I’d heard and asked him which one was right, hoping his answer would guide me in writing the score.

But Antonioni said, ‘All of them. I just put the events together, and the viewer can make his own interpretation of what it is.’

Dialogue between Herbie Hancock and Michelangelo Antonioni concerning the film *Blow-Up*, for which Hancock wrote the soundtrack music (Herbie Hancock, *Possibilities*, New York: Viking, 2014)

GIOVANNI ANTONINI

UNE BOUCLE SE FERME « ...ET LES VIVANTS ONT RAISON... »

Mais, une fois cela reconnu, faut-il refuser à ceux qui viennent plus tard le droit de faire revivre selon leur âme les œuvres anciennes ? Non, car elles ne peuvent continuer à vivre que si nous leur donnons notre âme : seul notre sang fait qu'elles peuvent nous parler. L'interprétation vraiment « historique » parlerait en fantôme à des fantômes. – On honore les grands artistes du passé moins par cette crainte stérile qui laisse chaque mot, chaque note tels qu'ils ont été écrits, que par des essais actifs et réitérés de leur faire reprendre vie.

Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain II, Opinions et sentences mêlées* (1879), 126

Ce texte de Nietzsche nous conduit à la question de ce qu'on appelle l'approche « historiquement informée », expression à mon avis superficielle mais très à la mode ces dernières années, qui a généralement remplacé, dans la réinterprétation de la musique du passé, l'approche plus strictement « philologique », point de départ de la redécouverte des instruments anciens et de leurs pratiques d'exécution au début des années 1960.

Il est intéressant de noter que cette recherche « historique » est également née du besoin de faire « parler » la musique ancienne aux auditeurs modernes, un besoin qu'éprouvait, par exemple, un grand musicien du passé comme Toscanini, qui percevait l'insuffisance des moyens d'interprétation dont il disposait pour aborder la musique de Bach. L'un des résultats de cette « Nouvelle Vague » baroque a été d'interpréter la

musique ancienne, et en particulier la musique italienne, avec des contrastes de couleurs plus forts, une articulation rythmique beaucoup plus marquée et, dans l'ensemble, une approche « rhétorique », « discursive » et « dramatique » des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Paradoxalement, donc, l'approche dite « vraiment "historique" » (ou presque) que Nietzsche stigmatisait a produit des résultats « modernes » et a également révélé des parentés entre la musique baroque et des formes d'expression artistique du XX^e siècle comme le jazz, dans lequel, comme dans la musique ancienne, l'improvisation joue un rôle fondamental, et qui a contribué à réévaluer le concept de « musique classique » par rapport aux autres genres.

Ce CD « What's next Vivaldi ? » me semble donc pour ainsi dire fermer une boucle, mais aussi poser, dès le titre, une question qui pourrait stimuler la réflexion sur l'évolution de l'interprétation de la musique ancienne dans les temps à venir, après la passionnante « période philologique » révolutionnaire des dernières décennies.

Je trouve particulièrement intéressante la juxtaposition de pièces contemporaines et d'œuvres de Vivaldi. Il faut d'ailleurs rappeler que des compositeurs du XX^e siècle, comme Bruno Maderna et Edgar Varèse, deux figures de proue du « modernisme », avaient souhaité que l'on revienne aux instruments anciens et redécouvre leurs techniques de jeu afin de parvenir à mieux interpréter le répertoire du passé, y compris celui de la musique romantique.

Cet enregistrement est la rencontre de plusieurs éléments : l'expérience de l'ensemble Il Giardino Armonico d'une part, dont les enregistrements de Vivaldi et de la musique italienne du XVII^e siècle dans les années 1990 avaient apporté un souffle de nouveauté et de fraîcheur, et Patricia Kopatchinskaja de l'autre, une musicienne brillante et imaginative, anti-académique (je dirais « a-philologique ») et « moderne » dans le sens le plus avant-gardiste du terme – une rencontre où l'on a le sentiment que les extrêmes en viennent à se toucher. Une cadence originale du concerto de Vivaldi « Il Grosso Mogul », par exemple, semble révéler de nombreuses affinités inattendues avec *Spiccato il volo* de Luca Francesconi. Dans l'ensemble, on ne perçoit pas de véritable rupture entre Vivaldi et les compositeurs contemporains : tous les morceaux de ce CD, malgré la diversité des styles et des moyens, expriment des « affects » qui forment le véritable trait d'union de la musique, car ils sont liés à l'essence même de l'homme – de l'homme des temps anciens comme de nous autres, les « vivants ».

Et c'est précisément à nous, les « vivants », que s'adresserait Beethoven lorsque, selon ce qu'imaginait aussi Nietzsche (et on pourrait remplacer le nom de Beethoven par celui de Vivaldi, même si ce dernier ne pouvait évidemment pas connaître Schiller...), revenant soudain de la tombe pour écouter une exécution « moderne » d'une de ses œuvres, il s'exclamerait :

« Allons ! allons ! Cela n'est ni moi, ni non-moi, mais quelque chose d'autre, – qui me semble aussi quelque chose de juste, même si ce n'est pas la chose juste. Mais c'est à vous de voir comment vous y prendre, puisque c'est vous qui devez de toute façon écouter – et les vivants ont raison, comme dit notre Schiller. Ayez donc raison et laissez-

moi retourner sous terre. » (Humain trop humain, vol. II, première partie, Opinions et sentences mêlées, 126)

La courte pièce *Lazzo parlante* (n° 4) appelle peut-être un petit commentaire : il s'agit en réalité d'un travail sur le rythme fait lors d'une répétition d'*Estroso* d'Aureliano Cattaneo et enregistré à notre insu par l'ingénieur du son. « Parlant » parce que prononcé par nos voix, mais sans « signifier », parce que les sons sont simplement des consonnes et des voyelles inventées sur le moment (elles me rappellent vaguement le « bolo bob » de la musique indienne en même temps qu'*Aventure* de Gyorgy Ligeti) mais, à mon sens, « expressif ». À cause de son caractère ludique et improvisé, nous l'avons associé au « *lazzo* », scène improvisée dans la Commedia dell'Arte, si proche du monde vénitien du XVIII^e siècle, des masques, de la musique, du théâtre et de l'ironie.

« Voyez-vous », lui dis-je, allant droit au but, « les membres de l'équipe ont des idées très différentes sur le film, c'est pourquoi je voulais vous demander ce que vous aviez exactement en tête ». Je lui exposai alors quelques-unes des théories que j'avais entendues, lui demandant laquelle était juste, en espérant que sa réponse m'aiderait.

« Elles sont toutes justes », me répondit Antonioni. « Moi, je me contente d'assembler des séquences, chaque spectateur est libre de les interpréter ».

Dialogue entre Herbie Hancock et Michelangelo Antonioni à propos du film *Blow up* pour lequel Hancock allait composer les morceaux de la bande son (Herbie Hancock, *Possibilities*, 2014)

WHAT'S NEXT VIVALDI? VON LUKAS FIERZ

Vor lauter historischer Rückschau sollte nicht vergessen werden, wie sehr Vivaldi ein Pionier war: Sei es in Programmmusik wie *Die Vier Jahreszeiten* und „La Tempesta di Mare“ RV 253 (Kopatchinskaja hat eine durch die Gespenster aus *Pirates of the Caribbean* inspirierte Kadenz beigesteuert), sei es in neuartigen Besetzungen wie in den *concerti con molti strumenti* oder den Konzerten **für bis vier Violinen** (hier RV 550), sei es in kühn-überraschenden Motiven wie im späten Geigenkonzert RV 191 (P.K. dankt Anthony Romaniuk für seine Verzierungsvorschläge im Largo), sei es in virtuoser Geigentechnik, welche Vivaldi um einen Quantensprung erweiterte, zum Beispiel in seinen halbsbrecherischen Kadenzen zum frühen Violinkonzert „Il Grosso Mogul“ RV 209. J. S. Bach hat dieses Konzert samt Kadenzen für Orgel transkribiert und es wurde ein Vorbild für das fünfte Brandenburgische Konzert, in dem das Cembalo erstmals eine Solostimme und eine ausgedehnte Kadenz erhielt, der Urvater aller Klavierkonzerte der Musikgeschichte.

Venedig trieb Handel mit dem sagenhaften Mogulreich, aber die Herkunft des Titels „Grosso Mogul“ ist unklar: Vivaldi vertonte ein gleichnamiges Libretto von Domenico Lalli in seiner Oper *Argippo*, handelnd von Liebe, Verrat, Tod und Vergebung am Hof des Grossmoguls in Agra. Er schrieb auch ein Flötenkonzert gleichen Namens. Im langsamen Satz *Recitativo* des Geigenkonzerts mit seinen exotischen Intervallen inspiriert sich Patricia Kopatchinskaja an der Spielweise indischer Geiger: Die Geige kam schon ab 1600 nach Indien, und könnte sich vielleicht schon zu Vivaldis Zeit ein indischer Geiger nach Venedig verirrt haben? Der letzte Satz enthält Vivaldis lange und ungekürzte Kadenz, eine der wenigen, die uns überliefert sind. Wie diese Kadenzen auf Zeitgenossen wirkten beschreibt ein Tagebucheintrag von Johann Friedrich von Uffenbach, ein vornehmer Reisender aus Frankfurt, der selber Geige und Laute spielte. Er besuchte 1715 das von Vivaldi geleitete Teatro Sant'Angelo, in dem die neusten Opern verschiedenster Komponisten gespielt wurden. In einer Opernpause gab es Instrumentalmusik:

„... gegen das Ende spielte der Vivaldi ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine Phantasie anhing die mich recht erschreckt, denn dergleichen ohnmöglich so jemahls ist gespielt worden noch kann gespielt werden, denn er kahm mit den Fingern nur einen Strohhalm breit an den Steg daß der Bogen keinen Platz hatte, und das auf allen 4 Saiten mit Fugen und einer Geschwindigkeit die unglaublich ist, er surprenierte damit jedermann...“

Die fünf italienischen Komponisten erklären ihre Stücke wie folgt:

Simone Movio (1978) sucht in *Incanto XIX* („Verzauberung XIX“) Formen und Strukturen eines Barockkonzertes in einer Mikroarchitektur zu synthetisieren, die ihren Kern (Imago) unter einer verhüllenden Oberfläche (Tunika) ahnen lässt.

In Luca Francesconis (1956) *Spiccato il volo* („Die Geige hebt ab“) tritt die Sologeige aus dem Orchesterkonzert RV 157 heraus und leitet von Vivaldis hochvirtuoser Technik inspiriert über in das Solokonzert RV 191.

In *Estroso* („Exzentrisch“, „Launenhaft“) zeigt Aureliano Cattaneo (1974) sein Interesse an barocken Instrumenten und Klängen und er greift Vivaldis Vorliebe des Extravaganten auf: Einem ersten furiosen Teil folgt ein Doppelgesang unterwegs in ein unbekanntes Land.

Der Titel von Marco Stroppas (1959) *Dilanio avinto* ist ein Anagramm von Antonio Vivaldi und bedeutet „Gefesselt zerfleische ich“. Flöte und Geige geraten in Wettstreit, fast Rauferei, dann doch Dialog, während eine unbeteiligte Geige kommentiert wie ein Boxreferee im Ring.

Der Sizilianer Giovanni Sollima (1962) lässt sich in *Moghul* von Vivaldis beiden gleichnamigen Flöten- und Geigenkonzerten inspirieren, nicht eigentlich von Zitaten, aber vom orientalischem Geist, den er aus dem einst arabisch beherrschten Sizilien kennt.

WHAT'S NEXT VIVALDI?

BY LUKAS FIERZ

We should not let mere historical hindsight allow us to forget what a pioneer Vivaldi was, whether in programme music such as *The Four Seasons* and 'La Tempesta di Mare' RV 253 (to which Patricia Kopatchinskaja has contributed a cadenza inspired by the ghosts from *Pirates of the Caribbean*); in the use of innovative instrumental forces, as in the 'concerti con molti strumenti' or the concertos for multiple violins (here the Concerto for four violins RV 550); in boldly surprising motifs, as in the late Violin Concerto RV 191 (PK thanks Anthony Romaniuk for his suggestions for decoration in the Largo); or in virtuoso violin technique, which Vivaldi expanded by a quantum leap, for example in his breakneck cadenzas for the early violin concerto 'Il Grosso Mogul' RV 209. J. S. Bach transcribed this concerto and its cadenzas for organ and it became a model for the fifth Brandenburg Concerto, in which the harpsichord received for the first time a solo part and an extensive cadenza, the forerunner of all the keyboard concertos in music history.

Venice traded with the legendary Mughal Empire, but the origin of the title 'Grosso Mogul' is unclear: Vivaldi set a libretto of the same name by Domenico Lalli in his opera *Argippo*, dealing with love, betrayal, death and forgiveness at the court of the Great Mughal in Agra. He also wrote a flute concerto of the same name. In the Recitativo slow movement of the violin concerto, with its exotic intervals, Patricia Kopatchinskaja lets herself be inspired by the playing style of Indian violinists: the violin came to India around 1600 – might an Indian violinist have strayed to Venice by Vivaldi's time? The last movement contains Vivaldi's long and unabridged cadenza, one of the few that have survived. The effect of these cadenzas on contemporaries is described in a diary entry by Johann Friedrich von Uffenbach, a distinguished traveller from Frankfurt who played the violin and lute himself. In 1715 he visited the Teatro Sant'Angelo, managed by Vivaldi, where the latest operas of various composers were played. During an opera interval there was instrumental music:

‘ . . . towards the end Vivaldi played a solo accompaniment, admirably, to which he finally appended a cadenza [Phantasie] that really frightened me, because something like that has never been played by anyone, nor can be ever played; for his fingers came only a straw’s breadth from the bridge, so that the bow had almost no room, and this on all four strings with imitations [Fugen] and at unbelievable speed; he astounded everyone . . . ’

The five Italian composers explain their pieces as follows:

In *Incanto XIX* (Enchantment XIX), Simone Movio (b. 1978) seeks to synthesise the forms and structures of a Baroque concerto into a microarchitecture that allows us to glimpse its core (*imago*) under its outer envelope (*tunica*).

In *Spiccato il volo* (The violin takes off) by Luca Francesconi (b. 1956), the solo violin emerges from the Concerto for orchestra RV 157 and, inspired by Vivaldi’s highly virtuoso technique, leads into the solo Concerto RV 191.

In *Estroso* (Eccentric, capricious), Aureliano Cattaneo (b. 1974) shows his interest in Baroque instruments and sonorities and picks up on Vivaldi’s predilection for the extravagant: the furious first section is followed by a double song en route to an unknown country.

The title of the piece by Marco Stroppa (b. 1959), *Dilanio avvinto*, is an anagram of ‘Antonio Vivaldi’ and means ‘tied up, I tear to pieces’: recorder and violin compete, almost brawl, then eventually dialogue, while an uninvolved violin comments like a referee in the boxing ring.

In *Moghul*, the Sicilian composer Giovanni Sollima (b. 1962) takes his inspiration from Vivaldi’s two concertos of the same name, for flute and violin respectively, without actually quoting them, but drawing on their oriental spirit, which he knows from Sicily, once ruled by the Arabs.

WHAT'S NEXT VIVALDI?

PAR LUKAS FIERZ

Notre perspective historique ne devrait pas nous faire oublier à quel point Vivaldi a été un pionnier : que ce soit par ses œuvres de musique descriptive, comme *Les Quatre Saisons* ou « La Tempesta di Mare » RV 253 (pour laquelle Kopatchinskaja a élaboré une cadence inspirée par les fantômes des *Pirates des Caraïbes*), par ses orchestrations novatrices, comme celles des « concerti con molti strumenti » ou de ses concertos pour plusieurs violons solistes (ici le Concerto pour quatre violons RV 550), par ses motifs d'une audace surprenante, comme dans le tardif Concerto pour violon RV 191 (à propos duquel la violoniste remercie Anthony Romaniuk pour ses suggestions d'ornementations dans le *Largo*), ou encore par la technique violonistique virtuose à laquelle Vivaldi fit faire un véritable bond en avant, par exemple dans ses cadences acrobatiques pour son concerto pour violon de jeunesse « Il Grosso Mogul » RV 209. J. S. Bach a transcrit ce concerto, y compris ses cadences, pour l'orgue et l'œuvre a servi de modèle pour le cinquième Concerto brandebourgeois, dans lequel le clavecin a pour la première fois à jouer une partie soliste comprenant une cadence étendue, ce qui en fait l'ancêtre de tous les concertos pour piano à venir.

Venise commerçait avec le légendaire Empire moghol, mais on ne sait pas vraiment d'où vient le titre de ce concerto, le « Grand Moghol » : Vivaldi a composé un opéra sur un livret du même nom de Domenico Lalli, *Argippo* – une histoire d'amour, de trahison, de mort et de pardon à la cour du Grand Moghol, à Agra. Il a également écrit un concerto pour flûte qui porte le même titre. Dans le mouvement lent, *Recitativo*, du concerto pour violon, avec ses intervalles exotiques, Patricia Kopatchinskaja s'inspire du style de jeu des violonistes indiens : le violon étant arrivé en Inde dès 1600, ne pourrait-on imaginer qu'un violoniste indien se soit déjà aventuré jusqu'à Venise du vivant de Vivaldi ? Le dernier mouvement contient intégralement la longue cadence écrite par Vivaldi, l'une des rares qui nous soit parvenue. Nous avons un témoignage de l'effet que produisaient ces cadences sur les contemporains du compositeur : dans son journal intime, Johann Friedrich von Uffenbach, un voyageur distingué venu de Francfort, qui jouait lui-même du violon et du luth, raconte qu'en 1715, il assista à un spectacle au théâtre Sant'Angelo, dont Vivaldi était le

directeur et où l'on représentait les derniers opéras en date de divers compositeurs. Pendant un entracte de l'opéra, des musiciens jouaient quelques compositions de musique instrumentale :

« ... vers la fin, Vivaldi joua un accompagnement solo, admirable, auquel il ajouta une cadence [Phantasie] qui m'a véritablement effrayé, parce qu'il est impossible qu'on n'en ait jamais joué ni qu'on puisse en jouer de pareille : ses doigts arrivaient à un cheveu du chevalet, si bien qu'il n'y avait plus de place pour l'archet, et cela sur les quatre cordes, avec des imitations [Fugen] et à une vitesse incroyable, plongeant tout le monde dans l'étonnement... »

Les cinq compositeurs italiens commentent leurs pièces de la manière suivante :

Dans *Incanto XIX* (« enchantement XIX »), Simone Movio (né en 1978) cherche à synthétiser les formes et les structures d'un concerto baroque dans une microarchitecture qui permet de deviner son noyau (*imago*) sous la surface qui l'enveloppe (*tunique*).

Dans *Spiccato il volo* (« [le violon] a pris son envol ») de Luca Francesconi (né en 1956), le violon solo se dégage du *Concerto pour cordes* RV 157 et, inspiré par la technique hautement virtuose de Vivaldi, nous conduit au *Concerto pour violon* RV 191.

Dans *Estroso* (« capricieux, bizarre »), Aureliano Cattaneo (né en 1974) manifeste son intérêt pour les instruments et les sonorités baroques. Il s'inspire du goût qu'avait Vivaldi pour l'extravagant : une impétueuse première partie est suivie d'un double chant en route vers un pays inconnu.

Le titre de la pièce de Marco Stroppa (né en 1959), *Dilanio avvinto*, est une anagramme d'Antonio Vivaldi qui signifie « attaché, je déchire » : flûte et violon s'engagent dans une compétition, presque une bagarre, qui finit par devenir un dialogue, qu'un violon commente de façon détachée, comme un arbitre de boxe sur le ring.

Dans *Moghul*, Giovanni Sollima (né en 1962), compositeur sicilien, s'inspire des deux concertos homonymes de Vivaldi, l'un pour flûte à bec, l'autre pour violon, sans vraiment les citer, mais en en reprenant l'esprit oriental, qu'il connaît de sa Sicile natale, autrefois dominée par les Arabes.

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

„NATURGEWALT“ (TAGESSPIEGEL, BERLIN)

PATRICIA KOPATCHINSKAJAS ENTDECKERLUST REICHT VON DER RENAISSANCE BIS ZU URAUFFÜHRUNGEN, ZULETZT DER VIOLINKONZERTE VON MARTON ILLES UND FRANCISCO COLL (BEIDE 2020). SIE HAT SICH AUCH STIMMROLLEN ANGE EIGNET: LIGETIS *MYSTERIES DU MACABRE* ODER SCHÖNBERGS *PIERROT LUNAIRE*, WELCHEN SIE U.A. MIT DEN BERLINER PHILHARMONIKERN AUFGEFÜHRT HAT. UNLÄNGST HAT SIE KURT SCHWITTERS DADAISTISCHE *URSONATE* VERFILMT.

IN IHRER PROGRAMMIERUNG WILL KOPATCHINSKAJA DIE MUSIK NEU ERLEBEN ZU LASSEN, DURCH SCHAFFUNG VON KONTEXT ODER INZENIERUNG: MIT DEM MAHLER CHAMBER ORCHESTRA REAGIERTE SIE 2016 IN HAMBURG AUF DEN ERSTARRTEN KONZERTBETRIEB IM PROJEKT *BYE-BYE BEETHOVEN* UND 2017 AM LUCERNE FESTIVAL AUF DIE UMWELTKRISE IM PROJEKT *DIES IRAE*, BEIDE PROJEKTE WURDEN BEIDSEITS DES ATLANTIKS WIEDERHOLT. DAS PROJEKT *DER TOD UND DAS MÄDCHEN* MIT DEM SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA WAR AUCH AUF EUROPATOURNÉE UND DIE CD BEI ALPHA GEWANN 2018 EINEN GRAMMY. MIT DER CAMERATA BERN REALISIERTE SIE DIE PROJEKTE *KRIEG UND CHIPS*, *MARIA MATER MERETRIX*, SOWIE *ZEIT UND EWIGKEIT*, WELCHES 2019 AUCH ALS CD ERSCHIEN. AUCH DIE VORLIEGENDE CD STELLT VIVALDI ALS PIONIER IN EINEN AKTUELLEN MUSIKALISCHEN KONTEXT.

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

‘A FORCE OF NATURE’ (TAGESSPIEGEL, BERLIN)

PATRICIA KOPATCHINSKAJA’S BOUNDLESS APPETITE FOR DISCOVERY RANGES FROM THE RENAISSANCE TO CONTEMPORARY FIRST PERFORMANCES — MOST RECENTLY OF THE VIOLIN CONCERTOS OF MARTON ILLES AND FRANCISCO COLL (BOTH IN 2020). SHE HAS ALSO TAKEN ON VOCAL ROLES, IN LIGETI’S *MYSTERIES OF THE MACABRE* AND SCHOENBERG’S *PIERROT LUNAIRE*, PERFORMING WITH THE BERLIN PHILHARMONIC AND OTHERS. ALSO RECENT IS HER FILMED VERSION OF KURT SCHWITTERS’ DADAIST ‘URSONATE’.

IN HER PROGRAMMING KOPATCHINSKAJA AIMS AT RESHAPING AND RENEWING THE MUSICAL EXPERIENCE, THROUGH CREATIVE CONTEXTS AND STAGING. TOGETHER WITH THE MAHLER CHAMBER ORCHESTRA, IN 2016 SHE CHALLENGED THE OSSIFIED ROUTINE OF THE CONCERT HALL WITH HER

HAMBURG PROJECT *BYE-BYE BEETHOVEN*, AND IN 2017 AT THE LUCERNE FESTIVAL SHE ADDRESSED THE ENVIRONMENTAL CRISIS IN THE *DIES IRAE* PROJECT: THE TWO PROGRAMMES WERE THEN REPEATED ON BOTH SIDES OF THE ATLANTIC. HER *DEATH AND THE MAIDEN* PROJECT WITH THE SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA MADE A TOUR OF EUROPE, ITS ALPHA CD WINNING A 2018 GRAMMY AWARD. WITH THE CAMERATA BERN SHE HAS REALIZED FURTHER STAGED PROJECTS: *KRIEG & CHIPS (WAR' N' CHIPS)*, *MARIA MATER MERETRIX*, AND *ZEIT UND EWIGKEIT (TIME AND ETERNITY)*, RELEASED ON CD IN 2019. THIS PRESENT CD TOO, FEATURING VIVALDI THE PIONEER, IS SET IN A CONTEMPORARY MUSICAL CONTEXT.

PATRICIA KOPATCHINSKAJA

« UNE FORCE DE LA NATURE » (*DER TAGESSPIEGEL*, BERLIN)

LA SOIF DE DÉCOUVERTES DE PATRICIA KOPATCHINSKAJA LA CONDUIT DE LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE AUX CRÉATIONS CONTEMPORAINES. ELLE A DERNIÈREMENT CRÉÉ LES CONCERTOS POUR VIOLON ET ORCHESTRE DE MARTON ILLES ET FRANCISCO COLL (TOUS DEUX EN 2020). ELLE A ÉTENDU SON RÉPERTOIRE À DES RÔLES VOCAUX, COMME CEUX DES *MYSTERIES OF THE MACABRE* DE LIGETI OU DU *PIERROT LUNAIRE* DE SCHOENBERG, QU'ELLE A NOTAMMENT INTERPRÉTÉS AVEC DES MUSICIENS DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN. ELLE A RÉCEMMENT FILMÉ *L'URSONATE* (« SONATE ORIGINELLE ») DADAÏSTE DE KURT SCHWITTERS.

DANS SA PROGRAMMATION, KOPATCHINSKAJA ENTEND FAIRE VIVRE LA MUSIQUE DE MANIÈRE NOUVELLE, PAR LA CRÉATION DE CONTEXTES OU DE MISES EN SCÈNE : EN 2016, AVEC LE MAHLER CHAMBER ORCHESTRA, ELLE EST INTERVENUE DANS LA VIE MUSICALE ANKYLOSÉE DE HAMBOURG AVEC LE PROJET « BYE-BYE BEETHOVEN », ET, EN 2017, ELLE A ABORDÉ LE PROBLÈME DE LA CRISE ENVIRONNEMENTALE AU FESTIVAL DE LUCERNE AVEC LE PROJET « DIES IRAE » – DEUX PROJETS QUI ONT ÉTÉ REPRIS DES DEUX CÔTÉS DE L'ATLANTIQUE. SON PROJET « DER TOD UND DAS MÄDCHEN » (« LA JEUNE FILLE ET LA MORT ») AVEC LE SAINT PAUL CHAMBER ORCHESTRA A ÉTÉ JOUÉ EN TOURNÉE EUROPÉENNE ET SON ENREGISTREMENT CHEZ ALPHA A REMPORTÉ UN GRAMMY EN 2018.

AVEC LA CAMERATA BERN, ELLE A RÉALISÉ DIFFÉRENTS PROJETS : « KRIEG UND CHIPS » (« GUERRE ET CHIPS »), « MARIA MATER MERETRIX » (« MARIE, MÈRE, COURTISANE ») ET « ZEIT UND EWIGKEIT » (« LE TEMPS ET L'ÉTERNITÉ »), QUI EST SORTI EN CD EN 2019. LE PRÉSENT DISQUE PLACE LE PIONNIER QU'ÉTAIT VIVALDI DANS UN CONTEXTE MUSICAL ACTUEL.



GIOVANNI ANTONINI LEITUNG

DER AUS MAILAND STAMMENDE GIOVANNI ANTONINI STUDIERT MUSIK AN DER CIVICA SCUOLA DI MUSICA SEINER HEIMATSTADT SOWIE AM CENTRE DE MUSIQUE ANCIENNE IN GENÈVE. ER IST MITGRÜNDER DES ENSEMBLES IL GIARDINO ARMONICO, DAS ER SEIT 1989 LEITET UND MIT DEM ER BEREITS IN ALLER WELT KONZERTE GEGEBEN HAT. DABEI ARBEITETE ER MIT KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLERN WIE CECILIA BARTOLI, GIULIANO CARMIGNOLA, ISABELLE FAUST, SOL GABETTA, PATRICIA KOPATCHINSKAJA, KATIA UND MARIELLE LABÈQUE, VIKTORIA MULLOVA UND GIOVANNI SOLLIMA ZUSAMMEN. GIOVANNI ANTONINI IST ERSTER GASTDIRIGENT DES KAMMERORCHESTERS BASEL UND DES SALZBURGER MOZARTEUMS. ER WIRD REGELMÄSSIG VON ORCHESTERN WIE DEN BERLINER PHILHARMONIKERN, DEM CONCERTGEBOUW-ORCHESTER AMSTERDAM, DEN SYMPHONY ORCHESTRA LONDON UND DEM SYMPHONY ORCHESTRA CHICAGO SOWIE DEM ORCHESTER DER TONHALLE ZÜRICH ALS GASTDIRIGENT EINGELADEN. AN DER MAILÄNDER SCALA, DEM THEATER AN DER WIEN, BEI DEN SALZBURGER FESTSPIELEN UND AM OPERNHAUS ZÜRICH DIRIGIERTE ER MEHRERE OPERN. SCHALLPLATTEN HAT ER FÜR TELDEC, DECCA, SONY BMG, NAÏVE, HARMONIA MUNDI UND ALPHA CLASSICS AUFGENOMMEN. GIOVANNI ANTONINI IST KÜNSTLERISCHER LEITER DES FESTIVAL WRATISLAVIA CANTANS ([WWW.WRATISLAVIACANTANS.PL](http://www.wratislaviacantans.pl)) UND DES PROJEKTS HAYDN2032, DAS ES SICH ZUR AUFGABE GEMACHT HAT, AUS ANLASS DES DREIHUNDERTSTEN GEBURTSTAGS DES KOMPONISTEN SEINE SÄMTLICHEN SYMPHONIEN ZU INTERPRETIEREN UND FÜR DIE SCHALLPLATTE AUFZUNEHMEN.

GIOVANNI ANTONINI CONDUCTOR

BORN IN MILAN, GIOVANNI ANTONINI STUDIED AT THE CIVICA SCUOLA DI MUSICA AND AT THE CENTRE DE MUSIQUE ANCIENNE IN GENEVA. HE IS A FOUNDER MEMBER OF THE ENSEMBLE IL GIARDINO ARMONICO, WHICH HE HAS LED SINCE 1989 AND WITH WHICH HE HAS GIVEN CONCERTS WORLDWIDE. HE WORKS WITH ARTISTS SUCH AS CECILIA BARTOLI, GIULIANO CARMIGNOLA, ISABELLE FAUST, SOL GABETTA, PATRICIA KOPATCHINSKAJA, KATIA AND MARIELLE LABÈQUE, VIKTORIA MULLOVA AND GIOVANNI SOLLIMA. GIOVANNI ANTONINI IS PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR OF THE KAMMERORCHESTER BASEL AND THE MOZARTEUM ORCHESTER SALZBURG AND REGULARLY GUEST CONDUCTS ORCHESTRAS SUCH AS THE BERLINER PHILHARMONIKER, CONCERTGEBOUW ORCHESTER AMSTERDAM, LONDON SYMPHONY ORCHESTRA, CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA AND TONHALLE

ORCHESTER ZÜRICH. HE HAS CONDUCTED NUMEROUS OPERA PRODUCTIONS AT LA SCALA MILAN, THE THEATER AN DER WIEN, THE SALZBURG FESTIVAL AND OPERNHAUS ZÜRICH. HE HAS RECORDED FOR TELDEC, DECCA, SONY BMG, NAÏVE, HARMONIA MUNDI AND ALPHA. GIOVANNI IS ARTISTIC DIRECTOR OF THE WRATISLAVIA CANTANS FESTIVAL (WWW.WRATISLAVIACANTANS.PL) AND THE HAYDN2032 PROJECT, CREATED TO PERFORM AND RECORD THE COMPLETE SYMPHONIES OF FRANZ JOSEPH HAYDN BY THE 300TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH.

GIOVANNI ANTONINI DIRECTION

NÉ À MILAN, GIOVANNI ANTONINI Y A ÉTUDIÉ À LA CIVICA SCUOLA DI MUSICA AINSI QU'AU CENTRE DE MUSIQUE ANCIENNE DE GENÈVE. IL EST L'UN DES MEMBRES FONDATEURS DE L'ENSEMBLE IL GIARDINO ARMONICO, QU'IL DIRIGE DEPUIS 1989 ET AVEC LEQUEL IL A DONNÉ DES CONCERTS DANS LE MONDE ENTIER. IL TRAVAILLE AVEC DES ARTISTES COMME CECILIA BARTOLI, GIULIANO CARMIGNOLA, ISABELLE FAUST, SOL GABETTA, PATRICIA KOPATCHINSKAJA, KATIA ET MARIELLE LABÈQUE, VIKTORIA MULLOVA ET GIOVANNI SOLLIMA. GIOVANNI ANTONINI EST PREMIER CHEF INVITÉ DE L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE BÂLE ET DE L'ORCHESTRE DU MOZARTEUM DE SALZBOURG. IL EST RÉGULIÈREMENT INVITÉ À DIRIGER DES ORCHESTRES COMME L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN, L'ORCHESTRE DU CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM, LES ORCHESTRES SYMPHONIQUES DE LONDRES ET DE CHICAGO ET L'ORCHESTRE DE LA TONHALLE DE ZURICH. IL A DIRIGÉ DE NOMBREUX OPÉRAS À LA SCALA DE MILAN, AU THEATER AN DER WIEN, AU FESTIVAL DE SALZBOURG ET À L'OPÉRA DE ZURICH. IL A ENREGISTRÉ POUR TELDEC, DECCA, SONY BMG, NAÏVE, HARMONIA MUNDI ET ALPHA CLASSICS. GIOVANNI ANTONINI EST DIRECTEUR ARTISTIQUE DU FESTIVAL WRATISLAVIA CANTANS (WWW.WRATISLAVIACANTANS.PL) ET DU PROJET HAYDN2032, CRÉÉ POUR INTERPRÉTER ET ENREGISTRER L'INTÉGRALE DES SYMPHONIES DE HAYDN À L'OCCASION DU TROIS-CENTIÈME ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE.



IL GIARDINO ARMONICO

IL GIARDINO ARMONICO WURDE 1985 UNTER DER LEITUNG VON GIOVANNI ANTONINI GEGRÜNDET UND HAT SICH ALS EINES DER WELTWEIT FÜHRENDEN ENSEMBLES AUF HISTORISCHEN INSTRUMENTEN ETABLIERT. SEIN REPERTOIRE KONZENTRIERT SICH AUF DAS 17. UND 18. JAHRHUNDERT. BESONDERS ANERKANNT IST ES SOWOHL FÜR SEINE KONZERTE ALS AUCH FÜR OPERNPRODUKTIONEN, WIE MONTEVERDIS *L'ORFEO*, VIVALDIS *OTTONE IN VILLA*, HÄNDELS *AGRIPPINA*, *IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO*, *LA RESURREZIONE* UND *GIULIO CESARE IN EGITTO* MIT CECILIA BARTOLI WÄHREND DER SALZBURGER PFINGST- UND SOMMERFESTSPIELE 2012. VIELE JAHRE LANG HAT DAS ENSEMBLE EXKLUSIV FÜR TELDEC CLASSICS AUFGENOMMEN UND BEDEUTENDE AUSZEICHNUNGEN FÜR SEINE EINSPIELUNGEN MIT WERKEN VIVALDIS UND ANDERER KOMPONISTEN DES 18. JAHRHUNDERTS ERHALTEN. IL GIARDINO ARMONICO HAT MIT CECILIA BARTOLI MEHRERE ERFOLGREICHE ALBEN WIE *VIVALDI ALBUM* (DECCA, 2000 - GRAMMY AWARD), *SACRIFICIUM* (DECCA, 2009 - PLATIN-ALBUM UND GRAMMY) UND *FARINELLI* (DECCA, 2019) EINGESPIELT. MIT DECCA/L'OISEAU-LYRE VERÖFFENTLICHTE DAS ENSEMBLE GEFEIERTE CDS WIE ETWA HÄNDELS CONCERTI GROSSI OP. 6, *IL PIANTO DI MARIA* MIT BERNARDA FINK; SPÄTER ZWEI ALBEN MIT JULIA LEZHNEVA AUF DECCA (*ALLELUIA* 2013 UND *HÄNDEL IN ITALY* 2015). IN KOPRODUKTION MIT DEM NATIONALEN MUSIKFORUM IN BRESLAU VERÖFFENTLICHTE DAS ENSEMBLE DIE CD *SERPENT & FIRE* MIT ANNA PROHASKA (ALPHA CLASSICS, 2016), DIE 2017 DEN ICMA „BAROQUE VOCAL“ GEWANN, UND *LA MORTE DELLA RAGIONE*, DIE 2019 DEN DIAPASON D'OR UND DEN CHOC CLASSICA GEWANN. DAS TELEMANN-ALBUM GEWANN DEN DIAPASON D'OR DE L'ANNÉE UND DEN ECHO KLASSIK IM JAHR 2017. EIN NEUES VIVALDI-ALBUM *CONCERTI PER FLAUTO* IST IM MÄRZ 2020 ERSCHIENEN. EBENFALLS BEI ALPHA CLASSICS WIRD DAS ENSEMBLE ZUSAMMEN MIT PATRICIA KOPTACHINSKAJA EIN ALBUM VERÖFFENTLICHEN, DAS SICH SOWOHL AUF VIVALDI ALS AUCH AUF AUSGEWÄHLTE ZEITGENÖSSISCHE ITALIENISCHE KOMPONISTEN KONZENTRIERT. IL GIARDINO ARMONICO WIRKT AN DEM PROJEKT HAYDN2032 MIT, DAS EINE GESAMTEINSPIELUNG DER HAYDN-SINFONIEN (ALPHA CLASSICS) UND EINE REIHE VON THEMATISCHEN KONZERTEN IN GANZ EUROPA UMFASST. IM JAHR 2015 GEWANN *LA PASSIONE* DEN ECHO KLASSIK, WÄHREND *IL FILOSOFO* VON CLASSICA ZUM „CHOC DES JAHRES“ GEWÄHLT WURDE. *SOLO E PENSOSO* WURDE 2016 VERÖFFENTLICHT UND *IL DISTRATTO* GEWANN 2017 DEN GRAMOPHONE AWARD. DIE ACHE FOLGE *LA ROXOLANA* ERSCHIEN IM JANUAR 2020.

WWW.ILGIARDINOARMONICO.COM

IL GIARDINO ARMONICO

FOUNDED IN 1985 AND DIRECTED BY GIOVANNI ANTONINI, IL GIARDINO ARMONICO HAS ESTABLISHED ITSELF AS ONE OF THE WORLD'S LEADING PERIOD INSTRUMENT ENSEMBLES. ITS REPERTORY FOCUSES ON THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURY. IT HAS RECEIVED HIGH ACCLAIM FOR BOTH CONCERTS AND OPERA PRODUCTIONS – AMONG THE LATTER ARE MONTEVERDI'S *L'ORFEO*, VIVALDI'S *OTTONE IN VILLA* AND HANDEL'S *AGRIPPINA*, *IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO*, *LA RESURREZIONE*, AND *GIULIO CESARE IN EGITTO* WITH CECILIA BARTOLI AT THE SALZBURG WHITSUN AND SUMMER FESTIVAL 2012. FOR MANY YEARS IT WAS AN EXCLUSIVE ENSEMBLE ON TELDEC CLASSICS, ACHIEVING MAJOR AWARDS FOR THE RECORDING OF WORKS BY VIVALDI AND OTHER EIGHTEENTH-CENTURY COMPOSERS. IT HAS ALSO COOPERATED WITH CECILIA BARTOLI ON SEVERAL SUCCESSFUL PROJECTS, INCLUDING *THE VIVALDI ALBUM* (DECCA, 2000 – GRAMMY AWARD), *SACRIFICIUM* (DECCA, 2009 - PLATINUM ALBUM AND GRAMMY) AND *FARINELLI* (DECCA, 2019). OTHER RELEASES ON DECCA/L'OISEAU-LYRE HAVE INCLUDED SUCH ACCLAIMED ALBUMS AS HANDEL'S *CONCERTI GROSSI OP.6*, *IL PIANTO DI MARIA* WITH BERNARDA FINK LATER TWO ALBUMS WITH JULIA LEZHNEVA ON DECCA (*ALLELUIA* IN 2013 AND *HÄNDEL IN ITALY* IN 2015). IN CO-PRODUCTION WITH NFM IN WROCLAW THE GROUP PUBLISHED *SERPENT & FIRE* WITH ANNA PROHASKA (ALPHA CLASSICS, 2016), WHICH WON THE ICMA BAROQUE VOCAL AWARD IN 2017, AND *LA MORTE DELLA RAGIONE* (ALSO ON ALPHA) IN 2019, WHICH WAS AWARDED A DIAPASON D'OR AND A 'CHOC' DE *CLASSICA*. OF THEIR OTHER ALPHA RELEASES, THE TELEMANN ALBUM WON THE DIAPASON D'OR DE L'ANNÉE AND THE ECHO KLASSIK AWARD IN 2017. A NEW VIVALDI ALBUM *CONCERTI PER FLAUTO* HAS BEEN PUBLISHED IN MARCH 2020. IL GIARDINO ARMONICO PARTICIPATES IN THE HAYDN2032 PROJECT, WHICH WILL EMBRACE THE COMPLETE RECORDING OF HAYDN'S SYMPHONIES (ALPHA CLASSICS) ALONGSIDE THEMATIC CONCERTS IN SEVERAL EUROPEAN CAPITALS. IN 2015 *LA PASSIONE* WON THE ECHO KLASSIK AWARD WHILE *IL FILOSOFO* WAS NAMED 'CHOC' OF THE YEAR BY *CLASSICA*. SOLO E PENSOSO WAS RELEASED IN 2016 AND *IL DISTRATTO* WON A GRAMOPHONE AWARD IN 2017. THE EIGHTH VOLUME, *LA ROXOLANA*, WAS RELEASED IN JANUARY 2020.

WWW.ILGIARDINOARMONICO.COM

IL GIARDINO ARMONICO

FONDÉ EN 1985 ET DIRIGÉ PAR GIOVANNI ANTONINI, IL GIARDINO ARMONICO S'EST IMPOSÉ COMME L'UN DES PRINCIPAUX ENSEMBLES AU MONDE JOUANT SUR INSTRUMENTS D'ÉPOQUE. SON RÉPERTOIRE SE CONCENTRE SUR LES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES. IL A ÉTÉ ACCLAMÉ POUR SES CONCERTS ET SES INTERPRÉTATIONS D'OPÉRA, PARMI LESQUELS *L'ORFEO* DE MONTEVERDI, *OTTONE IN VILLA* DE VIVALDI ET *AGRIPPINA*, *IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO* ET *LA RESURREZIONE* DE HAENDEL. EN 2012, IL A INTERPRÉTÉ *GIULIO CESARE IN EGITTO* DE HAENDEL AVEC CECILIA BARTOLI AU FESTIVAL DE PENTECÔTE ET D'ÉTÉ DE SALZBOURG. PENDANT PLUSIEURS ANNÉES, IL GIARDINO ARMONICO A ENREGISTRÉ EN EXCLUSIVITÉ POUR TELDEC CLASSICS, OBTENANT DES PRIX IMPORTANTS POUR L'ENREGISTREMENT D'ŒUVRES DE VIVALDI ET D'AUTRES COMPOSITEURS DU XVIII^E SIÈCLE. IL A ÉGALEMENT TRAVAILLÉ AVEC CECILIA BARTOLI POUR PLUSIEURS PROJETS COURONNÉS DE SUCCÈS, NOTAMMENT *THE VIVALDI ALBUM* (DECCA, 2000 – GRAMMY AWARD), *SACRIFICIUM* (DECCA, 2009 – PLATINUM ALBUM ET GRAMMY AWARD) ET *FARINELLI* (DECCA, 2019). PARMI SES AUTRES ENREGISTREMENTS RÉALISÉS POUR DECCA/L'OISEAU-LYRE FIGURENT PLUSIEURS DISQUES CHALEUREUSEMENT ACCUEILLIS, COMME LES *CONCERTI GROSSI OP. 6* DE HAENDEL, *IL PIANTO DI MARIA* AVEC BERNARDA FINK ET DEUX DISQUES AVEC JULIA LEZHNEVA. EN COPRODUCTION AVEC LE NATIONAL FORUM OF MUSIC DE WROCLAW, L'ENSEMBLE A ENREGISTRÉ LE DISQUE *SERPENT & FIRE* AVEC ANNA PROHASKA (ALPHA CLASSICS, 2016), QUI A REMPORTÉ L'ICMA BAROQUE VOCAL AWARD EN 2017, ET *LA MORTE DELLA RAGIONE* (ALPHA CLASSICS, 2019), QUI A REÇU UN DIAPASON D'OR ET UN CHOC DE CLASSICA. PARMI SES AUTRES ENREGISTREMENTS POUR ALPHA CLASSICS, SON DISQUE TELEMANN A REMPORTÉ LE DIAPASON D'OR DE L'ANNÉE ET L'ECHO KLASSIK EN 2017. UN NOUVEL ENREGISTREMENT D'ŒUVRES DE VIVALDI, *CONCERTI PER FLAUTO*, EST SORTI EN MARS 2020. IL GIARDINO ARMONICO PARTICIPE AU PROJET HAYDN2032, QUI COMPREND DES CONCERTS THÉMATIQUES DANS PLUSIEURS CAPITALES EUROPÉENNES AINSI QUE L'ENREGISTREMENT DE TOUTES LES SYMPHONIES DE HAYDN (ALPHA CLASSICS). *LA PASSIONE* A REMPORTÉ L'ECHO KLASSIK EN 2015 ET *IL FILOSOFO* A ÉTÉ RÉCOMPENSÉ PAR UN CHOC DE L'ANNÉE DE CLASSICA. *SOLO E PENSOSO* EST SORTI EN 2016. *IL DISTRATTO* A REMPORTÉ UN GRAMOPHONE AWARD EN 2017. LE HUITIÈME VOLUME DE LA SÉRIE, *LA ROXOLANA*, EST SORTI EN JANVIER 2020.

WWW.ILGIARDINOARMONICO.COM

Recorded in November 2018 at Stadttheater Greif, Wels (Austria)

JEAN-DANIEL NOIR RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & COVER IMAGE

INSIDE PHOTOS

© LUKAS FIERZ (P.2-3, LUCA FRANCESCONI P.6, P.10-11, P.21, P.38-39, P.42)

MARTA PANCOTTI (AURELIANO CATTANEO P.6)

MANU THEOBALD © ERNST VON SIEMENS MUSIKSTIFTUNG INSIDE PHOTO (SIMONE MOVIO P.7)

ROBERTO MASOTTI © CASA RICORDI, MILANO INSIDE PHOTO (MARCO STROPPIA P.7)

FRANCESCO FERLA © 2012 ALMENDRA MUSIC (GIOVANNI SOLLIMA P.7)

P.15

Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Londres, Tate Collection

Photo Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography

LUCA FRANCESCONI *SPICCATO IL VOLO* © PRAETORIUS MUSIKPREIS

SIMONE MOVIO *INCANTO XIX* © NOTE EN BULLE EDITIONS

AURELIANO CATTANEO *ESTROSO* © SUGAR MUSIC

GIOVANNI SOLLIMA *MOGHUL* © XXX

MARCO STROPPIA *DILANIO AVVINTO* © XXX

IL GIARDINO ARMONICO

PRZEMEK LOHO & GRAZIA BILOTTA MANAGEMENT

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

Alpha 624 © Dolcesuono & Alpha Classics / Outhere Music France 2020

© Alpha Classics / Outhere Music France 2020



