

A man with a beard and sunglasses, wearing a light blue shirt, is sitting on a motorcycle. The background is a blurred green field with trees. The motorcycle's handlebars, mirrors, and a portion of the windshield are visible in the foreground.

Giuliano
Carmignola
Vivaldi
con moto

Accademia Bizantina
Ottavio Dantone



ARCHIV
PRODUKTION

Giuliano
Carmignola
Vivaldi
con moto
Accademia Bizantina
Ottavio Dantone

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Concertos for Violin, Strings and Basso continuo

Concerto in E minor RV 281*

e-moll · en *mi* mineur

1 Allegro	4:32
2 Largo	3:02
3 Allegro	3:50

Concerto in F major RV 283**

F-dur · en *fa* majeur

10 Allegro	4:32
11 Largo e spiccato	4:25
12 Allegro	4:49

Concerto in C major RV 187*

C-dur · en *ut* majeur

4 Allegro	4:22
5 Largo ma non molto	3:52
6 Allegro	4:35

Concerto in E flat major RV 254

Es-dur · en *mi* bémol majeur

13 Allegro	6:11
14 Largo	3:35
15 Allegro	4:57

Concerto in D major RV 232

D-dur · en *ré* majeur

7 Allegro	4:49
8 Largo	3:51
9 Allegro	3:59

Concerto in D minor RV 243

d-moll · en *ré* mineur

16 Allegro	4:07
17 Andante molto	2:20
18 Allegro	3:58

* original version ** world premiere recording

Giuliano Carmignola violin

Accademia Bizantina

Ottavio Dantone

Accademia Bizantina

Violin I

Stefano Rossi
Paolo Zinzani
Ana Liz Ojeda
Mauro Massa

Viola

Diego Mecca
Alice Bisanti

Lute

Tiziano Bagnati

pitch: a' = 415 Hz

Violoncello

Marco Frezzato
Paolo Ballanti

Organ

Stefano Demicheli

General Manager

Giovanni Buccheri

Violin II

Lisa Ferguson
Laura Mirri
Heriberto Delgado

Violone

Nicola Dal Maso

Conductor and

Harpsichord

Ottavio Dantone

Production

Stefania Fabbri

Special thanks to

Luca Ragazzini





The Freedom of the Performer

On 2 February 1739 Vivaldi wrote to the Marquis of Bentivoglio: “You mustn’t change a single note or number in my original score either by erasing it or by altering it in pen and ink.” He was, he claimed, in a state of “great distress” following the fiasco of his opera *Siroe* in Ferrara and particularly aggrieved at the actions of the principal harpsichordist, Pietro Beretta, “a foolhardy ignoramus who, adapting my recitatives to suit his own limited abilities and malignity, has had the nerve to tamper with them, ruining them both by his inability to play them and by his variations on them.” This was not the first time that Vivaldi had proved so critical of certain *bravi virtuosi* and other famous *coglioni* (pricks). He knew very well to what extent the miracle that is music depended on a performer capable of mastering the theoretical, technical and practical demands of a piece, for only then could a powerful artistic personality find expression.

Vivaldi’s phobia was by no means the result of any intractability on his part, for the main features of his style were spontaneity and adaptability. The Venetian musician who boasted that he could “write a concerto more quickly than a copyist can copy it out” had no misgivings about subsequently adapting such a piece for use in church or as chamber music, for performance in the theatre, in the open air or on a floating stage, by transcribing it for whatever instruments he had to hand, by dressing it up as if it were new in order to sell it at a “high price”, or by rewriting it to flatter the abilities of a particular performer.

And when the “Red Priest” picked up his violin, he would extemporize a programme depending on the mood of the moment, sometimes interrupting his recital with prodigiously virtuosic fantasias or by imitating bagpipes. This ability to adapt was a quality that Vivaldi passed on to his pupils: the score was no more than a framework or skeleton that could be

clothed in countless ornaments as well as cadenzas and variations. It mattered little to him whether his works were performed by the severe Johann Georg Pisendel, who later became leader of the Dresden Hofkapelle and who would stamp his feet to beat time to the orchestra, or his pupils at the Pietà, who included not only the “fantastic” Anna Maria and the sparkling Chiara, both of whom “wiggled” with the beat, but also the intolerable prima donna Anna Girò, who “gave herself airs and graces and had a good figure, beautiful eyes, beautiful hair and a charming mouth, but little voice”. She was, however, “a good actress”.

From an aesthetic standpoint, Vivaldi did not champion a single point of view or stylistic school. He was fully aware that the relationship between the composer and the performer was a two-way partnership, and his only concern was that the two parties who formed this relationship were in total control of their artistry – Pisendel, Anna Maria and Chiara were all

considered to be the finest violinists in their respective countries.

Vivaldi's 250 or so surviving violin concertos – and the hundred or so alternative versions of them that have also come down to us – are a perfect reflection of his openness, passion, curiosity and hedonism. Since he often wrote them at a single sitting, we thought it best if, in our attempt to rediscover their spontaneity and characteristic élan, we recreated the original versions of the two concertos RV 187 and 281 and ignored the deletions, insertions, extra folios and other additional passages that have been glued or sewn into the scores, thereby altering the initial versions.

The Violin Concerto RV 187 is notable for its theatricality, a quality that stems from its asymmetrical opening, its contrasting modes and dynamics, and its tendency to play with space in the form of canons, echo effects and concertante accompaniments. It is worth adding that its musical material is also found in the opera *Griselda*, which was first performed in 1735. When Vivaldi revised the score, one of his principal changes was to replace the original second solos in the fast movements, with their perilous high positions (in the case of the final movement, he used a solo from his Violin Concerto RV 177 instead). The changes made to RV 281 were likewise aimed at simplifying the piece: in this case, the ritornellos were much reduced in length and the final solo, with its furious *staccato volante* runs, was also altered. RV 281 is one of Vivaldi's most dra-

matic concertos. The *forte molto* entry in the bass to the accompaniment of a mist-like *pianissimo* in the high strings, the contrasting brutality of the final movement and the sheer verve of the solo episodes are all entirely typical of Vivaldi's style.

All the concertos on this disc were written after 1729 and belong, therefore, to the final period of their composer's life. All, moreover, are notable for their virtuosic language, their use of contrast, their rhapsodic and even ambiguous style, and their juxtaposition of the most striking antitheses. All of these features are admirably illustrated by the Violin Concerto RV 254: the "pre-Classical" theme that is developed by the solo violin as soon as it enters could hardly be more different from the meditative *bariolage* of the second solo or from the double stopping in the third. In the final movement, the *pianissimo* bass invests the ritornello with a comical quality and provides a strange response to the meanderings of the slow movement, while scarcely anticipating the crescendo arpeggios of the final solo.

The Violin Concerto RV 243, known as the Concerto "senza cantin" – i.e. without the E string – is more compact. The exclusion of the instrument's highest string in a solo part whose range extends up to E flat in the fourth position may seem unreasonable (notably in the delicate Andante molto), but the veiled atmosphere that it produces certainly makes up for any additional demands on the performer. In the final dance-like movement, Vivaldi underscores this par-

ticular tone-colour by having the G string tuned a whole tone higher.

The two concertos RV 232 and 283 eschew this note of mysterious intimacy and are frankly exhibitionist in character. In RV 232 the key of D major lends itself to a brilliant virtuosity that is fully exploited in complex passages involving a *bariolage* technique. For its part, the Violin Concerto RV 283 is a fine example of the use of *staccato volante* and underscores the spectacular aspect of the medium with powerful unison writing in the final movement. In the third movement we have included an unpublished anonymous cadenza taken from a book once owned by Anna Maria: listeners will note the scale of more than three octaves that brings it to a close. This generous exploitation of the violin's pyrotechnical abilities in the outer movements makes the slow movements stand out even more starkly and reveals them as high points in Vivaldi's lyrical vein.

The autograph scores of the concertos featured here all contain the composer's detailed markings concerning dynamics, articulation, phrasing and tempo, together with his requirements for certain special timbres. In adding these instructions, Vivaldi was not seeking to inhibit but was offering the performer tools that might allow him or her to break free and achieve an even greater freedom of expression.

Olivier Fourès

Translation: Stewart Spencer

On this recording

I first met Ottavio Dantone in 1986 at one of the International Music Courses in Lanciano. One year later Riccardo Allorto, artistic director of the Teatro Donizetti in Bergamo, invited me to play Locatelli's Concerti op. 5 and 24 Capricci from his *Arte del violino*, using an edition that Ottavio had prepared for the occasion, specially commissioned by the Teatro Donizetti. Ottavio's critical edition (the first I received of this repertoire) was immensely important to my interpretation of these pieces then, and I was very grateful for his diligent preparation of the scores.

The present recording gave us the very welcome opportunity to renew our friendship – apart from occasional all-too-short meetings, we hadn't properly met in years, and working with Ottavio again was simply wonderful. As it happened, our recording sessions were even more adventurous than usual: they took place during the fateful week in June 2012 when Northern Italy was shaken by a series of severe earthquakes, the epicentre being a mere 70 kilometres from where we were recording, in the Chiesa di San Girolamo in Bagnacavallo, so we did get somewhat shaken about – it was, in all respects, a very emotional and special week.

Giuliano Carmignola



Die Freiheit des Interpreten

Am 2. Februar 1739 schrieb Vivaldi an den Marchese Bentivoglio: »In meinem Original darf an keine einzige Note, keine Ziffer Hand angelegt werden, nicht mit dem Schaber und nicht mit der Feder.« Er sei »verzweifelt« über den Misserfolg seiner Oper *Siroe* in Ferrara, und vor allem über Pietro Beretta, der den ersten Cembalopart übernommen hatte, »ein frecher Ignorant, der sich erdreistet hat, meine Rezitative anzurühren, um sie seinem Können und seiner Bosheit gefügig zu machen, sodass sie durch seine Unfähigkeit, sie zu spielen, wie auch durch seine Änderungen schlecht geworden sind«. Es war nicht das erste Mal, dass sich Vivaldi gegenüber gewissen »bravi virtuosi« oder anderen berühmten »coglioni« (Hohlköpfen) feindselig äußerte. Er wusste, in welch hohem Maße die Wirkung der Musik davon abhängt, ob der Interpret den theoretischen, technischen und praktischen Anforderungen gewachsen ist, denn nur dann kann eine starke künstlerische Persönlichkeit auch die eigenen Ideen zum Ausdruck bringen.

In Vivaldis Phobie spiegelt sich keineswegs eine starre Geisteshaltung, ganz im Gegenteil: Spontaneität und Geschmeidigkeit gehören zu den grundlegenden Merkmalen seines Stils. Der venezianische Komponist, der sich brüstete, »ein Konzert schneller zu komponieren, als es ein Kopist zu Papier bringen konnte«, hatte auch keine Skrupel, ein solches Werk für die Aufführung in der Kirche, als Kammermusikstück, für das Theater, die Aufführung im Freien oder auf einer schwimmenden Bühne einzurichten und dabei für gerade vorhandene Instrumente zu arrangieren – um es dann als neu und »recht teuer« zu verkaufen oder um mit der Bearbeitung bestimmten Interpreten zu schmeicheln.

Wenn der »Prete Rosso« selbst zu seiner Violine griff, stellte er das Programm nach seiner momentanen Laune zusammen und garnierte es zuweilen mit virtuoson Fantasien oder mit Cornamusen-

Imitationen. Diese Flexibilität gab er auch an seine Schüler weiter. Die Partitur war für ihn nicht mehr als ein »Skelett«, das man mit zahlreichen Ornamenten, Kadenzen und Variationen ausschmücken konnte. Vivaldi kümmerte wenig, ob seine Musik von dem späteren Dresdner Konzertmeister Pisen-del aufgeführt wurde, der seinem Orchester in recht derber Manier mit Fußstampfen den Takt angab, oder von seinen Schülerinnen an der Pietà, der »fantastischen« Anna Maria oder der großartigen Chiara, die sich im Takt »hin und her wiegten«, oder gar von seiner Primadonna, der kapriziösen Anna Girò, von der es hieß: »Sie hatte eine gute Figur, schöne Augen, schönes Haar und einen reizenden Mund, doch keine gute Stimme«, sei aber »eine gute Schauspielerin« gewesen.

In ästhetischer Hinsicht vertrat Vivaldi keine besondere Haltung oder Schule. Ihm war durchaus

bewusst, dass zwischen Komponist und Interpret eine wechselseitige Beziehung besteht; für ihn war vorrangig, dass beide Teile ihr Fach vollkommen beherrschten – Pisendel, Anna Maria und Chiara galten jeweils als beste Violinvirtuosen ihres Landes.

Vivaldis rund 250 Violinkonzerte (sowie ihre etwa 100 erhaltenen Alternativfassungen) sind Spiegelbild der leidenschaftlichen, aufgeschlossenen und hedonistischen Geisteshaltung eines Komponisten, der seine Werke oft in einem Zug verfasste. Bei unseren Recherchen wollten wir der Spontaneität und dem typischen Schwung dieser Werke nachspüren und haben die Originalversionen der Konzerte RV 187 und RV 281 rekonstruiert, indem wir spätere Streichungen, Verweise, eingefügte Passagen und weitere Zusätze eliminierten.

Das Konzert RV 187 trägt mit seinem asymmetrischen Beginn, den kontrastierenden Tonarten und dynamischen Gegensätzen und seinem Spiel mit räumlichen Elementen (Kanons, Echoeffekten, konzertanten Begleitungen) dramatische Züge; das hier verwendete musikalische Material setzte Vivaldi übrigens auch in der 1735 uraufgeführten Oper *Griselda* ein. Als Vivaldi das Konzert überarbeitete, ersetzte er die ursprünglichen sehr hohen zweiten Soli (im letzten Satz arbeitete er stattdessen ein Solo aus seinem Konzert RV 177 ein). Die Änderungen in RV 281 dienten ebenfalls der Vereinfachung: Die Ritornelle wurden stark gekürzt und das letzte Solo mit seinen wilden *staccato-volante*-Läufen wurde

ebenfalls geändert. RV 281 gehört zu Vivaldis besonders dramatischen Konzerten. Der *forte-molto*-Einsatz des Basses über der *pianissimo*-Begleitung der hohen Streicher, das schroff daherkommende Finale und der Schwung der solistischen Episoden sind bezeichnend für Vivaldis einzigartigen Stil.

Alle Konzerte dieser Einspielung entstanden nach 1729 und entstammen damit der letzten Schaffensperiode des Komponisten; sie sind durch einen virtuos- en, kontrastreichen, rhapsodischen, zuweilen mehrdeutigen Stil gekennzeichnet, in dem gelegentlich starke Gegensätze aufeinandertreffen können. Das Konzert RV 254 ist ein gutes Beispiel: Das »vorklassische« Thema, das der Solist unmittelbar weiterentwickelt, unterscheidet sich stark von den meditativen Bariolage-Passagen des zweiten und den Doppelgriffen des dritten Solos. Im Finale gibt der *pianissimo*-Bass dem Ritornell eine witzige Tönung, eine etwas seltsam anmutende Antwort auf den ausgedehnten langsamen Satz; umso überraschender wirken die *crescendo*-Arpeggien des folgenden letzten Solos.

Das Konzert RV 243 »senza cantin« (ohne E-Saite) ist kompakter gestaltet. Der bewusste Ausschluss der höchsten Saite in einer Solopartie, deren Ambitus bis zum Es in vierter Lage reicht, mag unsinnig schwierig erscheinen (vor allem im zarten *Andante molto*), doch die schattenhafte Atmosphäre, die dadurch entsteht, macht die Mühen dieser etwas anspruchsvolleren Ausführung allemal wett. In dem abschließenden tanzähnlichen Satz unter-

streicht Vivaldi diese besondere Klangfarbe, indem er die G-Saite einen Ganzton höher stimmen lässt.

Die Konzerte RV 232 und RV 283 haben einen vollkommen anderen Charakter, sie wirken sehr extrovertiert. Die Tonart D-dur des Konzerts RV 232 bietet sich für ein hochvirtuoses Stück wie dieses mit seinen komplexen Bariolage-Passagen geradezu an. Beim Konzert RV 283 stechen Partien im *staccato volante* besonders hervor, im Finale beeindruckt es durch markante Unisono-Abschnitte. Im dritten Satz haben wir eine bisher unveröffentlichte anonyme Kadenz eingefügt, die einem Buch aus dem Besitz von Anna Maria entnommen ist; besonders bemerkenswert ist der Lauf über mehr als drei Oktaven, mit dem sie schließt. Durch die Betonung der virtuos-brillanten Seite der Violine in den Außensätzen tritt der lyrische Charakter der Mittelsätze noch wirkungsvoller hervor.

In den autografen Handschriften der hier vorgelegten Konzerte macht Vivaldi sehr genaue Angaben zu Dynamik, Artikulation, Phrasierungen und Tempi und fordert bestimmte Klangfarben. Ihm ging es nicht darum, die Freiheit der Interpreten zu beschneiden, sondern er gab ihnen entscheidende Mittel in die Hand, eine noch größere interpretatorische Freiheit zu finden.

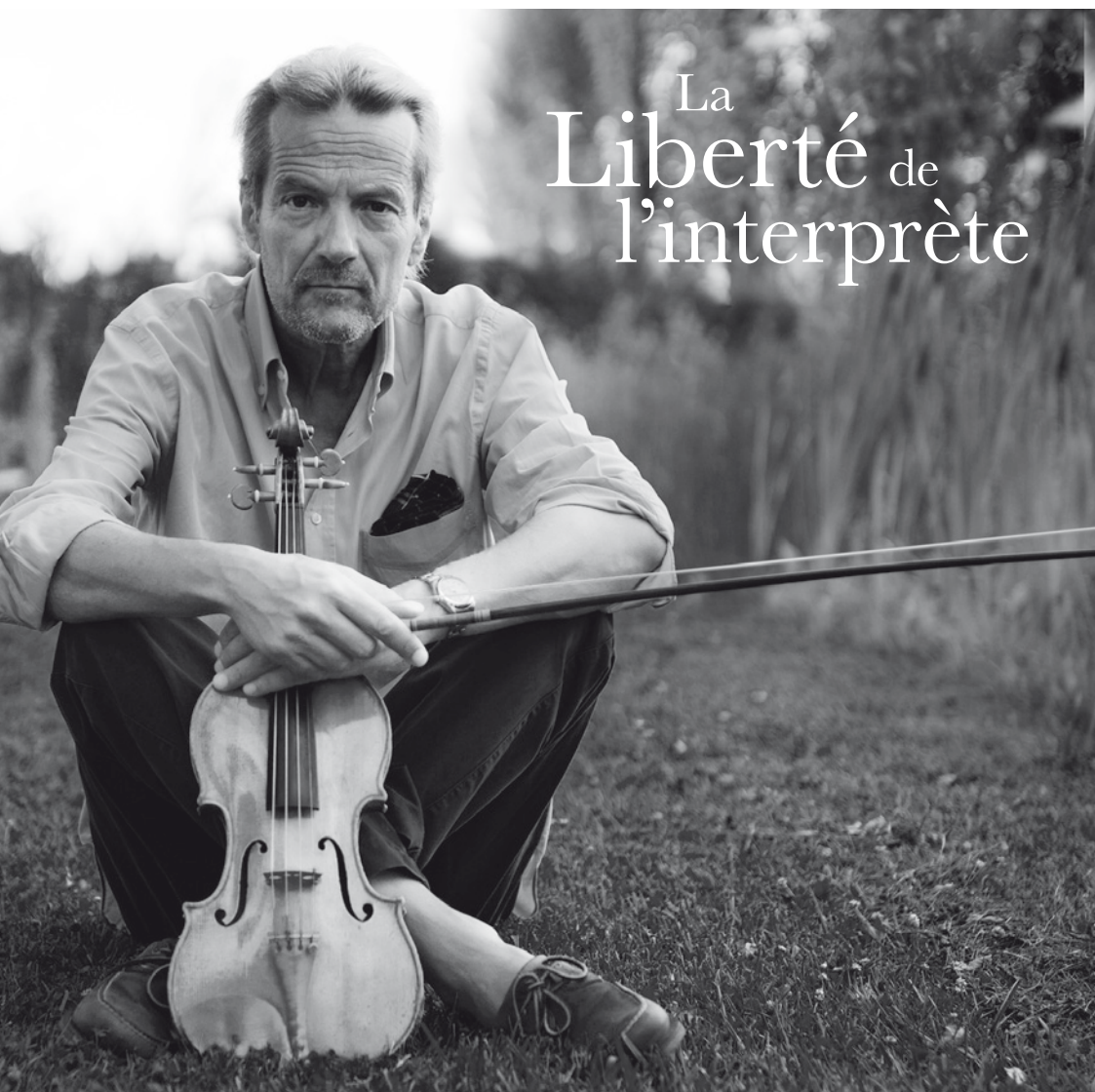
Olivier Fourès
Übersetzung: Gudrun Meier

Über diese Aufnahme

1986 lernte ich Ottavio Dantone bei einem der internationalen Musikkurse in Lanciano kennen. Ein Jahr später bat mich Riccardo Allorto, Künstlerischer Direktor des Teatro Donizetti in Bergamo, Locatellis Concerti op. 5 sowie 24 Capricci aus seiner *Arte del violino* zu spielen; ich benutzte bei dieser Gelegenheit eine Edition, die Ottavio im Auftrag des Teatro Donizetti für diese Gelegenheit angefertigt hatte. Ottavios kritische Edition (die erste, die mir für dieses Repertoire zur Verfügung stand) war für meine Interpretation dieser Stücke damals von entscheidender Bedeutung, und ich war ihm für die sorgfältige Vorbereitung ausgesprochen dankbar.

Die vorliegende Aufnahme gab uns eine willkommene Gelegenheit, unsere freundschaftlichen Beziehungen zu pflegen, denn wir waren uns in all den Jahren dazwischen bis auf ein paar kurze Treffen nicht begegnet – es war einfach wunderbar, ihn wiederzusehen. Und die Aufnahmesitzungen waren sogar noch aufregender als sonst, denn sie fanden im Juni 2012 statt, als Norditalien von mehreren schweren Erdbeben erschüttert wurde; das Epizentrum war nur etwa 70 Kilometer von der Chiesa di San Gironamo in Bagnacavallo entfernt, wo wir spielten – es war für uns alle eine wirklich sehr emotionale Zeit.

Giuliano Carmignola
Übersetzung: Eva Zöllner



La Liberté de l'interprète

Le 2 février 1739, Vivaldi écrit au Marquis de Bentivoglio : « Dans mon original, il ne faut toucher à aucune note, aucun chiffre, que ce soit au grattoir ou à la plume. » Il est « désespéré » par le fiasco de son opéra *Siroe* à Ferrare, et en particulier par Pietro Beretta, le premier clavecin, « un ignorant téméraire qui, pour adapter mes récitatifs à son habileté et à sa malignité, a eu le culot d'y toucher, et autant son incapacité à les jouer que ses variations les ont rendus mauvais. » Ce n'est pas la première fois que Vivaldi se montre aussi hostile envers certains « *bravi virtuosi* » ou autres fameux « *coglioni* » (« couillons »). Il sait combien le miracle musical dépend d'un interprète capable de maîtriser les exigences théoriques, techniques et pratiques, préalables à l'expression d'une forte personnalité artistique.

Car la phobie de Vivaldi n'est pas le reflet d'un esprit rigide. Au contraire : la spontanéité et la souplesse font partie des principales caractéristiques de son style. Le musicien vénitien qui se faisait fort de « composer un concerto plus promptement qu'un copiste ne pourrait le copier » n'avait ensuite aucun scrupule à le travestir pour l'église, la chambre, le théâtre, le jardin, les scènes flottantes, pour les instruments qu'il avait sous la main, pour le vendre comme neuf et « bien cher », ou pour flatter les qualités de certains interprètes.

Et lorsque le *prêtre roux* prenait son violon, il élaborait le programme selon l'humeur du moment et le ponctuait parfois de monstrueuses fantaisies virtuoses ou autres « imitations de cornemuse ». Une capacité d'adaptation qu'il transmettait à ses élèves : la partition est un « squelette » que l'on peut habiller de multiples ornements, cadences et variations. Peu importait à Vivaldi d'être joué par le rude Pisendel, futur *Konzertmeister* de Dresde, qui frappait

du pied pour contenir l'orchestre, ou par ses élèves de la *Pietà*, la « fantasque » Anna Maria ou la pétillante Chiara, qui « se trémoussaient » en mesure, ou encore par sa *prima donna*, l'insupportable Anna Girò, qui avait « des grâces, une taille mignonne, de beaux yeux, de beaux cheveux, une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu. »

Vivaldi ne défendait pas, esthétiquement, un seul point de vue, une école. Il était parfaitement conscient que la relation compositeur/interprète est à double sens mais n'a d'intérêt que si les deux composantes du duo maîtrisent leur art (Pisendel, Anna Maria, Chiara étaient considérés comme les meilleurs violonistes de leurs pays respectifs).

Ses quelque deux cent cinquante concertos pour violon – et la centaine de versions alternatives – qui nous sont parvenus reflètent parfaitement son esprit ouvert, passionné, curieux et hédoniste. Comme il les composait souvent d'un seul jet, nous avons

choisi ici, afin de retrouver cet élan spontané si caractéristique, de restaurer les versions originales des concertos RV 187 et RV 281 et de passer outre ratures, flèches, feuilles intercalées, ajouts collés ou cousus qui altèrent le texte d'origine.

Le Concerto RV 187 se distingue par son côté théâtral avec son entrée asymétrique, ses contrastes de modes et de dynamiques, ses jeux d'espace (canons, échos, accompagnements concertants) ; son matériau réapparaît d'ailleurs dans l'opéra *Griselda*, créé en 1735. L'une des modifications principales de Vivaldi fut le remplacement des deuxièmes solos des mouvements vifs, avec leurs positions aiguës périlleuses (dans le finale le compositeur utilisa à cet endroit un solo du Concerto RV 177). Les modifications faites dans le RV 281 avaient également un but simplificateur : raccourcissement considérable des ritournelles et altération du dernier solo, avec ses furieux traits de staccato volant. Ce RV 281 est l'un des concertos les plus dramatiques de Vivaldi. L'entrée *forte molto* à la basse sur une brume *pianissimo* des cordes aiguës, la brutalité contrastée du finale, et l'élan des épisodes solistes portent la marque unique du style vivaldien.

Tous les concertos de ce disque datent de la dernière période du compositeur (à partir de 1729), caractérisée par un langage virtuose, contrasté, rhapsodique, parfois ambigu, qui juxtapose les caractères les plus contraires. Le Concerto RV 254 illustre parfaitement le phénomène : le thème « pré-

classique » développé par le soliste dès son entrée est bien éloigné des bariolages méditatifs du deuxième solo, ou des doubles cordes du troisième. Dans le finale, la basse *pianissimo*, qui donne un aspect bouffe à la ritournelle, apporte une étrange réponse à la divagation du mouvement lent et ne laisse guère présager les arpèges *crescendo* du dernier solo.

Le Concerto RV 243 « *Senza Cantin* », c'est-à-dire sans corde de *mi*, est plus compact. Si l'omission de la corde aiguë dans une tessiture qui monte jusqu'au *mi* bémol⁴ représente un défi de justesse (notamment dans le subtil *Andante molto*), l'atmosphère voilée qui en résulte en vaut la chandelle. Dans la danse finale, Vivaldi accentue cette couleur particulière en accordant la corde de *sol* un ton plus haut.

Loin de cette mystérieuse intimité, les concertos RV 232 et RV 283 sont de nature franchement exhibitionniste. La tonalité de *ré* majeur du RV 232 se prête à une virtuosité brillante, exploitée ici dans de complexes sections de bariolage. Le Concerto RV 283 met en valeur le staccato volant et souligne le côté spectaculaire du genre par un puissant unisson dans le finale. Nous avons inclus au point d'orgue du troisième mouvement une cadence inédite anonyme, issue d'un livre ayant appartenu à Anna Maria (on remarquera la gamme de plus de trois octaves qui la conclut). Ce généreux déploiement pyrotechnique du violon fait d'autant plus ressortir les mouvements lents, sommets de lyrisme vivaldien.

Sur les manuscrits des concertos présentés ici, Vivaldi a noté avec une grande précision dynamiques, articulations, phrasés, tempos, et requis certains timbres particuliers. Il ne cherche pas à bloquer l'interprète, mais lui offre au contraire des outils pour s'évader et aspirer à la liberté.

Olivier Fourès

Sur cet enregistrement

J'ai rencontré Ottavio Dantone pour la première fois en 1986, lors d'un stage musical à Lanciano. Un an plus tard, Riccardo Allorto, directeur artistique du Teatro Donizetti de Bergame, m'a invité à jouer les Concertos op. 5 de Locatelli et les 24 Caprices de son Arte del violino, d'après une édition qu'Ottavio avait préparée pour l'occasion, spécialement commandée par le Teatro Donizetti. L'édition critique d'Ottavio (la première que j'aie reçue de ce répertoire) a été d'une importance cruciale pour mon interprétation de ces pièces, et je lui suis très reconnaissant d'avoir préparé avec soin les partitions.

Le présent enregistrement nous a donné l'occasion bienvenue de renouveler notre amitié – mis à part nos trop brèves rencontres, nous ne nous étions pas vraiment retrouvés depuis des années, et retravailler avec Ottavio a été une expérience merveilleuse. Il se trouve que nos séances d'enregistrement ont été encore plus aventureuses que d'habitude : elles se sont déroulées dans la semaine fatidique de juin 2012 où le nord de l'Italie a été touché par une série de graves séismes, l'épicentre étant à peine à soixante-dix kilomètres du lieu où nous enregistrons, la Chiesa di San Girolamo de Bagnacavallo, alors nous avons été un peu secoués – c'était, à tous égards, une semaine très spéciale, chargée d'émotion.

Giuliano Carmignola

Traduction : Dennis Collins

On this recording Giuliano Carmignola plays a Florenus Guidantus made in Bologna in 1739

Recording: Bagnacavallo, Chiesa di San Girolamo, 6/2012
Executive Producer: Christian Badzura
Producer: Christoph Claßen
Recording Engineer (Tonmeister): Rainer Maillard (EBS)
Harpichord and Organ Technician: Francesco Zanotto
Project Coordinator: Burkhard Bartsch



Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

Thanks to Barbara Lauterbach for the title suggestion

Publishers: Ediciones Ars Antiqua Vivaldi, Madrid

Edition and Transcription by Olivier Fourés

© 2013 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2013 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Eva Zöllner **texthouse**

Cover Photo © Anna Carmignola

Artist Photos: © Anna Carmignola (pp. 4, 6, 8);

Christoph Claßen (p. 3)

Art Direction: Merle Kersten

Design: Klasse 3b, Hamburg

www.deutschegrammophon.com

www.accademiabizantina.it tel./fax +39 0545 936032



CD 00289 477 8774



2 CDs 00289 477 8908



CD 00289 477 7466



CD 00289 477 6606