

ANTONIO VIVALDI

Concerti per una vita

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
LE CONSORT

Antonio Vivaldi, Concerti per una vita

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)		
1	Aria 'Occhi miei si dormire' from the opera <i>La divisione del mondo</i> - world premiere recording B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll	2'04
ANTONIO VIVALDI (1678-1741)		
2	Sinfonia in B minor RV 168 (extract) <i>si mineur</i> / h-Moll	0'32
Violin concerto in D minor RV 813 <i>ré mineur</i> / d-Moll		
3	I. Allegro	1'02
4	II. Adagio	0'41
5	III. Allegro	2'21
6	IV. Andante	1'07
7	V. Largo	0'45
8	VI. Allegro Vivace	2'34
9	Adagio from Violin concerto RV 768 - world premiere recording E major / <i>mi majeur</i> / E-Dur	3'08
Violin concerto in A minor RV 356 <i>la mineur</i> / a-Moll		
10	I. Allegro	2'30
11	II. Largo	1'49
12	III. Allegro	2'09
Violin concerto in E flat major RV 256 'Il ritiro' <i>mi bémol majeur</i> / Es-Dur		
13	I. Allegro assai	3'18
14	II. Andante	4'01
15	III. Presto	3'57
16	Ciaccona in B flat major (unfinished) from Violin concerto RV 370 world premiere recording , reconstruction by O. Fourés <i>si bémol majeur</i> / B-Dur	2'57
Violin concerto in G minor RV 315 'L'estate' (Summer) Versione di Genova, world premiere recording <i>sol mineur</i> / g-Moll		
17	I. Allegro non molto	5'04
18	II. Adagio e piano – Presto e forte	2'42
19	III. Presto	2'28
20	Fantasia 'per Anna Maria' from Violin concerto in A major RV 349 <i>la majeur</i> / A-Dur	1'49
Violin concerto in E major RV 267a 'per Anna Maria' <i>mi majeur</i> / E-Dur		
21	I. Allegro - Adagio - Largo - Allegro - Adagio	3'13
22	II. Andante - world premiere recording on historical instruments	3'28
23	III. Allegro	2'48
24	Diminutions on the Forlana of Bassoon concerto RV 478 (diminutions by O. Fourés) E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll	2'01
Violin concerto in C major RV 171 'per S.M.C.C.' (Charles VI) <i>ut majeur</i> / C-Dur		
25	I. Allegro	3'35
26	II. Largo	2'50
27	III. Allegro ma non molto	3'23
28	Recitativo from Violin concerto in D major RV 212 - world premiere recording <i>ré majeur</i> / D-Dur	3'19

Le Consort
Théotime Langlois de Swarte, *conductor & violin*

ANTONIO VIVALDI

Violin concerto in E minor RV 278

mi mineur / e-Moll

- | | | | |
|---|--|--------------|------|
| 1 | | I. Allegro | 5'40 |
| 2 | | II. Largo | 3'50 |
| 3 | | III. Allegro | 3'54 |

GIOVANNI LEGRENZI

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 4 | | Aria 'Lumi potete piangere' from the opera <i>La divisione del Mondo</i>
B minor / <i>si mineur / h-Moll</i> | 2'13 |
|---|--|--|------|

ANTONIO VIVALDI

Violin concerto in B minor RV 37a - rediscovered in 2022, **world premiere recording**

si mineur / h-Moll

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 5 | | I. Largo | 2'42 |
| 6 | | II. Allegro | 2'35 |
| 7 | | III. Largo (RV 37) - reconstruction of the bass part by O. Fourés | 2'06 |
| 8 | | IV. Allegro (RV 37) - reconstruction of the bass part by O. Fourés | 2'49 |
| 9 | | V. Allegro (RV 37a) | 1'37 |

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 10 | | Fanfara from Concerto for two horns RV 539 - arr. O. Fourés
F major / <i>fa majeur / F-Dur</i> | 0'39 |
|----|--|--|------|

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 11 | | Tempesta di mare from the opera <i>La fida ninfa</i> RV 714
F major / <i>fa majeur / F-Dur</i> | 1'00 |
|----|--|--|------|

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 12 | | Sinfonia al ballo from the opera <i>Dorilla in tempe</i> RV 709
F major / <i>fa majeur / F-Dur</i> | 1'20 |
|----|--|--|------|

Violin concerto in E flat major RV 250 - **world premiere recording**

mi bémol majeur / Es-Dur

- | | | | |
|----|--|------------------|------|
| 13 | | I. Allegro molto | 2'01 |
| 14 | | II. Adagio | 2'23 |
| 15 | | III. Allegro | 2'08 |

JOHANN PAUL VON WESTHOFF (1656-1705)

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 16 | | Imitatione delle campane from Violin sonata No.3 in D minor
<i>ré mineur / d-Moll</i> | 3'09 |
|----|--|---|------|

ANTONIO VIVALDI

Violin concerto in D minor RV 237 'per Pisendel'

ré mineur / d-Moll

- | | | | |
|----|--|--------------|------|
| 17 | | I. Allegro | 4'26 |
| 18 | | II. Adagio | 1'47 |
| 19 | | III. Allegro | 2'18 |

Violin concerto in E flat major RV 252 - **world premiere recording**

mi bémol majeur / Es-Dur

- | | | | |
|----|--|--------------|------|
| 20 | | I. Allegro | 3'42 |
| 21 | | II. Largo | 1'41 |
| 22 | | III. Allegro | 3'02 |

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 23 | | Fanfare after JEAN-JOSEPH MOURET (1682-1738)
F major / <i>fa majeur / F-Dur</i> | 0'40 |
|----|--|---|------|

ANTONIO VIVALDI

Violin concerto in F major RV 569

fa majeur / F-Dur

- | | | | |
|----|--|--------------|------|
| 24 | | I. Allegro | 4'37 |
| 25 | | II. Grave | 2'40 |
| 26 | | III. Allegro | 4'28 |

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 27 | | Aria 'Ardi, svena' from cantata <i>Sorge vermiglia in ciel</i> RV 667
A minor / <i>la mineur / a-Moll</i> | 2'34 |
|----|--|---|------|

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 28 | | Ciaccona in B flat major from Violin concerto RV 583 in due cori con violino discordato
<i>si bémol majeur / B-Dur</i> | 4'18 |
|----|--|--|------|

Le Consort

Théotime Langlois de Swarte, *conductor & violin*



Le Consort

Violons / Violins Sophie de Bardonnèche, Augusta McKay Lodge, Anna Jane Lester, Katarina Aleksic, Kirsti Apajalahti, Benjamin Chenier, Valentine Pinardel, Rozarta Luka, Yaoré Talibart, Chloe Prendergast, Roxana Rastegar, Giovana Thiébaud, Eurydice Vernay, Myriam Mahnane, Elsa Moatti, Samuel Fourés

Altos / Violas Marta Paramo, Géraldine Roux, Mathurin Bouny

Violoncelles / Violoncellos Hanna Salzenstein, Arthur Cambreling, Albéric Boullenois, Suzanne Wolff, Garance Boizot

Contrebasses / Double basses Hugo Abraham, François Leyrit

Théorbes / Theorbos Thibaut Roussel, Gabriel Rignol

Hautbois / Oboes Gabriel Pidoux, Lorentz Réty

Cors / Horns Félix Roth, Alessandro Orlando

Basson / Bassoon Evolène Kiener

Clavecin / Harpsichord Justin Taylor

Orgue / Organ Constance Taillard

Psaltérion / Psaltery Franziska Fleischanderl

Timbales / Timpani Marie-Ange Petit

Violon et direction Théotime Langlois de Swarte
Violin & direction

Théotime Langlois de Swarte : violin Jacob Stainer, 1665 - bow Pierre Tourte
Justin Taylor : harpsichord by Philippe Humeau, 2007

Photo : Robin Davies

Vivaldi a été décisif dans ma passion pour le violon. Lorsque j'étais enfant, j'écoutais sans cesse Vivaldi : c'était une révélation, tant pour le répertoire que pour ce type de violon baroque. L'écriture concertante exerçait sur moi une attraction absolue. Au même moment, je chantais du Vivaldi dans le chœur d'enfants dirigé par ma mère. Ces expériences fascinantes n'ont jamais cessé de nourrir mon rêve d'enregistrer un jour les concertos.

Ce qui me touche dans cette musique, c'est d'une part la virtuosité et l'inventivité des solos. Vivaldi a cette force incroyable d'imprimer d'emblée un caractère, comme dans un air d'opéra dont les premières secondes suffisent à saisir toute l'essence. C'est aussi la vocalité des mouvements lents : une économie de moyens souvent réalisée avec des notes répétées, au-dessus desquelles se déploie une ligne mélodique d'une force émotionnelle intense. Le rapport entre cette virtuosité très tonique et le caractère presque éternel des mouvements lents représente un premier apogée du violon et, en même temps, une nouvelle naissance : dès lors qu'on atteint une grande virtuosité mélodique et harmonique, on commence à explorer de nouveaux registres, étendus jusqu'aux extrêmes de la tessiture de l'instrument. En écho à mes autres disques, je m'attache à construire un son et à exprimer la vocalité de l'instrument, témoin de la porosité entre les répertoires vocal et instrumental, dont l'évolution était commune. Les concertos contiennent les ingrédients propres à l'expression vocale, mais poussés à leur paroxysme : l'alternance entre mouvement rapide extrêmement virtuose et mouvement lent d'une grande vocalité, l'aspect théâtral presque opératique de l'architecture, la "mise en scène" des coloratures et la chaleur d'un son qui se rapproche de la voix... Avec les instruments baroques montés en cordes en boyau, on peut rechercher ce son et le construire collectivement. J'ai aussi la chance de jouer sur un violon Jacob Stainer de 1665 – dont on sait d'ailleurs que l'Ospedale della Pietà possédait au moins un exemplaire du temps de Vivaldi ! – qui m'offre une riche palette de couleurs.

Ma rencontre avec le musicologue Olivier Fourés m'a encouragé à explorer les facettes les moins connues de l'écriture de Vivaldi. J'avais envie d'aborder l'œuvre concertante sous un autre prisme : il était donc important de présenter les différents caractères de chaque concerto et d'en montrer les singularités d'écriture. La forme du concerto est emblématique du violon soliste dans toute sa diversité : sous une apparente simplicité du discours harmonique, on trouve une grande variété d'effets, de couleurs et de procédés compositionnels, qui rendent ce style si caractéristique de la musique de Vivaldi reconnaissable entre tous. L'idée était donc de pousser chacun de ces caractères le plus loin possible pour montrer la richesse d'un langage typiquement vénitien et pour mieux comprendre les liens que le compositeur nouait avec ses interprètes, élèves, dédicataires ou autres.

On commence cet album avec une ritournelle de l'opéra *La divisione del mondo* de Giovanni Legrenzi, composé en 1675. Je cherchais une œuvre de ce compositeur pour évoquer le style italien au moment de la naissance de Vivaldi, en 1678. On a donc ici deux images : celle de la musique vénitienne d'avant la naissance du compositeur, empreinte de l'héritage monteverdien, et celle de Vivaldi enfant, déambulant dans San Marco les yeux émerveillés et découvrant cette musique aux côtés de son père, musicien de l'orchestre. J'imagine ce rapport à Legrenzi, qui a probablement enseigné à Vivaldi, comme la première prise de conscience musicale du futur prodige. La *Sinfonia en mi mineur* qui suit fait un clin d'œil à la légende selon laquelle Vivaldi serait né lors d'un tremblement de terre... On entre ensuite dans les concertos avec celui en *ré mineur* composé pour l'Ospedale della Pietà, et ainsi de suite. Il est extrêmement important pour moi de replacer chaque concerto dans son contexte historique et d'en offrir une couleur particulière, selon la personne ou l'occasion pour laquelle il a été composé.

Avec ce projet, j'avais aussi envie de montrer le caractère spontané de l'interprétation pour pouvoir transporter l'auditeur dans l'univers sonore de l'époque, à un moment donné. Ainsi, les différentes instrumentations choisies pour chaque concerto proposent un voyage permettant de suivre un itinéraire romanesque de la vie de Vivaldi, celui-ci nous invitant dans chacun d'eux à un nouvel imaginaire sonore. Trois types d'effectifs apparaissent alors : un par instrument pour le premier, qui exprime le caractère intimiste des concerts privés, mais aussi l'idée du concerto "de travail" – comme le *Concerto en la mineur* que j'ai joué lorsque j'étais enfant et qui a désormais rejoint le patrimoine violonistique, notamment avec la méthode Suzuki. Le deuxième effectif, de taille moyenne, correspond à celui de l'Ospedale della Pietà. Le troisième, plus imposant, est lié à l'idée de la fête et du faste des célébrations vénitienes. On trouve ainsi une large palette de couleurs, depuis le caractère très intime jusqu'à la grande masse orchestrale.

À l'intérieur de ces différents caractères, j'ai voulu chercher plusieurs couleurs dans le continuo, notamment en associant l'orgue et le clavecin ou en leur adjoignant d'autres instruments : ottavino, archiluth, théorbe et guitare. Un psaltérion a aussi été ajouté (il y en avait deux à l'Ospedale della Pietà), à la fois pour le continuo et pour doubler les instruments de dessus. Il apporte une sonorité extraordinaire, très résonnante, comme une sorte d'invitation au rêve. Le concerto à deux cors est confié à des cors naturels dont le volume sonore est puissant. Face à eux, il faut un effectif de cordes doté d'une texture beaucoup plus dense que celle qu'on entend généralement dans les concertos – 16 violons, 5 violoncelles, 2 contrebasses. Lorsque Vivaldi compose le concerto pour deux cors et deux hautbois, il évoque un ensemble de symboles liés à la nature et à la chasse : le chasseur, la proie, le rapport à la mort et, plus largement, la contemplation de la nature. *L'imitazione delle campane* de Westhoff a probablement été jouée par Pisendel à Vivaldi, qui l'a intégrée dans l'un de ses concertos. Elle a été ici enregistrée sans continuo pour symboliser ce moment où l'on peut imaginer Pisendel face à Vivaldi, partageant avec lui cette recherche sonore violonistique germanique : comment faire résonner le violon, les cordes à vide avec cette recherche de texture harmonique ?

J'ai la chance d'avoir pu mener ce projet avec mes partenaires du Consort et ainsi d'avoir pu construire avec eux une sonorité d'orchestre née de l'esthétique de musique de chambre que nous avons créée en travaillant sur la sonate en trio. Il est très important pour moi d'inviter cette "famille musicale" au cœur de ce projet. L'enregistrement, qui a d'ailleurs démarré dans l'intimité avec la *Sonate RV 37a*, découverte récemment, s'est étoffé petit à petit jusqu'à se terminer en grand effectif, comme une addition où chaque nouvel arrivant se greffait à un collectif. Il en résulte d'innombrables textures qu'il a fallu cependant organiser le mieux possible pour trouver le juste équilibre entre continuo et solo, et entre orchestre et solo.

La liberté que l'on peut avoir au Consort dans un effectif chambriste n'est pas la même ici, où l'orchestre exige une certaine rigueur. Le cadre formel, nécessaire pour l'organisation du discours musical, ne doit cependant pas empêcher les individualités de s'exprimer avec la plus grande liberté, au sein de l'orchestre comme au continuo, sous peine de voir disparaître ce caractère très italien qui touche à l'instantané.

Je suis très ému de clôturer, avec cet album, l'intégrale des enregistrements consacrés à la musique instrumentale de Vivaldi retrouvée à ce jour, au terme de cent ans de recherche active. Pour l'un des compositeurs les plus connus de la musique occidentale, il est étonnant de constater qu'il reste toujours des facettes à explorer, comme cet album tente de le faire.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
août 2023

Harmonie et Invention

Il me reçoit assez froidement. [...] Avec la main droite il tient le bréviaire, avec la gauche ma feuille, il lit doucement ; et, fini de lire, il jette son bréviaire de l'autre côté de la pièce, se lève, m'embrasse, pousse des cris de joie, court à la porte, et appelle la Signora Annina. – GOLDONI

“Inimitable”, “furieux”, “extravagant”, “prodigue”, “insolent”, “sans manières”, amateur de “bonnes bouteilles”, “extrêmement bigot”, capable de passer, d’un jet de Bible, de la plus grande méfiance à l’euphorie effusive, le prêtre roux semble avoir systématiquement laissé sur son passage quelque relent théâtral. Il est vrai que ce musicien, des plus célèbres et influents du XVIII^e siècle, issu du *sestiere* populaire du Castello à Venise, dont le violon d’“d’épouvante” faisait “s’entretenir les gens jusqu’à la moitié de la rue”, touché par un mystérieux “mal de poitrine”, maître d’un orchestre d’orphelines, impresario du sulfureux théâtre Sant’Angelo, qui finira par quitter Venise incognito pour aller mourir misérablement à Vienne, a tout d’un personnage haut en couleur.

D’ailleurs, pour combler les nombreuses zones d’ombres de sa biographie, il est habituel de l’imaginer détenteur de secrets ésotériques, espion, voyageur dans le temps, dissimulant ses filles illégitimes dans son orchestre de l’Ospedale della Pietà. Certains musicologues l’ont même fait naître pendant un tremblement de terre, ou bien ont associé sa maladie à une “syphilis surajoutée”. Bienheureux serait en vérité celui qui prouverait que le “prete rosso” était capable de voler en frappant dans les mains, qu’il vit toujours, et, surtout, qu’il a bel et bien été l’amant de sa prima donna, l’“Annina” 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 fait donc jaser. Et si ces élucubrations valent ce qu’elles valent, elles témoignent néanmoins d’une inspiration bien réelle, relative à sa figure, et notamment à sa musique, puisque c’est avant tout par elle qu’il s’est fait connaître. C’est pourquoi nous avons fait appel à son “miracoloso violino” et à son archet d’“incanti”, inséparables compagnons, pour nous raconter sa vie.

Vivaldi naît le 4 mars 1678 à Venise. Son père, Giovanni Battista, barbier et violoniste à Saint-Marc, est très proche de Giovanni Legrenzi. Antonio est destiné aux ordres et devient prêtre en 1703. Cette même année, il est engagé comme “Maestro di violino” par l’Ospedale della Pietà, hospice qui recueillait les enfants abandonnés et éduquait les filles “à exceller dans la musique”. C’est là qu’il met au point sa vision “toute nouvelle” du concerto soliste (RV 813). Ainsi, en 1711, Vivaldi publie son premier recueil de concertos, *L’Estro armonico* (La Fantaisie harmonique). L’écriture y est soignée, les genres variés, le langage brillant, expérimental et inspiré, tout en restant très abordable techniquement. Tous les goûts sont donc satisfaits, et *L’Estro armonico* se propage comme de la poudre dans toute l’Europe (RV 356).

Vivaldi est alors un violoniste “qui étonne tout le monde”. Recommandé par le guide touristique de Venise, il anime aussi bien les grandes fêtes solennelles à l’église de la Pietà que les *intermezzi* d’opéras, avec des concertos spectaculaires, où tous les coups sont permis pour capter l’attention du public. Qu’ils soient joués par seulement quelques musiciens, pour mettre en valeur détails et agilités personnelles, ou par de grands ensembles, pour l’effet visuel et la puissance, ces concertos mettent principalement en scène le défi virtuose (RV 252), n’hésitant pas à utiliser le mélange de différents instruments (RV 569), des curiosités sonores ou des spatialisations particulières (RV 256, RV 370, RV 583), des mouvements de nature improvisée, comme des fantaisies, des récitatifs, ou des diminutions sur des basses de danse. Celles que Vivaldi propose à son élève Anna Maria de la Pietà dans le concerto RV 267a représentent parfaitement les “yeux de feu” et le caractère “fantasque” de cette violoniste considérée comme “le meilleur violon d’Italie”, qui découvrirait le “Paradis” à ceux qui l’écoutaient, “si vraiment sur cette haute sphère les anges jouaient aussi bien.”

Vivaldi est le modèle du violon concertant. On peut remarquer que si le manuscrit autographe du concerto RV 252 est aujourd’hui conservé à Assise, c’est qu’il y a vraisemblablement été amené par Tartini. C’est d’ailleurs certainement au travers de Vivaldi que ce dernier a pu composer un concerto pour l’intouchable Anna Maria, puisque les filles des hospices vénitiens ne jouaient exclusivement que des compositions de leurs maîtres (et maîtresses).

Un autre élève notable de Vivaldi à l’époque est Johann Georg Pisendel, qui, venant avec une délégation de la cour de Dresde en Italie en 1716, reste étudier deux ans avec lui. Dans les compositions que Vivaldi lui dédie, il lui fait travailler la manière italienne, avec toute sa sensualité et l’espace qu’elle laisse à la spontanéité, tout en mettant en valeur les atouts de l’élève : motifs obstinés, contrôle du tempo, puissance sonore, doubles cordes. Le concerto RV 237 joue d’ailleurs avec les bariolages des *Campane* de Johann Paul von Westhoff, sonates que Pisendel avait dû amener avec lui à Venise. Ce concerto sur-mesure fut peut-être composé après que Pisendel, en jouant un concerto de Vivaldi sur la scène du théâtre Sant’Angelo, avait dû frapper fort du pied sur un passage de triples croches pour contenir l’émotion débordante des musiciens italiens qui l’accompagnaient ; si “le Prince en avait tiré une joie toute particulière”, Pisendel n’avait pas eu forcément envie de répéter ces sœurs froides...

Pendant cette époque de jeunesse, Vivaldi s’adapte à tout ce qui l’entoure : interprètes, lieux, publics, contextes ou instruments (l’*instrumentarium* de la Pietà est immense, comprenant notamment harpes, salterios, tous genres de vents et *pizzichi*). Ainsi, quand il se trouve à Mantoue de 1718 à 1720, au service du prince Philipp von Hessen-Darmstadt, la vie rurale, très contrastante avec la fièvre urbaine de Venise, l’amène à approfondir musiques folkloriques et descriptives. C’est là qu’il compose ses fameuses *Saisons* et développe la voie de concertos de caractère, comme “Il Ritiro” RV 256 (“Le Retrait”, dans le sens d’un retrait militaire triomphal), ou la miniature rustique RV 250.

Le Consort a enregistré ici, pour la première fois, ce qui semble être la version originale de “L’Été” (manuscrit conservé à Gênes). Celle-ci diffère certes assez peu de la version que Vivaldi publiera en 1725, mais de façon significative. D’abord elle n’est liée à aucun poème (Vivaldi semble avoir ajouté une série de poèmes pour expliquer au public européen que le bruit et le “jeu” théâtral sont nécessaires à son interprétation), ensuite, les sections du “cucù” ou des “mosconi” sont plus extrêmes ; Vivaldi les a possiblement simplifiées (comme il le faisait souvent dans les œuvres qu’il diffusait hors de son cercle musical), car il doutait que l’on saisisse leur juste interprétation à la seule lecture. À Mantoue, Vivaldi compose également beaucoup de musique de chambre : concertos sans orchestre, cantates et sonates. J’ai eu le plaisir de découvrir la sonate RV 37a pendant l’élaboration de ce projet, dans les archives de la famille Harrach, au château de Rohrau, près de Vienne (c’est en effet à la cour de Mantoue que Vivaldi commence à tisser d’importants liens avec l’Empire).²

Dans les années 1720, Vivaldi est au faite de sa gloire. La Pietà lui commande deux concertos par mois, Pisendel lui en achète des centaines, la publication des *Saisons* est un triomphe. D’ailleurs, la République de Venise fait appel à lui en septembre 1728 pour tenter de résoudre un problème diplomatique avec l’Empereur Charles VI, qui souhaite développer le port rival de Trieste. Comme l’Empereur est un mélomane “violent”, on lui présente le “prete rosso” dans une ferme à Lippizza³. Ce dernier, après avoir attendu longtemps avec sa “banda” sous les tentes des cuisines, s’exhibe pendant le souper, devenant instantanément le héros de Charles VI et de Franz Stephan (futur Empereur et père de Marie-Antoinette), qui se mettra dès le lendemain à étudier le violon, obligeant ses domestiques à faire de même. “L’Empereur a entretenu longtemps [sic] Vivaldi sur la musique, on dit qu’il a parlé plus à lui seul en deux semaines qu’il ne parle à ses ministres en deux ans”. Le concerto RV 171 fut composé expressément pour lui, et de manière manifestement impromptue, en témoigne la furie de l’écriture dans le manuscrit ; Vivaldi se faisait “fort d’écrire un concerto avec toutes ses parties plus rapidement qu’un copiste ne pourrait le copier”.

L’année suivante, Vivaldi rejoint Charles VI à Vienne et établit également des contacts à Prague, où on le retrouve en 1730 et vraisemblablement en 1731. Le concerto RV 278 qui y fut composé, représente parfaitement l’entrée de Vivaldi dans sa période tardive. Ce voyage en “Germania” fait certainement prendre conscience à Vivaldi de sa propre particularité, mais aussi des nouveaux courants galants qui se développent alors en Europe. Si pendant les années de maturité Vivaldi a déjà confronté en un seul discours toutes ses expériences sacrées, théâtrales, descriptives et virtuoses, les éléments restent contrastants. Désormais, il arrive à une symbiose de genres par un langage clair-obscur capable de fondre tout antagonisme en un véritable magma. Cet idéal musical, que Vivaldi utilise alors dans tous ses domaines de composition, n’est cependant pas du goût de tout le monde : Quantz le trouve trop “effronté”, “influencé par le théâtre”, et Tartini, qui admire le violon vivaldien, rappelle néanmoins “qu’un gosier n’est pas un manche de violon” (RV 667).

¹ Instruments à cordes pincées (*ndlr*).

² Nous remercions ici la famille Walburg-Zeil d’en autoriser le présent enregistrement.

³ L’actuelle Lippica, en Slovénie.

Mais Vivaldi n'en a cure. Il a une foi inébranlable en ses impulsions, et avec ses fidèles filles de la Pietà, sa "furie de composition prodigieuse" redouble. C'est alors que le Cardinale Ruffo lui interdit l'entrée à Ferrare pour la saison d'opéra, en raison de son "amicizia con la Girò cantatrice". Vivaldi a beau s'indigner, ameuter ses contacts, Ruffo reste inflexible : on confie ses opéras à Beretta, un claveciniste local, qui se révèle un "ignorante temerario" ; "celui-ci ne savait plus où il avait la tête pour accompagner les récitatifs". C'est un fiasco, tout est immédiatement annulé, et Vivaldi doit rembourser "6000 ducati" aux musiciens, chanteurs, danseurs, costumiers et décorateurs.

Pour l'aider, la Pietà lui achète alors une grande quantité de musique. Et Vivaldi s'organise pour quitter Venise en cachette avant de devoir répondre devant la justice. Sa famille s'occupe de cacher sa collection musicale avant que les sbires ne viennent saisir ses biens. Vivaldi pense évidemment aller rejoindre son illustre protecteur Charles VI, mais, pendant son voyage, l'Empereur s'empoisonne avec des champignons, et Vivaldi se retrouve seul à Vienne, en pleine guerre de succession... S'il essaie de mettre désespérément sur pied quelques projets, il tombe "molto amalato", et se retrouve assez vite dans la fosse commune du Bürgerspital, à côté de la Karlskirche.

On ne sait guère comment la nouvelle arriva à Venise. Toujours est-il que les filles de la Pietà rendront la vie impossible à Porpora, qui prétendait succéder à leur maître. Elles demanderont à Tiepolo de peindre le visage du cher "prete rosso" au plafond de la nouvelle église, au-dessus des *cantorie* où elles jouent, et prieront les gouverneurs de garder exceptionnellement ses compositions, anciennes, dans les programmes. Parmi celles-ci se trouve la chaconne du concerto RV 583, que Vivaldi avait composée pour la jeune violoniste Chiaretta juste avant de quitter Venise.

OLIVIER FOURÉS

Nota bene : cette biographie sonore est l'occasion de clore enfin (à l'exception de compositions incomplètes ou de versions alternatives), l'enregistrement de toutes les compositions instrumentales connues de Vivaldi, commencé avec le concerto RV 356 par la violoniste Renée Chémet pour "His Master's Voice" en 1924, il y a tout juste cent ans.

Vivaldi was of decisive importance in my passion for the violin. When I was a child, I listened to his music all the time: it was a revelation, both for the repertory and for this type of Baroque violin playing. The concertante style exerted a huge attraction on me. At the same time, I was singing Vivaldi in the children's choir conducted by my mother. These fascinating experiences constantly nurtured my dream of one day recording the concertos.

What captivates me about this music is, first of all, the virtuosity and inventiveness of the solos. Vivaldi has an incredible ability to imprint a character right from the start, as in an operatic aria whose essence can be grasped in the first few seconds. Then there's the vocal quality of the slow movements: an economy of resources often achieved with repeated notes, over which a melodic line of intense emotional power unfolds. The relationship between this extremely invigorating virtuosity and the almost timeless character of the slow movements represents the first peak of violin music and, at the same time, a new birth: as soon as you achieve great melodic and harmonic virtuosity, you begin to explore new registers, extended to the extremes of the instrument's range. As in my other recordings, I'm committed to constructing a sound and expressing the vocal quality of the instrument, a testimony to the porosity between the vocal and instrumental repertoires, which developed in tandem. The concertos contain all the ingredients of vocal expressiveness, but brought to its very height: the alternation between extremely virtuosic fast movements and highly vocal slow movements, the almost operatic theatricality of the structure, the 'mise en scène' of the 'coloratura' passages and the warmth of a sound that comes close to the voice . . . Using Baroque instruments strung with gut, we can seek out this sound and build it up collectively. I'm also lucky enough to play a Jacob Stainer violin dated 1665 (incidentally, we know that the Ospedale della Pietà owned at least one such instrument in Vivaldi's time!), which offers me a rich palette of colours.

My meeting with the musicologist Olivier Fourés encouraged me to explore the least-known facets of Vivaldi's writing. I wanted to approach the concertante style from a different angle, so it was important to present the different characteristics of each concerto and to bring out its specific stylistic features. The concerto form is emblematic of the solo violin in all its diversity: beneath the apparent simplicity of the harmonic discourse, you find a great variety of effects, colours and compositional devices that makes this style so characteristic of Vivaldi's instantly recognisable music. The idea was therefore to underline each of these characters as far as possible to show the richness of a typically Venetian language and to achieve a better understanding of the links that the composer forged with his performers, pupils, dedicatees and others.

We begin the album with a ritornello from Giovanni Legrenzi's opera *La divisione del mondo*, composed in 1675. I was looking for a work by this composer to evoke the Italian style at the time of Vivaldi's birth in 1678. So here we have two images: that of the Venetian music of just before the composer's birth, steeped in the Monteverdian heritage, and that of Vivaldi as a child, walking through San Marco with wondering eyes, discovering this music alongside his father, who played in the orchestra. I imagine this relationship with Legrenzi, who probably taught Vivaldi, as the future prodigy's earliest awareness of what music was. The Sinfonia in E minor that follows is a nod to the legend that Vivaldi was born during an earthquake . . . We then move on to the concertos, with the one in D minor composed for the Ospedale della Pietà, and so on. It was extremely important for me to place each concerto in its historical context and to give it a specific colour, according to the person or occasion for which it was composed.

Another of my aims with this project was to show the spontaneous nature of interpretation, so as to be able to transport the listener into the sound world of the time at a given moment. Hence the different scorings chosen for each concerto propose a journey that allows us to follow a fanciful itinerary through Vivaldi's life, in the course of which he invites us into a new world of sonic imagination with each successive piece. With this in mind, three types of ensemble appear: one per instrument for the first, which expresses the intimate nature of private concerts, but also the idea of the 'practice' concerto – like the Concerto in A minor that I played as a child and which has now become part of the heritage of the violin, thanks to the Suzuki method in particular. The second, medium-sized ensemble corresponds to that of the Ospedale della Pietà. The third, more imposing, is associated with the idea of the festive atmosphere and pomp of Venetian celebrations. So we have a broad palette of tone colours, from the very intimate to the large orchestral mass.

Within these different characters, I wanted to find several colours in the continuo, in particular by combining the organ and the harpsichord or by adding other instruments to them: ottavino, archlute, theorbo and guitar. We also used a psaltery (there were two of them at the Pietà), both for the continuo and to double the treble instruments. This produces an extraordinary, highly resonant sound, like an invitation to dream. The concerto for two horns is played by natural horns with a powerful volume of sound. To stand up to them, we needed a string ensemble with a much denser texture than is usually heard in concertos – sixteen violins, five cellos and two double basses. When Vivaldi composed the concerto for two horns and two oboes, he was alluding to a set of symbols linked to nature and hunting: the hunter, the prey, the relationship with death and, more broadly, the contemplation of nature. It was probably Pisendel who played Westhoff's *Imitazione delle campane* to Vivaldi, who then incorporated it into one of his concertos. We've recorded it here without continuo to evoke the moment when we can imagine Pisendel standing in front of Vivaldi, sharing with him this German experiment in violin sound: how to make the violin and its open strings resonate with this search for harmonic texture?

I'm lucky to have been able to carry out this project with my partners in Le Consort, and to have been able to build with them an orchestral sound deriving from the chamber music aesthetic we created when working on trio sonatas. It was very important for me to invite this 'musical family' into the heart of the project. The recording, which began in an intimate setting with the recently discovered Sonata RV 37a, gradually grew bigger in scale until it ended with a full orchestra, as if by a process of addition where each newcomer was grafted onto the collective. The result is an infinite number of textures, which also meant they had to be organised as carefully as possible to strike the right balance between continuo and solo, and between orchestra and solo.

It isn't possible to enjoy the same freedom here as with Le Consort in chamber formation, since the orchestra demands a certain rigour. Yet the formal framework that's necessary for the organisation of the musical discourse must not prevent individual personalities from expressing themselves with the greatest freedom, both within the orchestra and in the continuo group, otherwise we lose that eminently Italian character of instantaneous reactivity.

I am very touched that this album completes the recording of all Vivaldi's instrumental music that has been found to date, after a hundred years of active research. For one of the best-known composers in Western music, it's astonishing to find that there are still facets of his output that remain to be explored, as this album attempts to do.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
August 2023
Translation: Charles Johnston

Harmony and Invention

He received me somewhat coldly. . . . In his right hand he held his breviary, in his left my paper,¹ and he read quietly; once he had finished, he threw the breviary to the other side of the room, rose, embraced me, uttered cries of joy, ran to the door and summoned Signora Annina. – GOLDONI

'Inimitable', 'furious', 'extravagant', 'prodigal', 'insolent', 'unmannerly', a lover of 'good wine', 'extraordinarily bigoted', capable of going from deepest distrust to effusive euphoria at the throw of a breviary, the 'red-haired priest' seems systematically to have left a whiff of the theatre in his wake. It is true that this musician, one of the most celebrated and influential of the eighteenth century, a native of the working-class *sestiere* of Castello in Venice, whose 'terrifying' violin playing prompted spectators to crowd into a church in such numbers that they risked suffocation and to spill out 'even halfway down the street', who suffered from a mysterious 'chest ailment', who was *maestro* of an orchestra of orphan girls and impresario of the scandalous Teatro Sant'Angelo, who ended up leaving Venice incognito to die a miserable death in Vienna, is one of the most colourful characters imaginable.

Moreover, to fill in the many grey areas in his biography, writers have got into the habit of imagining him as privy to esoteric secrets, a spy, a time traveller, concealing his illegitimate daughters in his orchestra at the Ospedale della Pietà. Even certain musicologists have been unable to resist situating his birth during an earthquake, or linking his illness with 'secondary syphilis'. Blessed indeed would be the genius who could prove that the *prete rosso* was able to fly by clapping his hands, that he is still alive, or, above all, that he really was the lover of his prima donna, 'La Annina' Girò, who had 'grace, a pretty figure, beautiful eyes, lovely hair, a charming mouth, a small voice, but a great deal of acting ability'.

Yes, Vivaldi gets tongues wagging. And while we can make what we will of these flights of fancy, they nonetheless bear witness to a very real inspiration stimulated by his personality and more particularly his music, since it was the latter above all that made his name. This is why we have called on his inseparable companions, his 'miracoloso violino' and his bow with its 'incanti', to tell us about his life.

Vivaldi was born in Venice on 4 March 1678. His father, Giovanni Battista, a barber and also a violinist at St Mark's Basilica, was a close associate of Giovanni Legrenzi. Antonio was intended for Holy Orders and was ordained priest in 1703. That same year, he was engaged as 'Maestro di violino' by the Ospedale della Pietà, an institution that took in foundling and orphan girls, who were trained 'to excel in music'. It was there that he developed his 'entirely new' conception of the solo concerto (RV 813). In 1711, Vivaldi published his first collection of concertos, *L'Estro armonico* (Harmonic fancy). The writing was meticulous, the genres varied, the language brilliant, experimental and inspired, yet technically very accessible. There was something there to satisfy all tastes, and *L'Estro armonico* spread like wildfire throughout Europe (RV 356).

At the time, Vivaldi was a violinist who 'astonished everyone'. Recommended by the contemporary tourist guidebook to Venice, he enlivened both the great solemn festivals in the church of the Pietà and the intervals in the opera house with spectacular concertos in which no holds were barred to capture the audience's attention. Whether performed by just a few musicians, in order to highlight details and personal agility, or by large ensembles for visual effect and volume, these concertos mainly showcase virtuoso challenges (RV 252), not hesitating to use a mixture of different instruments (RV 569), sonic curiosities or special spatial effects (RV 256, RV 370, RV 583), movements of an improvised nature such as cadenzas (*fantasie*), recitatives, and diminutions on dance basses. Those that Vivaldi wrote for his pupil Anna Maria della Pietà in the Concerto RV 267a perfectly represent the 'fiery eyes' and 'fanciful' character of this artist regarded as 'the finest violinist in Italy', who revealed 'Paradise' to those who listened to her, 'if indeed, in that lofty sphere, the angels play so well'.

Vivaldi was the model for concertante violin style. If the autograph manuscript of the Concerto RV 252 is preserved in Assisi today, it is because it was probably brought there by Tartini. It was certainly thanks to Vivaldi that the latter was able to compose a concerto for the inaccessible Anna Maria, since the girls in the Venetian *ospedali* played only works by their *maestri* (or *maestre*).

Another famous pupil of Vivaldi's in this period was Johann Georg Pisendel, who came to Italy with a delegation from the Dresden court in 1716 and studied with him for two years. In the pieces that Vivaldi dedicated to him, he made Pisendel practise the Italian manner, with all its sensuality and room for spontaneity, while at the same time bringing out his student's strengths: ostinato motifs, control of tempo, sonic power and double stopping. Indeed, the Concerto RV 237 makes playful reference to the bariolages of Johann Paul von Westhoff's *Imitazione delle Campanie* (Imitation of bells), a sonata that Pisendel must have brought to Venice with him. This made-to-measure concerto may have been composed after Pisendel, playing a Vivaldi concerto on the stage of the Teatro Sant'Angelo, had to stamp his foot loudly in time during a passage of demisemiquavers to keep the exuberance of the Italian musicians in check; although 'the prince' was particularly amused', Pisendel did not necessarily want to repeat this nerve-racking experience . . .

During this 'early' period, Vivaldi adapted to every aspect of his surroundings: performers, places, audiences, contexts or instruments (the instrumentarium of the Pietà was immense, including harps, salterios, and all kinds of wind and plucked string instruments). For example, when he was in the service of Prince Philip of Hesse-Darmstadt at Mantua from 1718 to 1720, the rural environment, starkly contrasting with the feverish urban life of Venice, led him to explore folk and descriptive music. It was here that he composed his famous *Le quattro stagioni* (The Four Seasons) and developed the vein of 'characteristic' concertos, such as 'Il ritiro' RV 256 (The Retreat, in the sense of a triumphal military withdrawal) and the rustic miniature RV 250.

Le Consort has recorded here, for the first time, what appears to be the original version of the 'Summer' Concerto (manuscript preserved in Genoa). True, it differs only slightly from the version Vivaldi published in 1725, yet those divergences are significant. First of all, it is not linked to a poem (Vivaldi seems to have added a sequence of poems to the print to explain to European audiences that 'noise' and theatrical 'acting' were necessary for the performance of the four concertos), and secondly, the 'cucù' (cuckoo) and 'mosconi' (bluebottles) sections are more 'extreme'; Vivaldi may have simplified them (as he often did with the works he published outside his musical circle) because he doubted whether it was possible to grasp the correct mode of performance simply by reading the score. He also composed a great deal of chamber music in Mantua: concertos without orchestra, cantatas and sonatas. I had the pleasure of discovering the Sonata RV 37a while working on this project, in the Harrach family archives at Rohrau Castle near Vienna (it was at the court of Mantua that Vivaldi began to forge important links with the Empire).³

In the 1720s, Vivaldi was at the height of his fame. The Pietà commissioned two concertos a month from him, Pisendel bought hundreds of them, and the publication of the *Seasons* was a triumph. In September 1728, the Venetian Republic even called on him to try to resolve a diplomatic problem with the Emperor Charles VI, who wanted to develop the rival port of Trieste. As Charles had a 'violent' love of music, the *prete rosso* was presented to him at a farm at Lipizza (modern Lipica, in Slovenia). The composer, after waiting a long time with his *banda* inside the kitchen tents, showed off his paces during supper, instantly becoming the hero of both the Emperor and Francis Stephen of Lorraine (future Emperor and father of Marie-Antoinette, who the very next day began studying the violin and obliged his lackeys to do the same). 'The Emperor conversed at length with Vivaldi about music; it is said that he spoke more to him alone in a fortnight than he does to his ministers in two years.' The Concerto RV 171 was composed expressly for him, and clearly in an extempore manner, given the frenzied handwriting in the manuscript; Vivaldi was known for 'priding himself on writing a concerto with all its parts faster than a scribe could copy it'.

1 The sheet of paper contained the text for an aria; this was, in effect, the young Goldoni's 'audition' to be Vivaldi's librettist on *Griselda*, as recounted in his *Mémoires* of 1761. (Translator's note)

2 Pisendel's employer, Frederick Augustus II, Elector of Saxony. (Translator's note)

3 We would like to express our thanks to the Walburg-Zeill family for authorising this recording.

The following year, Vivaldi went to visit Charles VI in Vienna and also established contacts in Prague, where we find him in 1730 and probably in 1731. There he composed the Concerto RV 278, a perfect representative example of the start of his 'late' period. This trip to 'Germania' certainly made Vivaldi aware of his own special status, but also of the new tendencies of *galanterie* that were developing in Europe at the time. Although he had already made use of all his sacred, theatrical, descriptive and virtuoso experiments to forge a single discourse during his 'years of maturity', there remained an element of contrast between them. Henceforth, however, he achieved a symbiosis of genres by means of a chiaroscuro idiom capable of melting all oppositions into a veritable magma. But this musical ideal, which Vivaldi then applied in every domain of composition, was not to everyone's taste: Quantz, in particular, found it too 'insolent' and 'influenced by the theatre', and Tartini, who admired Vivaldi's violin writing, pointed out that 'a throat is not the neck of a violin' (RV 667).

But Vivaldi paid no heed. He had an unshakeable faith in his instincts, and with his faithful *figlie* at the Pietà, his 'furie de composition prodigieuse' only increased. It was then that Cardinale Ruffo forbade him to enter Ferrara for the opera season, because of his 'friendship with the singer Girò' (*amicizia con la Girò cantatrice*). No matter how indignant Vivaldi was, no matter how he tried to make use of his contacts, Ruffo remained adamant: the composer's operas were placed in the hands of Beretta, a local harpsichordist, who turned out to be a 'brazen fool' (*ignorante temerario*); 'he had no idea of how to accompany the recitatives'. It was a fiasco, all the performances were cancelled at once, and Vivaldi had to pay back '6,000 ducats' to the musicians, singers, dancers, costumiers and set designers.

To help him out, the Pietà bought a large quantity of music from him. And Vivaldi made arrangements to leave Venice in secret before he had to face justice. His family took care to hide his collection of music before the bailiffs came to seize his possessions. Vivaldi obviously thought of going to rejoin his illustrious patron Charles VI, but while he was en route the Emperor died from eating poisonous mushrooms, and the composer found himself alone in Vienna, in the midst of the resulting War of the Austrian Succession . . . Although he tried desperately to get a few projects off the ground, he fell gravely ill (*molto amalato*), and soon ended up in a communal grave at the Bürgerspital, near the Karlskirche.

It is not clear how the news reached Venice. The fact remains that the *figlie* of the Pietà made life impossible for Porpora, who aspired to succeed their *maestro*. They asked Tiepolo to paint the face of the beloved *prete rosso* on the ceiling of the new church, above the *cantorie* where they performed, and petitioned the governors to waive custom and keep his 'old' compositions in the programmes. These included the chaconne from the Concerto RV 583, which Vivaldi had composed for the young violinist Chiaretta just before leaving Venice.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

NB: This 'biography' in sound also provides the opportunity to bring to a close at last (with the exception of incomplete works or alternative versions) the recording of all Vivaldi's known instrumental compositions, which began with the Concerto RV 356 set down by the violinist Renée Chémet for His Master's Voice in 1924, one hundred years ago exactly.

“Diapason d’Or de l’année 2022” pour son album Vivaldi-Locatelli-Leclair, “Ambassadeur de l’année 2022” du Réseau européen de musique ancienne (REMA) et lauréat de nombreux autres prix, **Théotime Langlois de Swarte** s’est rapidement imposé parmi les violonistes de sa génération, que ce soit sur violon moderne ou sur instrument d’époque. Son répertoire concertant inclut les œuvres des compositeurs baroques, mais aussi celles de Haydn et de Mozart. Il joue dans des cadres prestigieux tels que la Philharmonie de Paris, le Musikverein de Vienne, la Philharmonie de Berlin, le Walt Disney Hall de Los Angeles, le Centre national des Arts de la Scène de Shanghai, le Carnegie Hall, le Wigmore Hall, aux côtés du Holland Baroque, des Ombres, du Consort, mais aussi de l’Australian Brandenburg Orchestra lors de sa première tournée de soliste en Australie en 2023. Avec Les Arts Florissants, dont il fut membre, il se produit aujourd’hui comme soliste ; il dirigera l’orchestre du violon lors d’une tournée nord-américaine au printemps 2025 dans *Les Quatre Saisons* de Vivaldi.

En récital, Théotime Langlois de Swarte est un partenaire régulier de William Christie (avec lequel il a publié l’album “Généérations” en 2021) et de Justin Taylor, avec lequel il a fondé l’ensemble baroque Le Consort. Avec le luthiste Thomas Dunford et le pianiste Tanguy de Willencourt, il a enregistré respectivement “The Mad Lover” et “Proust, Le concert retrouvé”. Avec le Trio Dichter, son autre ensemble de musique de chambre, il publiait récemment “Une invitation chez les Schumann”. Parallèlement à sa carrière de soliste, Théotime Langlois de Swarte est apparu comme chef d’orchestre à l’Opéra Comique dans deux productions en 2023 (*Le Bourgeois gentilhomme* de Lully, *Zémire et Azor* de Grétry).

Théotime Langlois de Swarte est lauréat de la Fondation Banque Populaire. Il joue sur un violon Jacob Stainer de 1665 prêté par la Fondation Jumpstart.

‘Ambassador of the Year 2022’ of the REMA European Early Music Network and winner of the Diapason d’Or of the Year 2022 for his Vivaldi-Locatelli-Leclair album and of numerous other awards, Théotime Langlois de Swarte has rapidly carved out a place for himself among the violinists of his generation on both modern and period instruments. His concerto repertory includes works by Baroque composers as well as Haydn and Mozart. He has performed in such prestigious venues as the Philharmonie de Paris, the Vienna Musikverein, the Berlin Philharmonie, Walt Disney Hall in Los Angeles, the National Centre for the Performing Arts in Shanghai, Carnegie Hall and Wigmore Hall, in the company of Holland Baroque, Les Ombres and Le Consort, and also with the Australian Brandenburg Orchestra on his first solo tour of Australia in 2023. With Les Arts Florissants, of which he was once a member, he now performs as a soloist; he will direct the orchestra from the violin in Vivaldi’s *Four Seasons* on a North American tour in the spring of 2025.

In recital, Théotime Langlois de Swarte is a regular partner of William Christie (with whom he released the album ‘Généérations’ in 2021) and Justin Taylor, with whom he founded the Baroque ensemble Le Consort. With the lutenist Thomas Dunford and the pianist Tanguy de Willencourt, he has recorded ‘The Mad Lover’ and ‘Proust, Le concert retrouvé’ respectively. With the Trio Dichter, his other chamber ensemble, he recently released ‘An Invitation at the Schumanns’. Alongside his solo career, Théotime Langlois de Swarte appeared as a conductor at the Opéra Comique in two productions in 2023 (Lully’s *Le Bourgeois gentilhomme* and Grétry’s *Zémire et Azor*).

Théotime Langlois de Swarte is a laureate of the Fondation Banque Populaire. He plays a Jacob Stainer violin of 1665 loaned to him by the Jumpstart Foundation.

theotimelangloisdeswarte.com

Le Consort

Théotime Langlois de Swarte, violon / violin

Sophie de Bardonnèche, violon / violin

Hanna Salzenstein, violoncelle / cello

Justin Taylor, clavecin / harpsichord

Ensemble de musique de chambre baroque codirigé par le claveciniste Justin Taylor et les violonistes Théotime Langlois de Swarte et Sophie de Bardonnèche, Le Consort est né de la volonté de quatre jeunes musiciens de faire renaître le répertoire de la sonate en trio et de faire de ce genre, véritable quintessence de la musique de chambre baroque, le cœur de leur projet artistique en interprétant les œuvres de compositeurs célèbres tels que Corelli, Vivaldi, Purcell et moins connus comme Reali ou Dandrieu. Les quatre musiciens aiment à souligner dans leurs interprétations le dialogue entre les deux violons et cette basse continue qui déploie une richesse de contrastes si caractéristique de la musique de chambre du XVII^e et XVIII^e siècles. En juin 2017, Le Consort a remporté le Premier Prix et le Prix du Public lors du Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire, présidé par William Christie. Il a été depuis Ensemble-résident à l’Abbaye de Royaumont, à la Banque de France, et aux Festivals de Wallonie pendant l’été 2021.

Depuis quelques années, Le Consort sort régulièrement des sentiers de la sonate en trio pour créer des programmes plus ambitieux avec des chanteurs et chanteuses, comme ce fut le cas avec Adèle Charvet et le programme *Teatro Sant’Angelo*. Le Consort fait également fleurir ses effectifs pour accompagner les projets de concerts ou d’enregistrements de ses membres solistes tout en réalisant le tour de force d’arriver à conserver un fonctionnement chambriste malgré un nombre de musiciens à la hausse.

Pour leurs enregistrements (Alpha Classics), les musiciens du Consort affirment leurs choix artistiques avec un “Opus 1”, réunissant des sonates inédites de Jean-François Dandrieu, couplées avec Corelli (Diapason d’or de l’année 2019), suivi d’un *Specchio Veneziano*, mettant en regard deux compositeurs vénitiens, Vivaldi et Reali. Leur collaboration avec la mezzo-soprano Eva Zaïcik a fait naître deux enregistrements : un recueil de cantates françaises, *Venez, chère Ombre* (CHOC de Classica) et un hommage à Haendel du temps de la Royal Academy à Londres (*Royal Handel*). Leur dernier projet discographique fait la place belle au célèbre directeur artistique du Teatro Sant’Angelo qu’était Vivaldi avec un recueil d’airs vénitiens portés avec brio par la mezzo, Adèle Charvet (2023).

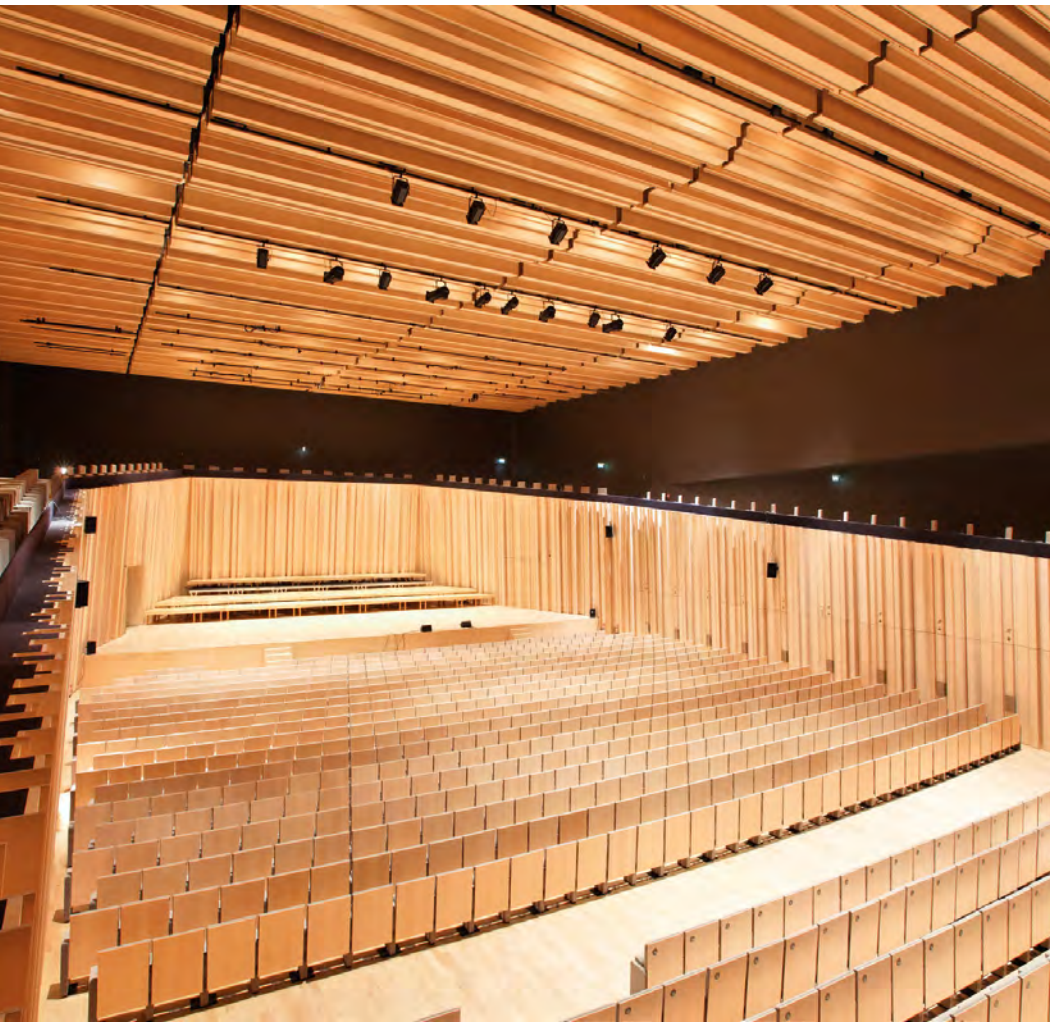
Le Consort est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

Le Consort, a leading baroque chamber ensemble co-directed by harpsichordist Justin Taylor and violinists Théotime Langlois de Swarte & Sophie de Bardonnèche, comprises four young musicians who interpret the trio sonata repertoire with enthusiasm, sincerity, and modernity. The group’s mission is to bring together compelling musical personalities in the service of chamber music from the repertoire of the 17th and 18th centuries. From Corelli to Vivaldi, from Purcell to Couperin, the dialogue between the two violins and the basso continuo displays a wealth of contrasts between vocality, sensuality and virtuosity. Le Consort takes this genre, the quintessence of baroque chamber music, and interprets it with a personal, dynamic, and colorful language.

With a core which has remained constant since their founding in 2016, Le Consort performances approach a level of musical integration typically found in long-standing string quartets. In 2017 they claimed First Prize and the Audience Prize at the Loire Valley International Early Music Competition, chaired by William Christie. Their recordings, including *OPUS 1* (featuring the unpublished sonatas of Jean-François Dandrieu), and *Specchio Veneziano* (trio sonatas of Vivaldi alongside music of his less familiar contemporary, Giovanni Reali), have earned numerous awards and extensive critical acclaim. In the 2023-24 season, Le Consort will make its North American debut with concerts in cities across the continent, including Montreal, Boston, Chicago, New Orleans, Kansas City, Berkeley, La Jolla, Vancouver, and many others. The ensemble has performed extensively throughout Europe, including at Radio France Auditorium and Louvre Auditorium (Paris); the Dijon Opera; the Deauville Easter Festival; the Arsenal in Metz; the MA Festival Brugge and in Antwerp de Singel (Belgium); the Pau Casals Foundation (Spain); and at the Misteria Paschalia Festival in Krakow (Poland). They have also been featured on numerous broadcasts on France 3, France Musique, France Inter and Radio Classique.

Le Consort is in residence at the Singer-Polignac Foundation.

leconsort.com



TAP

THÉÂTRE
AUDITORIUM
POITIERS
SCÈNE
NATIONALE

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée João Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et ensemble Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

The TAP – Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by João Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and ensemble Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten João Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird. Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und ensemble Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Théotime Langlois de Swarte et Le Consort remercient particulièrement Aline Foriel-Destezet ainsi que Xavier et Joséphine Moreno pour leur soutien confiant et passionné.
Sans eux, ce projet n'aurait pu être réalisé.

Merci aussi à Hugues Deschaux pour sa sensibilité aux timbres,
à Olivier Fourés pour ses précieux conseils, à l'ensemble des musiciens participant à ce projet pour leur énergie communicative et leur inventivité,
ainsi qu'aux équipes d'harmonia mundi qui partagent notre passion pour la musique.
Merci enfin aux équipes du Théâtre-Auditorium de Poitiers,
qui ont offert à notre formation un écrin si accueillant,
ainsi qu'à Tom Garcia, notre administrateur, pour la préparation de cet enregistrement.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024
Enregistrement : mai et juillet 2023, Théâtre-Auditorium de Poitiers (France)
Direction artistique : Hugues Deschaux, Olivier Fourés
Prise de son, montage et mixage: Hugues Deschaux
Accordeur : Thibault Guilmin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo : Julien Benhamou
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902373.74