



harmonia
mundi

Antonio Vivaldi

CONCERTI

PER DUE VIOLINI

GIULIANO CARMIGNOLA & AMANDINE BEYER

GLI INCOGNITI

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

CONCERTI PER DUE VIOLINI

Concerto per due Violini in Do maggiore RV 507 Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur		
1	Allegro	5'16
2	Largo	3'01
3	Allegro	4'18
Concerto per due Violini in Sib maggiore RV 529 Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur		
4	Allegro	3'57
5	[Adagio]	3'33
6	Allegro	3'20
Concerto per due Violini in Do minore RV 510 ut mineur / <i>C minor</i> / c-Moll		
7	Allegro	3'05
8	Largo	1'45
9	Allegro	2'22
Concerto per due Violini in Do maggiore RV 505 Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur		
10	Allegro	3'45
11	Andante	2'38
12	Allegro non molto e cantabile	3'44
Concerto a 4 in Re minore RV127* ré mineur / <i>D minor</i> / d-Moll		
13	Allegro	1'30
14	Largo	2'03
15	Allegro	1'34
Concerto per due Violini in Sib maggiore RV 527 Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur		
16	[Allegro]	3'51
17	Largo	2'41
18	Allegro molto	2'46
Concerto per due Violini in Re maggiore RV 513 Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur		
19	Allegro molto	5'38
20	Andante	3'43
21	Allegro	5'22

Giuliano Carmignola, violin

Amandine Beyer, violin

Gli incogniti

Alba Roca, Flavio Losco, Domitille Gilon, Yoko Kawakubo, Olivier Fourés*, violins

Marta Páramo, viola

Marco Ceccato, violoncello

Baldomero Barciela, violone

Francesco Romano, theorbo & guitar

Anna Fontana, harpsichord & organ

En enregistrant et jouant les concertos à deux violons de Vivaldi, j'ai pu me rendre compte à quel point mon amour de ce répertoire et de ce compositeur s'approfondissait à chaque nouvelle expérience.

Vivaldi, au-delà des notes et d'un stéréotype formel, me semble être un compositeur doué d'humanité et d'un sens profond de l'harmonie des êtres avec la nature. Qu'il compose pour orchestre, pour la voix, pour différents instruments solos, ou ici deux violons, il est toujours attentif à faire surgir la beauté des couleurs (celles des timbres, celles des harmonies), la richesse des combinaisons, et la versatilité des instruments qu'il fait se transformer à l'infini.

Ici, dans le jeu des deux violons et de leurs complices de l'orchestre, nous assistons à toutes sortes de métamorphoses, et c'est un plaisir que je pourrais difficilement expliquer avec des mots. Celui de dialoguer avec Giuliano Carmignola, l'enchanteur qui sait doter chaque note d'un reflet de diamant et chaque rythme d'une souplesse infinie et joyeuse, celui de se transformer en oiseau qui joue avec d'autres de sa bande ou chante en écho, de se fondre dans la rivière, comme une goutte d'eau folle dans l'impétuosité du courant, de se sentir comme un brin d'herbe sous la brise, comme un éclat de verre illuminant un moment, un caillou qui dévale, poursuivant son prédécesseur dans la pente ardue ou une particule du jet d'eau qui s'élance comme le wasserfall du poème de Rimbaud¹. Vivaldi est doué pour laisser les fleurs dire leur nom. Et nous le faire entendre.

AMANDINE BEYER
juin 2016

1. Cf "Aube" d'Arthur Rimbaud, poème en prose extrait des *Illuminations*

FAUX DOUBLES

Les miroirs vénitiens ne sont jamais droits, ils ne renvoient jamais son image à qui les regarde. Ce sont des miroirs inclinés qui obligent à regarder ailleurs. Certes il y a de la sournoiserie, de l'espionnage en eux, mais ils vous sauvent des dangers d'une contemplation morose et stérile de soi-même. Avec un miroir vénitien Narcisse était sauvé.

Michel Tournier, *Les Météores*

La forme du double-concerto a toujours été délicate, voire périlleuse, donc rare. Comment mettre simultanément en scène deux héros ?

Ce problème d'ordre dramatique ne semble pas avoir préoccupé Vivaldi outre mesure : sa cinquantaine de spécimens (et son autre cinquantaine de concertos pour trois solistes ou plus) témoignent au contraire de son aisance à rapprocher des égos, et du succès qu'ont connu ces expérimentations.

Quel est son secret ? D'autant plus que le musicien vénitien ne se contente pas, comme ses prédécesseurs et contemporains, de détacher des voix solistes de l'orchestre sur le modèle du *concerto grosso* ; ses *principaux* assument pleinement leur qualité de protagonistes et l'affirment bien haut, en utilisant et stimulant la pyrotechnie la plus virtuose. À l'*Ospedale della Pietà* de Venise, où Vivaldi enseignait le violon, les filles "se livraient à mille espiègleries dans le chant, surtout dans les duos, pour mettre à l'épreuve leur savoir faire et leurs moyens naturels : c'était à qui irait le plus haut ou le plus bas, à qui filerait les tenues plus longtemps, ou exécuterait des roulades avec le plus de rapidité." (*Voyage musical*, Charles Burney).

Le cadre du double-concerto vivaldien apparaît donc comme celui d'une joute : les étendards sont dressés, les badauds commentent, analysent, comparent, spéculent, le guichet des paris est ouvert. D'ailleurs, après Vivaldi, la forme devient pratiquement synonyme de duel ; on pense à la rencontre entre Lafont et Paganini en 1816 : "Quand les deux violons jouaient ensemble, je respectai note pour note le texte écrit, afin que Lafont puisse parier que nous appartenions à la même école. Mais dans les passages *a solo*, je laissai libre cours à ma fantaisie et jouai à la manière italienne qui m'est vraiment naturelle." Cette confrontation martiale, où l'on admire autant les adversaires pour leurs habiletés que pour leurs stratégies, rend alors pratiquement impossible une utilisation *pacifique* de la forme ; le double-concerto de Brahms sera unanimement critiqué lors de sa création à tel point que le compositeur s'empressera de détruire les esquisses d'un second spécimen et s'éloignera définitivement de la composition orchestrale. Pourtant, si les doubles-concertos de Vivaldi présentent principalement des passages où les solistes se mesurent tour à tour sur un même trait, ne se quittent pas d'une semelle sur des phrases parallèles, ou utilisent des accompagnements pernicieux pour se faire trébucher, d'autres aspects nuancent considérablement ce rapport de force. Prenons par exemple le concerto RV 507, le tout premier du genre composé par Vivaldi au début des années 1710 (jusqu'ici ses doubles-concertos reposaient essentiellement sur le modèle du *concerto grosso*). L'écho initial des solistes plante d'emblée le décor d'un tournoi avec fanfare ; pourtant, dès le premier solo, le *primo principale* a des entrées bien plus développées que le second, et le concerto se termine même par une fantaisie pour lui tout seul (ici adaptée pour deux violons) !

Un déséquilibre inconcevable dans le cadre d'un duel en règle. Vivaldi aurait-il voulu présenter au public une de ses jeunes élèves de la *Pietà* dans un cadre plus rassurant que celui du concerto soliste ? Une hypothèse formée sur la prise en compte du manque d'expérience qui paraît improbable si l'on considère qu'en 1716-17, Vivaldi travaille ce concerto avec Pisendel, alors un des plus grands virtuoses allemands. Toutefois, les nombreux ornements et variations écrits par Pisendel sur son manuscrit (utilisés pour cet enregistrement), témoignent d'un aspect pédagogique ; ce concerto aurait justement pu être choisi alors par Vivaldi pour mettre en valeur le fait que chaque rôle ne dépend pas de la durée de son action, mais de la capacité à s'approprier la partie.

Le dernier solo du concerto RV 505 (années 1730) illustre cette théorie : le second violon se *contente* de faire l'écho du premier. Celui-ci, d'abord surpris et amusé, tente finalement de semer cette ombre indésirable avec une grande montée jusqu'en 8^e position et un grand fouillis de notes rapides ; le second évite alors ces passages complexes, et, flegmatique, rappelle qu'il est toujours là ne reprenant que les petites cadences conclusives. On devine combien Vivaldi apprécie ces rôles *secondaires*, où le moindre effort donne un maximum d'effet, comme dans son concerto *per eco Lontano* RV 552, celui pour trois violons RV 551 (le troisième violon chante pendant que les autres s'escriment sur des arpèges et des *pizzicati* défiant l'anatomie humaine), et le concerto RV 391 (un violon de l'orchestre apparaît, *cantabile*, par dessus une transe du violon principal). On pense également au *Concertone* de Mozart, où, dès leur entrée, les deux violons se font voler le devant de la scène par une intrusion du hautbois. Ces déséquilibres *quantitatifs* apparaissent également dans le concerto très virtuose RV 513 (c. 1725, comprenant une exceptionnelle fantaisie pour deux violons), transformé soudain en concerto pour violon seul ! Ou dans le subtil RV 529 (années 1730, dont le dernier mouvement est bizarrement en *mi bémol* majeur) qui fait passer le premier violon par un étrange délire mélodique sur un tissu harmonique du second. Même le RV 527 (années 1720), bien équilibré dans sa répartition, ne peut s'empêcher de donner un petit "rab" de suraigu au premier violon.

Si l'affrontement n'est donc pas à armes égales, il est également relégué à un plan bien secondaire dans les situations de mélange, issus de combinaisons d'arpèges, de contrechants, ou de superpositions rythmiques. Un magnifique exemple de trouble sonore se retrouve dans l'*andante* du concerto RV 505 (inhabituellement à la subtonique), où des notes descendantes coulées par deux se superposent à des syncopes montantes.

En vérité, les candidats s'entraident autant qu'ils s'affrontent : il y a de la tendresse et de l'intimité dans les mouvements lents, de l'union dans les mouvements vifs, voire de la conspiration, notamment à l'heure d'affronter l'orchestre, qui tient finalement un rôle aussi important que les solistes. D'ailleurs, dans les ritournelles de ses doubles-concertos, probablement afin de souligner la notion de couches sonores, Vivaldi a souvent recours à la fugue (andante du RV 513) ou au *fugato*, comme dans le concerto RV 510 (années 1720), remarquable pour sa concision, sa danse lente sans *continuo*, et son inimitable furie conclusive.

On pourrait d'ailleurs soutenir que la ritournelle est l'élément clef de la forme concertante vivaldienne en général. Le musicien n'hésitait pas à composer des pièces pour orchestre seul, comme le concerto RV 127, pour faire travailler (et exhiber), sur des motifs rythmiques, et des mouvements harmoniques, les qualités d'ensemble et de caractère de son fameux orchestre à *La Pietà* : "C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet, si faussement vanté à l'Opéra de Paris." (*Lettres d'Italie*, Président de Brosses).

Ainsi le double-concerto vivaldien est bien moins une joute, que la mise en scène d'une joute. Une scène de théâtre où deux solitudes, au sein d'un groupe, se rencontrent, puis se toisent et se confortent à la fois. Les adversaires/partenaires réagissent à leur miroir avec des moyens particuliers, ils découvrent de nouvelles facettes d'eux-mêmes, et s'émancipent inévitablement. Vue de dehors, la comparaison est certes inévitable, mais elle révèle finalement que si chacun peut vaincre à sa façon (Paganini et Lafont ont été déclarés ex-aequo), ce n'est qu'au travers de l'autre qu'il peut se connaître ; en fin de compte, le véritable triomphe sera collectif !

OLIVIER FOURÉS

Playing and recording Vivaldi's concertos for two violins, I came to realise how much deeper my love for this repertory and this composer becomes with each new experience.

Beyond the notes and the formal stereotype, Vivaldi seems to me to be a composer endowed with humanity and a profound sense of the harmony of beings with nature. Whether he is composing for orchestra, for voice, for different solo instruments or, as here, for two violins, he always takes care to bring out the beauty of colours (of both timbres and harmonies), the wealth of combinations, and the versatility of the instruments which he puts through infinite transformations.

Here, in the interplay between the two violins and their partners in the orchestra, we witness all kinds of metamorphoses, and it's a pleasure that I find hard to explain in words. The pleasure of dialoguing with Giuliano Carmignola, the enchanter who can give each note a diamantine reflection and each rhythm an infinite, joyous suppleness; the pleasure of turning into a bird into a bird that plays with others in its flock or sings in echo, of melting into a river like a drop of water tossed by the raging current, of feeling like a blade of grass in the breeze, like a splinter of glass illuminating a fleeting moment, a stone tumbling down a steep slope after its predecessor or a particle of the cascade that shoots forth like the 'wasserfall' in Rimbaud's poem.¹ Vivaldi has a gift for letting flowers say their name. And for letting us hear them.

AMANDINE BEYER

Translation: Charles Johnston

1. See 'L'Aube' by Arthur Rimbaud, prose poem from *Illuminations*.

NON-IDENTICAL DOUBLES

Venetian mirrors are never straight; they never reflect the image of the person looking into them. They are tilting mirrors, which oblige one to look elsewhere. To be sure, there is deviousness and espionage in them, but they preserve one from the dangers of morose and sterile contemplation of oneself. With a Venetian mirror, Narcissus would have been saved.

Michel Tournier, *Les Météores*

The form of the double concerto has always been tricky, not to say perilous, and therefore rare. How does one stage a play with two heroes?

This dramaturgical problem does not seem to have greatly preoccupied Vivaldi: on the contrary, the fifty or so specimens he left us (together with another fifty or so concertos for three soloists or more) testify to his skill in reconciling egos, and to the success these experiments achieved.

What was his secret? Especially as the Venetian composer, unlike his predecessors and contemporaries, does not content himself with detaching solo voices from the orchestra on the model of the concerto grosso; his *principal* fully assume their role as protagonists and say so loud and clear, by deploying and stimulating the most virtuoso pyrotechnics. At the Ospedale della Pietà in Venice, where Vivaldi taught the violin, 'the girls played a thousand tricks in singing, particularly in the duets, where there was a trial of skill and of natural powers, as who could go highest, lowest, swell a note the longest, or run divisions with the greatest rapidity.' (*Voyage musical*, Charles Burney).

Hence the framework of the Vivaldian double concerto may be compared to that of a joust: the standards are raised, the bystanders comment, analyse, compare, speculate, the betting counter is open. Indeed, after Vivaldi, the form became practically synonymous with a duel. We may think, for example, of the encounter between the French violinist Lafont and Paganini in 1816: 'When the two violins played together, I respected the written text note for note, so that Lafont might wager we belonged to the same school. But in the passages *a solo*, I gave free rein to my imagination and played in the Italian manner that is truly natural to me.' This martial confrontation, in which one admires the adversaries as much for their skills as for their strategies, makes it virtually impossible to use the form in a *pacifist* way; Brahms's Double Concerto was so unanimously criticised at its premiere that the composer hastened to destroy the sketches for a second specimen and abandoned orchestral composition once and for all.

Yet if Vivaldi's double concertos mostly feature passages in which the soloists compete with each other at playing a single run in turn, stick together like leeches on parallel phrases, or employ treacherous accompaniments, there are other aspects that allow of considerable nuances in this power relationship. Take, for example, the Concerto RV 507, the very first Vivaldi composed in the genre, in the early 1710s (until then his double concertos were based essentially on the model of the concerto grosso). The initial echo from the soloists immediately sets the scene for a joust with fanfare; but, right from the first solo, the *primo principale* is given much more highly developed entries than the second, and the concerto even ends with a fantasia for *primo* alone! (Here, though, we have adapted it for two violins.)

This sort of imbalance is inconceivable within the framework of a duel according to the rules. Did Vivaldi perhaps want to introduce one of his young pupils at the Pietà to the public in a more reassuring environment than that of the solo concerto? But that hypothesis of inexperience seems improbable when one considers that in 1716-17 Vivaldi worked on this concerto with Pisendel, one of the greatest German virtuosos of the time. All the same, the many ornaments and variations that Pisendel wrote out on his manuscript (used for this recording) suggest a pedagogical dimension; it may well be that Vivaldi chose this concerto precisely to underline the fact that each role does not depend on how long its interventions last, but on the player's capacity to make the part his or her own.

The final solo of the Concerto RV 505 (written in the 1730s) illustrates this theory: the second violin *contents itself* with echoing the first. The latter, initially surprised and amused, finally tries to shake off this unwanted shadow with a spectacular ascent to the eighth position and a tangle of fast notes; the second responds by avoiding these complex passages, and phlegmatically reminds us that it is still there by returning only in the short concluding cadences. One guesses how much Vivaldi must have appreciated these 'supporting roles', in which the slightest effort produces the maximum effect, as in his Concerto *per eco lontano* RV 552, the Concerto for three violins RV 551 (the third violin sings a melody while the others struggle with arpeggios and pizzicatos written in defiance of human anatomy) and the Concerto RV 391 (a solo violin from the orchestra appears, *cantabile*, over a trancelike moment for the principal violin). One thinks also of Mozart's *Concertone*, where, right from their first entry, the two violins have their limelight stolen by the intrusion of the oboe.

These *quantitative* imbalances also occur in the highly virtuosic Concerto RV 513 (c.1725, featuring an exceptional fantasia for two violins), which suddenly turns into a concerto for solo violin! Or in the subtle RV 529 (dating from the 1730s, with a last movement, bizarrely, in E flat major), which assigns the first violin a strange melodic frenzy over a harmonic texture in the second. Even RV 527 (from the 1720s), with an equitable balance between the soloists, cannot resist give the first violin an extra dose of top-register writing.

Though the confrontation is therefore clearly not on equal terms, it is nonetheless pushed into the background when the soloists blend, in combinations of arpeggios, counter melodies or rhythmic superimpositions. A magnificent example of an ear-troubling passage is found in the Andante of the Concerto RV 505 (unusually, in the subtonic), where pairs of descending legato notes are superimposed on rising syncopations.

Truth to tell, the candidates help each other as much as they engage in confrontation: there is tenderness and intimacy in the slow movements, union in the fast ones, sometimes even conspiracy, notably when the time comes to confront the orchestra, which in the end has a role as important as the soloists. Indeed, in the ritornellos of his double concertos, probably in order to emphasise the notion of layers of sound, Vivaldi often makes use of fugue (Andante of RV 513) or fugato, as in the Concerto RV 510 (from the 1720s), remarkable for its concision, its slow dance without continuo, and its inimitable concluding *furia*.

In fact, one might well maintain that the ritornello is the key element of Vivaldian concertante form in general. The composer did not hesitate to write pieces for orchestra alone, like the Concerto RV 127, in order to rehearse (and exhibit), in rhythmic motifs and harmonic progressions, the qualities of ensemble and character of his famous orchestra at the Pietà: 'It is only here that one may truly hear the unanimity of the first bowstroke [*premier coup d'archet*] of which the Paris Opera so falsely boasts.' Hence the Vivaldian double concerto is much less a joust than the staging of a joust. The stage of a theatre where two solitudes, within a group, meet up, then at once size each other up and comfort each other. The adversaries/partners react to their mirror image with specific resources, discover new facets of themselves, and invariably set themselves free. Seen from the exterior, the comparison is inevitable, to be sure, but in the end it reveals that if each of them can win in their own way (the match between Paganini and Lafont was declared to be a draw), it is only through the other that they can know themselves; genuine triumph can only be collective.

OLIVIER FOURÉS

Translation: Charles Johnston

Bei der Aufführung und Einspielung der Konzerte für zwei Violinen von Vivaldi wurde mir wieder einmal bewusst, wie sehr ich dieses Repertoire und diesen Komponisten liebe und dass diese Liebe jedes Mal, wenn ich es spiele, noch größer wird.

Unabhängig vom Notentext und allen formalen Stereotypen scheint mir Vivaldi ein Komponist von wahrer Menschlichkeit zu sein mit einem starken Empfinden für ein Leben des Menschen im Einklang mit der Natur. Ob er für Orchester schreibt, für die Singstimme, für verschiedene Solinstrumente oder wie hier für zwei Violinen, stets ist er darauf bedacht, die Schönheit der Farben (der Klangfarben, der Harmonien) sichtbar zu machen, die Fülle der Klanggruppenbildungen und die Wandlungsfähigkeit der Instrumente, die er ins Unendliche steigert.

Hier erleben wir im Spiel der beiden Violinen und ihrer Mitstreiter vom Orchester die verschiedensten Verwandlungen, und es ist eine Freude, die ich mit Worten nur schwer beschreiben kann. Die Freude, mit Giuliano Carmignola zu dialogisieren, diesem Zauberer, der es vermag, jede Note wie von Diamanten glitzern und jeden Rhythmus in unendlicher und fröhlicher Geschmeidigkeit erstrahlen zu lassen, die Freude, sich in einen Vogel zu verwandeln, der mit anderen der Vogelschar spielt oder sie wie ein Echo nachahmend singt, im Fluss aufzugehen wie ein Wassertropfen, mitgerissen von der starken Strömung, sich wie ein Grashalm im sanften Wind zu fühlen, wie ein Glassplitter, der einen Augenblick lang aufleuchtet, ein Kiesel, der hinter einem anderen her den steilen Abhang hinunterrollt oder ein Spritzer der Wassermassen, die herabstürzen wie der Wasserfall in dem Gedicht von Rimbaud¹. Vivaldi versteht es, die Blumen ihre Namen sagen zu lassen. Und so, dass wir es hören.

AMANDINE BEYER
Übersetzung Heidi Fritz

1. cf. „Aube“ von Arthur Rimbaud, Prosagedicht aus Les Illuminations.

FALSCHES DOPPEL

Die venezianischen Spiegel hängen niemals gerade, sie zeigen dem, der hineinschaut, niemals sein Spiegelbild. Es sind geneigte Spiegel, die den Blick in eine andere Richtung zwingen. Gewiss, sie haben etwas Hinterhältiges, etwas Spitzelhaftes an sich, aber sie bewahren einen vor den Gefahren griesgrämiger und fruchtloser Selbstbetrachtung. Mit einem venezianischen Spiegel wäre Narziss gerettet.

Michel Tournier, *Les Météores*

Die Gattung des Doppelkonzerts war schon immer eine heikle, um nicht zu sagen gefährvolle Angelegenheit und deshalb selten. Wie sollte man auch zwei Helden gleichzeitig in Szene setzen? Dieses dramaturgische Problem scheint Vivaldi nicht sonderlich viel Kopfzerbrechen verursacht zu haben: die etwa fünfzig Stücke dieser Gattung (und weitere fünfzig Konzerte für drei oder mehr Solisten) zeigen vielmehr, wie unbekümmert er Egos nebeneinanderstellte und welchen Erfolg er mit diesen Experimenten hatte.

Was war sein Geheimnis? Zumal der Venezianer sich nicht wie seine Vorgänger und Zeitgenossen damit begnügte, einzelne Instrumente nach dem Muster des *concerto grosso* als Solostimmen aus dem Orchester herauszuheben; seine *principali* sind die Hauptdarsteller und sie werden dem in vollem Umfang gerecht und tun es kund, indem sie ein Feuerwerk der Virtuosität abbrennen. Am *Ospedale della Pietà* in Venedig, wo Vivaldi Violine unterrichtete, „ließen sich die Mädchen immer neuen Schabernack einfallen, vor allem in den Duos, um ihr Können und ihre Begabung unter Beweis zu stellen: man wollte zeigen, wer am höchsten hinauf oder am tiefsten hinunter kam, wer Haltetöne am längsten aushalten oder Rouladen mit der größten Geschwindigkeit ausführen konnte.“ (*Voyage musical*, Charles Burney).

Das Doppelkonzert nach Art Vivaldis hat deshalb den Charakter eines Wettstreits: die Standarten sind aufgepflanzt, die Gaffer machen ihre Bemerkungen, analysieren, vergleichen, stellen Vermutungen an, das Wettbüro hat geöffnet. In der Zeit nach Vivaldi übrigens wurde die Gattung praktisch zum Synonym für Duell; man denke nur an die Begegnung von Lafont und Paganini im Jahr 1816: „Wenn die beiden Violinen zusammen spielten, hielt ich mich Note für Note an den Notentext, damit Lafont seine Behauptung aufrechterhalten konnte, dass wir der gleichen Geigerschule angehören. In den *a solo*-Passagen aber ließ ich meiner Phantasie freien Lauf und spielte auf die italienische Art, die meinem wahren Wesen entspricht.“ Dieses martialische Kräfitemessen, bei dem die Kontrahenten gleichermaßen für ihre Fähigkeiten und ihre Strategie bewundert werden, macht einen *friedlichen* Gebrauch der Gattung praktisch unmöglich; das Doppelkonzert von Brahms wurde bei der Uraufführung einhellig so heftig kritisiert, dass der Komponist schnellstens die Skizzen eines zweiten vernichtete und die Orchesterkomposition endgültig aufgab.

Dennoch, und obwohl in den Doppelkonzerten von Vivaldi die Passagen überwiegen, in denen die Solisten abwechselnd mit ein und demselben Lauf ihre Kräfte messen, in denen sie bei gleichlaufenden Phrasen keinen Fußbreit vom anderen weichen oder sich in waghalsiger Begleitung ergehen, macht das Kräfteverhältnis an anderer Stelle einen sehr viel differenzierteren Eindruck. Nehmen wir etwa das Konzert RV 507, das allererste dieser Art, das Vivaldi bald nach 1710 schrieb (vor dieser Zeit komponierte er seine Doppelkonzerte im Wesentlichen nach dem Muster des *concerto grosso*). Die Eingangssphrase im Echosatz der Solostimmen steckt sofort den Stimmungsrahmen eines Turniers mit Fanfarenklang ab, doch schon im ersten Solo hat der *primo principale* sehr viel breiter ausgearbeitete Auftritte als der zweite, und das Konzert endet sogar mit einer Fantasie, die er ganz allein bestreitet (hier für zwei Violinen eingerichtet)!

3

Bei einem regelkonformen Duell ein unerträgliches Ungleichgewicht. Wollte Vivaldi dem Publikum vielleicht eine seiner jugendlichen Schülerinnen der *Pietà* in einem weniger einschüchternderen Rahmen als dem des Solokonzerts vorstellen? Diese Hypothese *mangelnder Erfahrung* ist wenig wahrscheinlich, wenn man weiß, dass Vivaldi dieses Konzert 1716-17 mit Pisendel einstudierte, der damals einer der bedeutendsten deutschen Virtuosen war... Die vielen Verzerrungen und Varianten, die Pisendel in seinem Exemplar der Handschrift (die dieser Einspielung zugrunde liegt) notiert hat, lassen vielmehr eine pädagogische Absicht erkennen; Vivaldi könnte gerade dieses Konzert gewählt haben, um deutlich zu machen, dass es für die Wichtigkeit eines jeden Solisten nicht darauf ankommt, wie lange er spielt, sondern darauf, wie gut er sich die Partie aneignen vermag.

Das letzte Solo des Konzerts RV 505 (1730er Jahre) erhärtet diese These: die zweite Violine *begnügt sich damit*, die erste nachzuahmen. Diese, zunächst überrascht und amüsiert, versucht schließlich, den lästigen Schatten mit einem großen Aufstieg bis in die 8. Lage und einem Schwall schneller Töne abzuschütteln; die zweite erspart sich diese schwierigen Passagen und erinnert phlegmatisch lediglich daran, dass sie noch da ist, indem sie die kleinen Schlusswendungen aufgreift. Man merkt, wie sehr Vivaldi diese *zweiten* Solisten schätzt, die bei geringster Anstrengung maximale Wirkung entfalten, wie in seinem Konzert *per eco Lontano* RV 552, dem Konzert für drei Violinen RV 551 (die dritte Violine singt, während die anderen sich mit *Arpeggien* und *pizzicati* abmühen, die der menschlichen Anatomie schier Unmögliches abverlangen) und dem Konzert RV 391 (eine Violine aus dem Orchester schwingt sich *cantabile* über die wie in Trance spielende erste Violine auf). Man denke auch an das *Concertone* von Mozart, wo den beiden Violinen schon bei ihrem Einsatz von einer vorwitzigen Oboe die Schau gestohlen wird.

Dieses *quantitative* Ungleichgewicht liegt auch bei dem sehr virtuosen Konzert RV 513 (um 1725, mit einer großartigen Fantasie der beiden Violinen) vor, das unvermittelt in ein Konzert für Solovioline übergeht! Oder auch in dem einfallsreichen RV 529 (1730er Jahre mit einem letzten Satz, der seltsamerweise in *Es-Dur* steht), in dem die erste Violine in einen merkwürdigen melodischen Rauschzustand über einer harmonischen Grundierung durch die zweite versetzt wird. Selbst das in der Aufgabenverteilung recht ausgewogene RV 527 (1720er Jahre) kann nicht umhin, der ersten Violine zusätzliche Anteile in sehr hoher Lage zuzuweisen.

Gleichgewicht der Waffen ist bei diesem Kräfitemessen also nicht gegeben, doch wird das zweitrangig, wenn sich kombinierte Arpeggiofiguren, Melodien in der Umkehrung oder rhythmische Verschränkungen häufen. Ein wundervolles Beispiel verschwimmender Klänge findet sich im *Andante* des Konzerts RV 505 (auf der 7. Stufe, das ist ungewöhnlich), wo sich zu je zwei verschleihte absteigende Töne mit aufsteigenden Synkopen überlagern.

In Wirklichkeit haben wir es nicht nur mit einem Gegeneinander der Kontrahenten zu tun, es ist auch ein Miteinander: Zärtlichkeit und Vertrautheit ist in den langsamen Sätzen zu spüren, Einigkeit, ja Verschworenheit in den schnellen Sätzen, zumal dann, wenn es darum geht, dem Orchester, das schließlich ebenso großes Gewicht hat wie die Solisten, die Stirn zu bieten. Ferner greift Vivaldi in den Ritornellen seiner Doppelkonzerte (wahrscheinlich zur Verdeutlichung des Prinzips der Klangschichten) häufig auf die Fugentechnik (Andante von RV 513) oder das *Fugato* zurück, etwa im Konzert RV 510 (1720er Jahre), das durch stilistische Knappheit, einen langsamen Tanz ohne *continuo* und eine unnachahmlich furiose Schusssteigerung beeindruckt.

Man könnte im Übrigen sagen, dass das Ritornell das zentrale Formelement im Konzertschaffen Vivaldis insgesamt ist. Der Musiker komponierte durchaus auch Stücke für Orchester allein, beispielsweise das Konzert RV 127, um auf rhythmische Motive und Harmoniefolgen die Fähigkeiten des Ensemblespiels und der Stimmenindividualitäten seines berühmten Orchesters der *Pietà* zu trainieren (und zur Schau zu stellen): „Nur dort ist dieser erste Tutti-Schlag zu hören, dessen sich die Pariser Oper fälschlich rühmt.“ Somit ist das Doppelkonzert Vivaldis weniger ein Wettstreit als vielmehr die Inszenierung eines Wettstreits. Eine theaterhafte Szene, in der sich zwei einsame Gestalten in einer Gruppe begegnen, sich geringschätzig mustern und zugleich bestärken. Die Gegner/Partner reagieren mit den ihnen eigenen Mitteln auf ihr Spiegelbild, sie entdecken an sich selbst ganz neue Seiten und emanzipieren sich zwangsläufig. Von außen betrachtet, sieht es natürlich nach einer vergleichenden Gegenüberstellung aus, aber am Ende stellt sich heraus, dass zwar jeder auf seine Weise der Sieger sein kann (der Wettbewerb zwischen Paganini und Lafont endete unentschieden), dass er aber nur durch den anderen zur Selbsterkenntnis gelangt; den wirklichen Sieg erringt man nur gemeinsam.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung Heidi Fritz

Gli incogniti, Amandine Beyer discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale



ANTONIO VIVALDI
Il teatro alla moda (Violin Concertos)
 CD HMC 902221



JOHANN PALCHELBEL
Un orage d'avril
 (Sonatas from Musikalische Ergötzung,
 Canon & Gigue)
 CD HMC 902238



FRANÇOIS COUPERIN
Apothéoses & autres Sonades
 CD HMC 902193

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 2-6 février 2016 , Pontificio Istituto de Musica Sacra, Sala, Roma

Direction artistique, prise de son, post-production: Alban Moraud, assistante : Aurianne Skybyk

Mastering :Alban Moraud, assistante Alexandra Evrard

harmonia mundi pour l'ensemble des titres

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Amandine Beyer et Gli Incogniti © François Sechet

Page 1 : Giovanni Domenico Tiepolo, *Il casotto dei saltimbanchi* (la guérite des saltimbanques), détail.

Venise, Ca' Rezzonico - akg-images / Cameraphoto

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902249