



Vivaldi Concertos for Strings
ARTE DEI SUONATORI



VIVALDI, ANTONIO (1678–1741)

CONCERTO IN C MAJOR, RV 114

5'55

1 I. *Allegro – Adagio*

2'56

2 II. Ciaccona [*Allegro ma non troppo*]

2'59

SONATA A 4 IN E FLAT MAJOR, RV 130

4'16

'AL SANTO SEPOLCRO'

3 I. *Largo molto*

2'15

4 II. *Allegro ma poco*

2'01

CONCERTO IN G MINOR, RV 152

6'21

5 I. *Allegro molto*

2'21

6 II. *Andante molto*

1'59

7 III. *Allegro molto*

1'54

CONCERTO IN D MINOR, RV 128

5'28

8 I. *Allegro non molto*

2'27

9 II. *Largo*

1'17

10 III. *Allegro*

1'40

CONCERTO IN D MINOR, RV 129 4'22

'CONCERTO MADRIGALESCO'

- | | | |
|----|---------------------------------------|------|
| 11 | I. <i>Adagio</i> | 0'51 |
| 12 | II. <i>Allegro</i> | 1'48 |
| 13 | III. <i>Adagio</i> | 0'44 |
| 14 | IV. [<i>Allegro molto moderato</i>] | 0'55 |

SINFONIA IN C MAJOR 7'06

(from the serenata *La Senna festeggiante*, RV 693)

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 15 | I. <i>Allegro</i> | 2'25 |
| 16 | II. <i>Andante molto</i> | 2'58 |
| 17 | III. <i>Allegro molto</i> | 1'36 |

CONCERTO IN F MINOR, RV 143 6'22

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 18 | I. <i>Allegro</i> | 2'46 |
| 19 | II. [<i>Adagio</i>] | 0'59 |
| 20 | III. [<i>Allegro assai</i>] | 2'35 |

CONCERTO IN G MINOR, RV 157 6'17

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 21 | I. <i>Allegro</i> | 2'10 |
| 22 | II. <i>Largo</i> | 1'48 |
| 23 | III. <i>Allegro</i> | 2'16 |

CONCERTO IN E MINOR, RV 134

6'06

24 I. [*Allegro*]

2'31

25 II. *Andante*

1'56

26 III. *Allegro*

1'35

CONCERTO IN A MAJOR, RV 158

7'49

27 I. *Allegro molto*

2'42

28 II. *Andante molto*

2'11

29 III. *Allegro*

2'52

TT: 61'53

ARTE DEI SUONATORI

AURELIUSZ GOLIŃSKI *leader*

So firmly is the idea of a concerto associated today with virtuosic solo performance and the dialogue between ‘solo’ and ‘tutti’ that it comes as a surprise to learn that the first concertos, probably written in northern Italy during the 1680s, had a completely different rationale, which was their suitability for performance by a large instrumental ensemble – in modern parlance, a string orchestra with continuo – rather than with one instrument to a part, which had previously been normal for sonatas and similar works. It did not take long, however, for the leader of the ensemble – the ‘principal violin’ as this player was called – to demand passages in which he could display his pre-eminence, and the solo concerto developed in stages from this starting point. **Antonio Vivaldi** (1678–1741), as every textbook rightly states, was a prime mover in the creation and consolidation of the solo concerto. Ironically, however, he also became the leading exponent of the older *concerto a quattro* – the concerto in four parts without any solo part – writing almost fifty known examples. Indeed, the three concertos of this type that were headed by the composer ‘concerto ripieno’ (‘ripieno’ is equivalent to ‘full band’), have provided the name by which this genre is best known today; two of them, numbered RV 152 and RV 158 in the standard modern catalogue of Vivaldi’s works by the Danish scholar Peter Ryom, appear in the present recording.

These ripieno concertos are perhaps Vivaldi’s finest essays in ‘pure’ composition. They do not seek to illustrate a text, to show off a soloist or – like their close relative, the operatic overture (*sinfonia*) – to evoke the heroism, love pangs and happy endings of opera. Although the influence of the *sinfonia* percolates into many of their movements, they are notable for their contrapuntal ambition, being the main repository of fugal writing in Vivaldi’s instrumental music, and for their experimental, progressive character. It is not known when Vivaldi started to write them, but they seemingly include no very early concertos: most

of them probably originate from the 1720s and 1730s. They are recreational music *par excellence* – a French visitor to Venice in 1739, Charles de Brosses, thought that they were well suited to outdoor performance in gardens, but some of them may have also been played in churches (for instance, in the chapel of the Ospedale della Pietà, where Vivaldi taught in Venice) or in theatres. The genre did not survive Vivaldi for long, although there are a few fine examples by a younger fellow Venetian, Baldassare Galuppi (1706–85).

At some point in the mid-1720s Vivaldi's aged father, Giovanni Battista, who was the most trusted copyist of his music, wrote out parts for a set of twelve *concerti a quattro*, today preserved in the library of the Paris Conservatoire. Doubtless, most were chosen from among the many hundred works stored in Vivaldi's personal archive, but the nods to French style in a few of them suggest that these particular concertos, at least, were specially written for a customer of that nationality. The clearest instance of this occurs in the fifth concerto, **RV 114**, with which this recording opens. Its opening *Allegro* is dominated by the 'dotted' (*saccadé*) rhythm associated with the French style of the baroque period, and the finale is styled as an imposing chaconne, the triumphal dance with which French operas and ballets customarily ended. Vivaldi follows French practice precisely by inserting an episode in the minor mode two-thirds of the way through the chaconne. Separating the two main movements is a mere sliver of a movement (a two-bar *Adagio*) that recalls the similarly 'minimal' middle movement in J. S. Bach's *Third Brandenburg Concerto*.

In the mid-1730s Vivaldi composed a pair of two-movement sinfonias (or sonatas) of a very special type. They comprise a slow, introductory movement that leads to a strenuous fugue on two subjects in quicker tempo. This formula was one regularly used in the overtures to the so-called *sepolcro* (sepulchre) oratorios given during Holy Week at the imperial court in Vienna, as composed

by such masters as Fux and Caldara (the name derives from the practice of performing the work in the presence of a coffin-like casket containing a plaster cast of the Saviour). It is very unlikely that Vivaldi was invited to write such an oratorio by the court or even to contribute the overture to an oratorio written by another composer, but it is just possible that he wrote the two works, **RV 130** in E flat major and **RV 169** in B minor, as pieces to demonstrate his ability in the genre and invite commissions from Vienna.

Fugue makes another magnificent appearance in the finale of the G minor concerto **RV 152**, which is preceded by two movements of more conventional cast. Vivaldi's choice of the (for him) unusual *alla breve* (2/2) metre for the fugue evidences the strong influence of Neapolitan composers.

The direction 'amabile' at the head of the D minor concerto **RV 128** sets the tone, alluding to the caress-like gestures of the copious *appoggiaturas*. An austere seriousness returns in the slow movement, to be followed in the fugal finale by demonic cascades of notes reminding one a little of the 'storm' music in the finale of Vivaldi's *Summer* concerto.

RV 129 is a rare example of a 'characteristic' ripieno concerto, illustrative of an external concept. The description 'madrigalesco' in the title alludes not to the madrigal genre as such but to polyphonic vocal music in general: in fact, the first and fourth movements are transposed arrangements of movements from Vivaldi's *Magnificat* in G minor, **RV 610/611**, while the second movement is taken from his *Kyrie* in G minor, **RV 687**. Only the third movement is of unidentified provenance. The semi-humorous intention of the parody is evident from the start.

In 1726 Vivaldi wrote a dramatic cantata (serenata) for three singers in honour of the young French king Louis XV (for whose wedding he had already written a serenata the previous year). Entitled *La Senna festeggiante* (*The*

Rejoicing Seine), it was probably performed at the Venetian *palazzo* of the French ambassador to the Republic. Vivaldi made every effort to include elements of the French style in this work, even opening it with a passable imitation of a Lullian *ouverture*. Its second half begins, however, with an Italian-style *sinfonia*, for which Vivaldi used the two outer movements of an earlier *ripieno* concerto in C major (RV 117), rewriting only the middle movement. A little later, he recycled the attractive final movement of the same concerto in the *sinfonia* of his opera *Farnace* (1727). These interrelationships demonstrate how Vivaldi, like Bach and Handel, was apt to borrow freely from himself in his later years.

The most unusual thing about **RV 143** is its key: F minor. The first movement is a fugue, while the second movement is a modulating ‘bridge’ (similar to ones in the very earliest concertos) connecting it to a delicately tripping binary-form finale.

The first concerto in the Paris Conservatoire set is **RV 157**, in G minor. It opens with a powerful movement constructed over a bass ostinato figure, with first and second violins in continuous dialogue. Then follows a severely contrapuntal *Largo*, where ‘French’ dotted rhythms appear. The *Allegro* finale has an infectious zest, assisted by the adept use of syncopation.

The concerto in E minor, **RV 134**, begins with an intense, carefully worked out fugue that is shot through with pungent chromaticism. Its slow movement is more operatic in character, recalling the *sinfonia* genre. This movement, like several other slow movements in the present collection, remains in the main key of the work rather than moving to the relative major key (G major), as any slow movement in a three-movement work by Bach or Handel would have done. Vivaldi was the only concerto composer of his time to practise homotonicity (to use the technical term), although Tartini also liked to do so, and, after him,

Haydn. By remaining in the home key, a composer sacrifices contrast but can gain a compensatory sense of unity. The fleet-footed finale of this concerto is conceived as a chain of contrasting repeated sections, producing a dance-like effect. Interestingly, Vivaldi employed RV 134 at some later stage as a sinfonia (the word is added at the top of the autograph score), but how, and in association with which work, is not known.

RV 158, in A major, is undoubtedly a very late work. Its first movement shows immediately how much of the *galant* style (best known today from the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti) Vivaldi was able to absorb in the closing years of his career. The constant playful repetition of short phrases and sudden shifts between major and minor are hallmarks of this new musical language. The languorous *Andante molto* in A minor, featuring the finely etched rhythms and expressive leaps so characteristic of this period, is the perfect complement, while the breezy concluding *Allegro* stands at the threshold of sonata form and the Classical period.

© **Michael Talbot 2011**

The orchestra **Arte dei Suonatori** was formed in Poznań (Poland) in 1993 by the violin players Ewa and Aureliusz Goliński and collected a group of young period-instrument performers. The core of the ensemble originally consisted of Polish string and continuo players, but over the years the orchestra has become more international, featuring as regular members musicians from Germany, England, Holland, Japan, France, Finland and other countries. In 1998, after five years of intermittent activity, the orchestra's leaders, together with Cezary Zych, editor of the early music magazine *Canor*, initiated an extensive series of early music events called 'Early Music – Persona Grata'. Since 2003, Arte dei

Suonatori has been resident orchestra at five Polish festivals: the Handel Festival in Toruń, the Three Baroque Festivals in Wrocław, Music in Paradise in Paradyż, and in Poznań the Baroque Strings and Bows Festival and Vivaldi Days. The orchestra is also a regular feature at the MidsommerBarok festival in Copenhagen.

Arte dei Suonatori have worked with a number of well-known artists, such as Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Maria Keohane and Kati Debretzeni – collaborations which have enjoyed great international interest, as testified by a *Gramophone* Award in 2003. One returning guest has been the recorder player Dan Laurin, with whom Arte dei Suonatori have recorded a disc of works by Telemann [BIS-CD-1185] as well as Vivaldi's *Four Seasons* [BIS-SACD-1605], both for BIS. On the same label, Arte dei Suonatori has released a highly acclaimed set of Handel's *12 Concerti grossi*, Op. 6, conducted by Martin Gester [BIS-SACD-1705/06].

Der Begriff „Konzert“ ist heute so eng mit den virtuoson Darbietungen von Solisten und dem Dialog von „Solo“ und „Tutti“ verknüpft, dass der Umstand überraschen mag, dass die ersten Konzerte – vermutlich in den 1680er Jahren in Norditalien komponiert – einen ganz anderen Beweggrund hatten: Sie sollten sich dazu eignen, von einem großen Instrumentalensemble (modern gesagt: einem Streichorchester samt Basso continuo) aufgeführt zu werden – und nicht von den solistisch besetzten Gruppen, wie sie bei Sonaten und ähnlichen Werken bis dahin üblich gewesen waren. Es dauerte freilich nicht lange, bis der Leiter des Ensembles – die „Prinzipal-Violine“, wie der Spieler genannt wurde – nach Passagen verlangte, in denen er seinen Vorrang unter Beweis stellen konnte, und von hier aus entwickelte sich allmählich das Solokonzert. **Antonio Vivaldi** (1678–1741) war, wie die Lehrbücher zu Recht feststellen, eine treibende Kraft bei der Gestaltung und Etablierung des Solokonzerts. Ironischerweise wurde er auch zum führenden Vertreter des älteren *concerto a quattro* – des vierstimmigen Konzerts ohne Solopartie, das er mit mindestens fünfzig Werken bedachte. Tatsächlich haben die drei Konzerte dieses Typs, die vom Komponisten mit „concerto ripieno“ („ripieno“ meint das gesamte Ensemble) überschrieben wurden, den Namen geliefert, unter dem man diese Gattung heute kennt; zwei davon – RV 152 und RV 158 in dem von dem dänischen Wissenschaftler Peter Ryom vorgelegten Verzeichnis der Werke Vivaldis – sind hier eingespielt.

Diese Ripienokonzerte sind vielleicht Vivaldis gelungenste Versuche in der Kunst des „reinen“ Satzes. Hier geht es nicht um die Illustration eines Textes, nicht um die Präsentation eines Solisten oder, anders als bei der eng verwandten Opennouvertüre (Sinfonia), um Heldenmut, Liebesschmerz und Happy End. Obschon der Einfluss der Sinfonia etliche ihrer Sätze prägt, sind die Konzerte wegen ihres kontrapunktischen Ehrgeizes (in Vivaldis Instrumentalmusik sind

sie der Hort der Fuge) und ihres experimentellen, progressiven Charakters bemerkenswert. Wir wissen nicht, wann Vivaldi mit ihrer Komposition begonnen hat, doch befinden sich offenbar keine sehr frühen Konzerte darunter; die meisten dürften in den 1720er und 1730er Jahren entstanden sein. Es ist Unterhaltungsmusik *par excellence*: Der französische Venedig-Besucher Charles de Brosses meinte 1739, sie eigneten sich vortrefflich für Freiluftaufführungen in Gärten, doch sind einige wohl auch in Kirchen (z.B. in der Kapelle des Ospedale della Pietà, wo Vivaldi unterrichtete) oder Theatern gespielt worden. Die Gattung überlebte Vivaldi nur um wenige Jahre, wiewohl ein jüngerer Venezianer, Baldassare Galuppi (1706–1785), noch einige vorzügliche Beispiele liefern sollte.

Mitte der 1720er Jahre schrieb Vivaldis betagter Vater Giovanni Battista, der getreueste Kopist seiner Musik, die Stimmen für eine Sammlung von zwölf *concerti a quattro* aus, die heute in der Bibliothek des Pariser Conservatoire aufbewahrt werden. Zweifelsohne wurden die meisten davon aus den aberhundert Werken in Vivaldis Privatarhiv ausgewählt, doch legen Anspielungen auf den französischen Stil verschiedentlich die Vermutung nahe, dass zumindest einige Konzerte speziell für einen Kunden dieser Nationalität komponiert wurden. Das deutlichste Beispiel hierfür findet sich im Konzert Nr. 5 **RV 114**, mit dem diese Einspielung beginnt. Sein Eröffnungs-*Allegro* wird von dem „punktierten“ Rhythmus (*saccadé*) geprägt, der mit der französischen Musik des Barock verbunden wird, und das Finale erweist sich als imposante Chaconne – jener triumphale Tanz, mit dem französische Opern und Ballette zu schließen pflegten. Vivaldi befolgt den französischen Usus getreu, indem er nach zwei Dritteln der Chaconne eine Mollepisode einschiebt. Die beiden Hauptsätze werden durch wenig mehr als den Splitter eines Satzes – ein zweitaktiges *Adagio* – getrennt, was an den ähnlich „minimalistischen“ Mittelsatz in J.S. Bachs *Brandenburgischem Konzert Nr. 3* denken lässt.

Mitte der 1730er Jahre komponierte Vivaldi ein Paar zweisätziger Sinfonien (oder Sonaten) von höchst eigenwilliger Art. Sie bestehen aus einem langsamen Einleitungssatz, der zu einer energischen Fuge über zwei Subjekte in rascherem Tempo führt. Diese Formel wurde üblicherweise in den Ouvertüren der sogenannten Sepolcro-(Grab-)Oratorien angewandt, die während der Karwoche am Wiener Kaiserhof aufgeführt und von Meistern wie Fux und Caldara komponiert wurden. (Die Bezeichnung leitet sich von der Praxis ab, das jeweilige Werk in Gegenwart eines sargähnlichen Schreins aufzuführen, der eine Gipsfigur des Erlösers enthielt.) Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Vivaldi vom Hof die Einladung erhielt, ein solches Oratorium oder auch nur eine Ouvertüre für ein Oratorium eines anderen Komponisten zu schreiben; wahrscheinlicher ist, dass er mit diesen beiden Werken – **RV 130** Es-Dur und **RV 169** h-moll – seine Eignung für diese Gattung demonstrieren und Aufträge aus Wien einwerben wollte.

Eine Fuge erscheint auf prachtvolle Weise auch im Finale des g-moll-Konzerts **RV 152**, dem zwei Sätze konventionelleren Charakters vorangehen. Die Wahl des (für Vivaldi) ungewöhnlichen *alla breve*-Takts (2/2) für die Fuge zeigt den starken Einfluss neapolitanischer Komponisten.

Die Vortragsanweisung „amabile“ über dem d-moll-Konzert **RV 218** definiert die Stimmung und deutet auf die zärtlichen Gesten der üppigen Appogiaturen hin. Strenge und Ernst kehren im langsamen Satz wieder, worauf im Fugen-Finale dämonische Tonkaskaden folgen, die ein wenig an die „Sturm“-Passage im Finale von Vivaldis *Sommer*-Konzert erinnert.

RV 129 ist das seltene Beispiel eines „charakteristischen“ Ripienokonzerts, das mithin eine außermusikalische Vorgabe umsetzt. Die Bezeichnung „madrigalesco“ im Titel spielt nicht eigentlich auf die Gattung „Madrigal“ an, sondern auf polyphone Vokalmusik im allgemeinen: Tatsächlich handelt es sich bei den

Sätzen 1 und 4 um transponierte Arrangements von Sätzen aus Vivaldis *Magnificat* g-moll RV 610/611, während der zweite Satz dem *Kyrie* g-moll RV 687 entnommen ist. Allein die Herkunft des dritten Satz ist ungeklärt. Die teils humoristische Absicht dieser Parodie ist von Anfang an offenkundig.

1726 komponierte Vivaldi eine dramatische Kantate (Serenata) für drei Gesangsstimmen zu Ehren des jungen französischen Königs Ludwig XV. (für dessen Hochzeit er bereits im Vorjahr eine Serenata geschrieben hatte). Das *La Senna festeggiante* (*Die feiernde Seine*) betitelte Werk wurde wahrscheinlich im venezianischen Palazzo des französischen Botschafters aufgeführt. Vivaldi gab sich große Mühe, Elemente des französischen Stils aufzugreifen; das Werk beginnt sogar mit der tüchtigen Imitation einer Lully-Ouvertüre. Die zweite Hälfte jedoch wird von einer Sinfonia im italienischen Stil eröffnet, für die Vivaldi die beiden Außensätze eines älteren Ripienokonzerts (C-Dur RV 117) verwendete und nur den Mittelsatz umschrieb. Ein wenig später griff er für die Sinfonia seiner Oper *Farnace* (1727) erneut auf das attraktive Finale desselben Konzerts zurück. Diese Wechselbeziehungen zeigen, wie Vivaldi – ähnlich wie Bach und Händel – in späteren Jahren dazu neigte, sich selber zu zitieren.

Das Ungewöhnlichste an dem Konzert **RV 143** ist seine Tonart: f-moll. Der erste Satz ist eine Fuge, die der zweite Satz als modulierende „Brücke“ (ähnlich wie in manchen seiner frühesten Konzerte) mit einem grazil trippelnden zweiteiligen Finale verbindet.

Das Konzert **RV 157** g-moll ist das erste der Conservatoire-Konzerte. Es beginnt mit einem kraftvollen, über einem Basso ostinato aufgebauten Satz, in dem die Ersten und Zweiten Violinen unablässig Zwiesprache halten. Es folgt ein *Largo* in strengem Kontrapunkt und mit „französischen“ punktierten Rhythmen. Das *Allegro*-Finale hat ansteckenden Schwung, wozu u.a. der geschickte Einsatz von Synkopen beiträgt.

Das Konzert e-moll **RV 134** beginnt mit einer eindringlichen, sorgsam ausgearbeiteten Fuge, die mit beißender Chromatik durchsetzt ist. Sein langsamer Satz, der an eine Sinfonia denken lässt, weist eher auf die Sphäre der Oper. Wie etliche andere langsame Sätze dieser Sammlung bleibt dieser Satz in der Grundtonart und wechselt nicht zur Dur-Dominante (G-Dur), wie es ein langsamer Satz in dreisätzigen Werken von Bach oder Händel getan hätte. Vivaldi war der einzige Konzertkomponist seiner Zeit, bei dem sich diese „Homotonalität“ (so der Fachbegriff) findet, obschon auch Tartini und, nach ihm, Haydn dies schätzten. Durch das Verweilen in der Grundtonart opfert der Komponist die Kontrastwirkung, kann dies aber durch das Gefühl größerer Einheit kompensieren. Das leichtfüßige Finale dieses Konzerts ist als Abfolge kontrastierender Wiederholungsabschnitte angelegt, was einen tänzerischen Effekt hervorruft. Interessanterweise benutzte Vivaldi das Konzert RV 134 zu einem späteren Zeitpunkt als Sinfonia (der Begriff wurde oben auf dem Autograph ergänzt) – wie und in Zusammenhang mit welchem Werk dies geschah, ist jedoch nicht bekannt.

Das A-Dur-Konzert **RV 158** ist fraglos ein sehr spätes Werk. Sein erster Satz zeigt sogleich, wie viele Charakteristika des „Galanten Stils“ (für den heute vor allem die Klaviersonaten Domenico Scarlatti einsteht) sich Vivaldi in seinen letzten Schaffensjahren zu eigen machen konnte. Die stete spielerische Wiederholung kurzer Phrasen sowie plötzliche Dur-/Moll-Wechsel sind Markenzeichen dieser neuen Musiksprache. Hierzu bildet das sinnliche *Andante molto* in a-moll mit seinen für die Entstehungszeit so typischen, scharf konturierten Rhythmen und expressiven Sprüngen das perfekte Gegenstück, während das forschende Schluss-*Allegro* an der Schwelle zur Sonatenform und zum Zeitalter der Klassik steht.

© Michael Talbot 2011

Das Orchester **Arte dei Suonatori** wurde 1993 in Poznań (Posen, Polen) von den Geigern Ewa und Aureliusz Goliński gegründet und versammelte eine Gruppe junger Musikerinnen und Musiker aus dem Bereich der historischen Aufführungspraxis. Der Kern des Ensembles bestand ursprünglich aus polnischen Streichern und Continuospielern, aber im Laufe der Jahre wurde das Orchester immer internationaler, mit Musikern aus Deutschland, England, den Niederlanden, Japan, Frankreich, Finnland und anderen Ländern. 1998, nach fünf Jahren ständiger Aktivität, riefen die Gründer des Orchesters zusammen mit Cezary Zych, dem Herausgeber des Alte Musik-Magazins *Canor*, eine Veranstaltungsreihe unter dem Titel „Alte Musik – Persona Grata“ ins Leben. Seit 2003 war Arte dei Suonatori Orchestra-in-Residence bei fünf polnischen Festivals: dem Händel-Festival in Toruń, dem „Three Baroque“-Festival in Wrocław (Breslau), dem „Music in Paradise“-Festival in Paradyż sowie dem „Baroque Strings and Bows“-Festival und den „Vivaldi Days“ in Posen. Außerdem gastiert das Orchester regelmäßig beim MidsommerBarok-Festival in Kopenhagen.

Arte dei Suonatori hat mit renommierten Künstlern wie Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane und Kati Debretzeni in Projekten zusammengearbeitet, die großes internationales Interesse gefunden haben, wie ein *Gramophone Award* (2003) belegt. Ein regelmäßiger Gast ist der Flötist Dan Laurin, mit dem Arte dei Suonatori CDs mit Werken von Telemann [BIS-CD-1185] und Vivaldi (*Vier Jahreszeiten* [BIS-SACD-1605]) für BIS eingespielt hat. Ebenfalls bei BIS hat Arte dei Suonatori eine hoch gelobte Einspielung von Händels 12 *Concerti grossi* op. 6 unter der Leitung von Martin Gester vorgelegt [BIS-SACD-1705/06].

Le concept de concerto est aujourd'hui si solidement associé à une exécution solo virtuose et au dialogue entre « solo » et « tutti » qu'on est surpris d'apprendre que les premiers concertos, probablement écrits en Italie du nord dans les années 1680, étaient pensés bien différemment, à savoir comme appropriés à une exécution avec grand ensemble instrumental – en langage moderne, un orchestre à cordes avec continuo – plutôt qu'avec un instrument par partie, ce qui avait été normal auparavant pour les sonates et œuvres semblables. Très peu de temps après cependant, le premier violon de l'ensemble – appelé alors « violon principal » – demanda des passages où il pourrait montrer sa prééminence et le concerto solo se développa petit à petit à partir de là. Comme on peut lire dans chaque manuel qui se respecte, **Antonio Vivaldi** (1678–1741) fut une force motrice dans la création et la consolidation du concerto solo. Ironie du sort cependant, il devint aussi le principal représentant du plus ancien *concerto a quattro* – le concerto à quatre parties sans véritable soliste, dont il composa près d'une cinquantaine d'exemplaires qui nous sont connus. En effet, les trois concertos de ce genre que Vivaldi appelle « concerto ripieno » (« ripieno » équivaut à ensemble complet) ont fourni le nom sous lequel ce genre est connu aujourd'hui ; deux d'entre eux, numérotés RV 152 et RV 158 dans le catalogue moderne standard des œuvres de Vivaldi par le spécialiste danois Peter Ryom, sont joués sur ce disque.

Ces concertos ripieno sont peut-être les meilleurs essais de Vivaldi en composition « pure ». Ils ne veulent pas illustrer un texte, mettre en valeur un soliste ou – comme leur proche parent, l'ouverture d'opéra (sinfonia) – évoquer l'héroïsme, les angoisses d'amour et les fins heureuses d'opéra. Quoique l'influence de la sinfonia se fasse sentir dans plusieurs de leurs mouvements, ils sont remarquables pour leur ambition contrapuntique, étant le principal entrepôt de l'écriture fuguée de la musique instrumentale de Vivaldi, et pour leur caractère

expérimental et progressif. On ignore quand Vivaldi commença à les écrire mais ils ne semblent pas renfermer de concertos très précoces : la plupart proviennent probablement des années 1720 et 1730. C'est de la musique récréative par excellence – un visiteur français à Venise en 1739, Charles de Brosses, trouvait qu'ils convenaient très bien à des concerts dans des jardins extérieurs mais certains ont bien pu aussi être joués dans des églises (par exemple dans la chapelle de l'Ospedale della Pietà où Vivaldi enseignait à Venise), ou dans des théâtres. Le genre ne survécut pas longtemps à Vivaldi quoique un successeur vénitien, Baldassare Galuppi (1706–85) en ait composé d'excellents exemples.

Dans les environs de 1725, le vieux père de Vivaldi, Giovanni Battista, qui était le copiste préféré de son fils pour sa musique, écrivit les parties d'une série de douze *concerti a quattro* conservés aujourd'hui à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Il ne fait pas de doute que la plupart furent choisis parmi les centaines d'œuvres gardées dans les archives personnelles de Vivaldi mais le penchant pour le style français dans quelques-uns suggère que ces concertos particuliers, au moins, furent écrits spécialement pour un client de cette nationalité. Ceci paraît le plus clairement dans le cinquième concerto, **RV 114**, sur lequel s'ouvre cet enregistrement. Le premier *Allegro* est dominé par le rythme « pointé » (saccadé) associé au style français baroque et le finale propose une chaconne imposante, la danse triomphale qui précédait habituellement la tombée du rideau sur les opéras et ballets français. Vivaldi suit la coutume française en insérant un épisode en mode mineur aux deux tiers de la chaconne. La séparation entre les deux mouvements principaux n'est guère qu'un souffle de mouvement (un *Adagio* de deux mesures) qui rappelle la partie centrale semblablement « minimale » du *Concerto Brandebourgeois no 3* de J.S. Bach.

Vers 1735, Vivaldi composa une paire de sinfonias (ou sonates) en deux mouvements d'un genre très spécial. Elles renferment une introduction lente qui

mène à une fugue énergique à deux sujets en tempo plus rapide. Cette formule était employée régulièrement dans les ouvertures des oratorios dits *sepolcro* (sépulcres) de maîtres comme Fux et Caldara, donnés durant la semaine sainte à la cour impériale à Vienne (le nom provient de l'usage d'exécuter l'œuvre en présence d'un genre de cercueil renfermant une statue de plâtre du Sauveur). Il est très peu probable que Vivaldi ait été invité à écrire un tel oratorio pour la cour ou même de fournir l'ouverture d'un oratorio écrit par un autre compositeur mais il est possible qu'il ait composé les deux œuvres, **RV 130** en mi bémol majeur et **RV 169** en si mineur pour démontrer son savoir-faire dans le genre et faire mousser les commandes de Vienne.

Précédé par deux mouvements de forme plus conventionnelle, le finale du concerto en sol mineur **RV 152** déploie une autre fugue magnifique. Le choix de Vivaldi du chiffrage inhabituel (pour lui) *alla breve* (2/2) pour la fugue prouve la forte influence des compositeurs napolitains.

L'indication « amabile » en tête du concerto en ré mineur **RV 128** donne la note, et les nombreuses appoggiatures font penser à des caresses. Un sérieux austère revient dans le mouvement lent suivi, dans la fugue finale, de cascades démoniaques de notes rappelant un peu la musique de « l'orage » dans le finale du concerto *L'Été* de Vivaldi.

RV 129 est un rare exemple d'un concerto ripieno « caractéristique », illustrant un concept externe. La description « madrigalesco » dans le titre fait allusion non pas au madrigal en soi mais à la musique vocale polyphonique en général : en fait, les premier et quatrième mouvements sont des arrangements transposés de mouvements tirés du *Magnificat* en sol mineur **RV 610/611** de Vivaldi, tandis que le second provient de son *Kyrie* en sol mineur **RV 687**. Seule l'origine du troisième mouvement est inconnue. L'intention à demi-humoristique de la parodie est évidente dès le début.

En 1726, Vivaldi composa une cantate dramatique (serenata) en l'honneur du jeune roi de France, Louis XV (pour le mariage duquel il avait déjà écrit une serenata l'année précédente). Intitulée ***La Senna festeggiante*** (*La Seine en fête*), elle fut probablement jouée au palazzo vénitien de l'ambassade française à la République. Vivaldi fit tout son possible pour inclure des éléments du style français dans cette pièce, la commençant même avec une imitation passable d'une ouverture à la Lully. La seconde moitié s'ouvre cependant sur une sinfonia de style italien pour laquelle Vivaldi utilisa les deux mouvements extérieurs d'un concerto ripieno en do majeur antécédent (RV 117), réécrivant le mouvement central. Un peu plus tard, il recycla l'attrayant mouvement final du même concerto dans la sinfonia de son opéra *Farnace* (1727). Ces relations démontrent comment Vivaldi, comme Bach et Haendel, pouvait puiser librement dans sa propre production dans ses années de maturité.

La chose la plus spéciale concernant **RV 143** est sa tonalité : fa mineur. Le premier mouvement est une fugue tandis que le second est un « pont » modulant (semblable à ceux des tout premiers concertos) qui fait le lien à un finale à la forme binaire sautillant délicatement.

Le premier concerto de la série du Conservatoire de Paris est le **RV 157** en sol mineur. Il s'ouvre avec un mouvement énergique construit sur un motif d'ostinato à la basse sur lequel les premier et second violons dialoguent continuellement. Dans le *Largo* sévèrement contrapuntique suivant, des rythmes pointés « français » font leur apparition. Le finale *Allegro* communique un entraînement contagieux, aidé par un emploi expert de la syncope.

Le concerto en mi mineur **RV 134** commence par une fugue intense, travaillée avec minutie, lancée dans un chromatisme austère. Son mouvement lent sent un peu l'opéra, rappelant la sinfonia comme genre. Ce mouvement lent, comme plusieurs autres du choix présent, reste dans la tonalité principale de

l'œuvre plutôt que de moduler à la tonalité relative majeure (sol majeur), comme tout mouvement lent d'une pièce de Bach ou Haendel aurait fait. Vivaldi est le seul compositeur de concerto de son temps à pratiquer l'homotonalité (pour utiliser le terme technique) même si Tartini aimait aussi à faire cela et, après lui, Haydn. En restant dans la tonalité principale, un compositeur offre le contraste mais peut gagner un sens compensatoire d'unité. Le rapide finale de ce concerto est conçu comme une chaîne de sections répétées contrastantes, produisant un effet de danse. Chose intéressante, Vivaldi employa RV 134 plus tard comme sinfonia (le mot est ajouté en haut de la partition autographe) mais on ignore comment, et avec quelle œuvre elle est associée.

RV 158 en la majeur est indubitablement une pièce très tardive. Son premier mouvement montre immédiatement à quel point Vivaldi pouvait absorber le style galant (mieux connu aujourd'hui grâce aux sonates pour clavier de Domenico Scarlatti) dans les dernières années de sa carrière. La répétition constamment enjouée de courtes phrases et les changements soudains entre majeur et mineur sont des caractéristiques de ce nouveau langage musical. Le langoureux *Andante molto* en la mineur, exposant des rythmes finement gravés et des sauts expressifs si caractéristiques de cette période, est le complément parfait tandis que le rapide *Allegro* terminal se tient sur le seuil de la forme de sonate et de la période classique.

© Michael Talbot 2011

L'Orchestre **Arte dei Suonatori** est fondé en 1993 à Poznań en Pologne par les violonistes Ewa et Aureliusz Goliński et un groupe d'interprètes jeunes et doués jouant sur des instruments anciens. Le noyau de l'ensemble était à l'origine composé de musiciens polonais mais, avec les années, l'orchestre est devenu

plus international et comprend maintenant des musiciens originaires notamment d'Allemagne, d'Angleterre, de Hollande, du Japon, de France et de Finlande. En 1998, après cinq ans de travail intermittent, les directeurs de l'orchestre, en compagnie de Cezary Zych, éditeur du magazine consacré à la musique ancienne Canor, mettent sur pied une série d'événements consacrés à la musique ancienne appelée «Early Music – Persona grata». Depuis 2003, Arte dei Suonatori est orchestre résident à cinq festivals polonais : le Festival Haendel à Toruń, le Three Baroque Festival à Wrocław, Music in Paradise à Paradyż, et à Poznań le Baroque Strings and Bows Festival ainsi que les Vivaldi Days. L'orchestre se produit aussi régulièrement au festival MidsommerBarok à Copenhague.

Arte dei Suonatori a travaillé avec des artistes bien connus dont Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane et Kati Debretzeni – des collaborations qui ont soulevé un grand intérêt international, comme le prouve un prix Gramophone en 2003. Un invité régulier a été le virtuose de la flûte à bec Dan Laurin qui, avec Arte dei Suonatori, a enregistré un disque d'œuvres de Telemann [BIS-CD-1185] ainsi que les *Quatre Saisons* de Vivaldi [BIS-SACD-1605]. Sur la même étiquette, Arte dei Suonatori a enregistré une série très bien reçue des *12 Concerti grossi* op. 6 de Haendel sous la direction de Martin Gester [BIS-SACD-1705/06].

Idea koncertu w tak oczywisty sposób kojarzy się dzisiaj z wirtuozowskim solowym popisem i dialogiem pomiędzy „solo” a „tutti”, że czujemy zaskoczenie, dowiadując się, iż pierwsze „concerti”, napisane prawdopodobnie w północnych Włoszech w latach 80. XVII w., miały zupełnie inny powód swego istnienia: możliwość wykonywania ich przez duży zespół instrumentalny. Lub, mówiąc dzisiejszym językiem, przez smyczkową orkiestrę z continuo – w przeciwieństwie do pojedynczej obsady, stanowiącej wcześniej normę w przypadku sonat i podobnych im utworów. Nie upłynęło jednak dużo czasu, a prowadzący zespół pierwszy skrzypek, *violino principale*, jak go wówczas nazywano, zaczął domagać się w utworach odcinków, pozwalających mu zaznaczyć swą szczególną rolę i forma solowego koncertu zaczęła się stopniowo wyłaniać z opisanej wyżej pierwotnej postaci. **Antonio Vivaldi** (1678–1741), co słusznie stwierdza każdy podręcznik, walnie przyczynił się do powstania i okrzepnięcia solowej formy *concerto*. Paradoksalnie jednak stał się on także wiodącym propagatorem starszego *concerto a quattro* – koncertu na cztery, niezależne partie bez jakiegokolwiek partii solowej, którego przykładów jego autorstwa zachowało się niemal pięćdziesiąt. W rzeczy samej, trzy koncerty tego typu, opatrzone przez kompozytora nagłówkiem *concerto ripieno* (*ripieno* oznacza „cały zespół”), dały początek nazwie, którą gatunek ten bywa najczęściej określany dzisiaj; dwa spośród nich, o numerach RV 152 i RV 158 w standardowym współczesnym katalogu dzieł Vivaldiego, stworzonym przez duńskiego uczonego Petera Ryoma, pojawiają się w niniejszym albumie.

Te koncerty *ripieno* to bodaj najprzedniejsze próby Vivaldiego w dziedzinie „czystej” kompozycji. Nie ilustrują tekstu, brak w nich miejsca dla popisów solisty, nie budzą też – w przeciwieństwie do blisko z nimi spokrewnionej uwertury operowej (*sinfonii*) – skojarzeń z heroizmem, miłosnymi cierpieniami i radosnymi zakończeniami oper. Chociaż wpływ *sinfonii* przenika do wielu

spośród ich części, są one warte szczególnej uwagi dla ich kontrapunktycznych ambicji, czyniących je w ramach muzyki instrumentalnej najbogatszym źródłem przykładów sztuki fugi, uprawianej przez Vivaldiego, oraz dla ich eksperymentalnego, progresywnego charakteru. Nie wiadomo, kiedy Vivaldi zaczął je komponować, ale najwyraźniej nie ma wśród nich bardzo wczesnych koncertów: większość prawdopodobnie pochodzi z lat 20. i 30. XVIII w. Są na wskroś muzyką rekreacyjną, Charles de Brosses – Francuz odwiedzający Wenecję w 1739 roku, uznał, że dobrze nadają się do wykonań na świeżym powietrzu, w ogrodach, ale część z nich może być także grana w kościołach (na przykład w kaplicy w Ospedale della Pietà, gdzie Vivaldi nauczał w Wenecji) lub w teatrach. Gatunek ten nieznaczenie tylko przeżył Vivaldiego, choć znajdziemy kilka udanych przykładów pióra jego młodszego weneckiego kolegi, Baldassare Galupiego (1706–85).

W którymś momencie w połowie lat 20. XVIII w. starzejący się ojciec Vivaldiego, Giovanni Battista, który był najbardziej zaufanym kopistą jego muzyki, przelał na papier głosy do zbioru dwunastu *concerti a quattro*, przechowywane dziś w bibliotece Paryskiego Konserwatorium. Niewątpliwie większość z nich została wzięta z setek dzieł przechowywanych w osobistym archiwum Vivaldiego, ale ułożony w kierunku francuskiego stylu w kilku z nich sugerują, że przynajmniej te właśnie koncerty zostały napisane specjalnie na zamówienie kogoś o tej narodowości. Najwyraźniejszy przykład stanowi tu piąty koncert, **RV 114**, który otwiera niniejsze nagranie. Rozpoczynające go *Allegro* zdominowały punktowane rytmy (*saccadé*), wiązane ze stylem francuskim z tego okresu, zaś finał koncertu to imponująca *chaconne*, triumfalny taniec zwyczajowo kończący francuskie opery i balety. Vivaldi dokładnie stosuje się do francuskiej praktyki, rozpoczynając mollowy fragment po upływie dwóch trzecich *chaconne*. Dwie skrajne części rozdziela zaledwie ułamek części

(dwutaktowe *Adagio*), który przypomina równie „minimalistyczną” część środkową z *III Koncertu Brandenburskiego* J.S. Bacha.

W połowie lat 30. XVIII w. Vivaldi skomponował parę dwuczęściowych symfonii (lub sonat) szczególnego typu. Składają się one z wolnego wstępu, który prowadzi do wyszukanej dwutematycznej fugi w szybszym tempie. Ta formuła była regularnie wykorzystywana w uwerturach do oratoriów zwanych *sepolcro* (grobowiec), wykonywanych w czasie Wielkiego Tygodnia na dworze cesarskim w Wiedniu, komponowanych między innymi przez mistrzów takich jak Fux i Caldara (nazwa wzięła się z praktyki wykonywania ich w obecności skrzyni, przypominającej trumnę i zawierającej podobiznę Zbawiciela). Mało prawdopodobne, by Vivaldi został kiedykolwiek zaproszony do napisania takiego oratorium lub nawet do opatrzenia uwerturą jakiegokolwiek oratorium autorstwa innego kompozytora, ale całkiem możliwe, że napisał te dwa utwory, **RV 130** w Es-dur oraz **RV 169** w h-moll, jako pokaz swych umiejętności w tym gatunku i aby sprowokować zamówienia z Wiednia.

Fuga wspaniale zaznacza swą obecność także w finale *Concerto* g-moll **RV 152**, poprzedzonym dwiema częściami o bardziej konwencjonalnej postaci. Wybór dla fugi niezwykle jak na Vivaldiego metrum *alla breve* (2/2) świadczy o silnym wpływie kompozytorów neapolitańskich.

Wskazówka *amabile* na początku koncertu d-moll **RV 128** określa ton utworu, skupiając uwagę na „głaszczących” gestach licznych *appoggiatur*, którymi przesycona jest pierwsza część. Głęboka powaga powraca w części wolnej, po której w fugowanym finale następują demoniczne kaskady dźwięków, przypominające nieco „burzową” muzykę z finału vivaldiańskiego *Lata*.

RV 129 to rzadki przypadek „charakterystycznego” *ripieno concerto*, ilustrującego niejako „zewnątrzną” ideę. Opis *madrigalesco* w tytule odnosi się nie tyle do gatunku madrygału, co do polifonicznej muzyki wokalne jako

takiej: w rzeczy samej, pierwsza i czwarta część są przetransponowanymi aranżacjami części z *Magnifikatu* g-moll Vivaldiego, RV 610/611, podczas gdy druga część wzięta została z jego *Kyrie* g-moll, RV 687. Nie udało się ustalić jedynie pochodzenia 3. części. Pół-żartobliwy zamysł, stojący za tą parodią, wydaje się oczywisty od pierwszych dźwięków.

W 1726 r. Vivaldi napisał dramatyczną kantatę (serenatę) dla trzech śpiewaków w hołdzie dla młodego francuskiego króla, Ludwika XV (na którego ślub napisał już serenatę poprzedniego roku). Zatytułowana *La Senna festeggiante* („Radująca się Sekwana”), była prawdopodobnie wykonywana w *palazzo* francuskiego ambasadora w Republice Weneckiej.

Vivaldi dołożył wszelkich starań, aby w swym dziele zawrzeć elementy francuskiego stylu, otwierając je nawet udaną imitacją Lulliuskiej *ouverture*. Drugą połowę kantaty rozpoczyna jednak *sinfonia* we włoskim stylu, w której Vivaldi użył dwóch skrajnych części wcześniej napisanego koncertu C-dur (RV 117), przerabiając jedynie środkową część. Nieco później ponownie użył atrakcyjnego finału tego samego koncertu w *sinfonii* do swej opery *Farnace* (1727). Te wzajemne związki ukazują skłonność Vivaldiego, nieobcą także Bachowi i Haendlowi, do bezwstydnego recyklingu swych wcześniejszych utworów.

Najbardziej niezwykłą rzeczą w **RV 143** jest jego tonacja: f-moll. Pierwsza część jest fugą, podczas gdy druga to modulacyjny „most” (podobny do tych z najwcześniejszych koncertów), łączący ją z delikatnie skocznym, tanecznie dzielącym się na dwa odcinki finałem.

Pierwszy koncert ze zbioru z Konserwatorium Paryskiego to **RV 157** w tonacji g-moll. Rozpoczyna go mocna w wyrazie część, oparta na ostinatowym basie, z pierwszymi i drugimi skrzypcami w ciągłym dialogu. Następuje po niej bezlitośnie kontrapunktyczne *Largo*, w którym pojawiają się „francuskie”

rytmy punktowane. Finałowe *Allegro* ma w zaś sobie zaraźliwy entuzjazm wspomagany mistrzowsko umiejętnym użyciem rytmów synkopowanych.

Concerto e-moll, **RV 134**, rozpoczyna się intensywną, z pietyzmem przeprowadzoną fugą, przesyconą wyrazistą chromatyką. Charakter jego powolnej części jest bardziej operowy i przywodzi na myśl *sinfonię*. Część ta, podobnie jak kilka innych powolnych części w niniejszej kolekcji, zamiast przenieść się do durowej paraleli (G-dur) – co w trzyczęściowym utworze stałoby się z każdą powolną środkową częścią u Bacha i Haendla – pozostaje w głównej tonacji całości. Vivaldi był w swoich czasach jedynym kompozytorem koncertów, który (by użyć technicznego terminu) praktykował homotonalność, chociaż lubił to czynić także Tartini, a po nim Haydn. Poprzez pozostanie w głównej tonacji kompozytor poświęca kontrast, zyskując jego kosztem poczucie jedności i spójności. Żwawy finał tego koncertu jest pomyślany jako ciąg kontrastujących powtarzanych dwukrotnie odcinków, które pozwalają uzyskać taneczny efekt. Interesujące, że Vivaldi użył RV 134 jako sinfonii (słowo to zostało dodane na początku odręcznej partytury), ale jak i z jakim dziełem je powiązał, nie wiadomo.

RV 158, w tonacji A-dur, należy niewątpliwie do późniejszych dzieł. Jego pierwsza część natychmiast ukazuje, jak wiele Vivaldi w ostatnich latach swej kariery był stanie przejść ze stylu *galant* (znanego dziś najlepiej z sonat Domenico Scarlattiego). Niekończąca się gra w powtarzanie krótkich fraz i nagłe przechodzenie pomiędzy dur a moll są znakami rozpoznawczymi tego nowego muzycznego języka. Leniwe *Andante molto* w a-moll, charakteryzujące się wyczelowanymi rytmami i ekspresyjnymi skokami melodii tak charakterystycznymi dla tego okresu, stanowi jej doskonałe dopełnienie, świeży powiew wnosi natomiast kończące *Allegro*, które stoi już na progu formy sonatowej i okresu Klasycyzmu.

© Michael Talbot 2011

Orkiestra **Arte dei Suonatori** została założona w roku 1993 w Poznaniu przez skrzypków, Ewę i Aureliusza Golińskich, skupiając wokół siebie grupę młodych i bardzo utalentowanych polskich muzyków specjalizujących się w grze na instrumentach dawnych. Początkowo zespół składał się z muzyków polskich grających na instrumentach smyczkowych i tworzących grupę continuo, ale z biegiem lat nabrał charakteru bardziej międzynarodowego, a wśród jego stałych współpracowników są muzycy z Niemiec, Anglii, Holandii, Japonii, Francji, Finlandii i innych krajów. W październiku 1998, po pięciu latach mniej regularnej aktywności, założyciele orkiestry wraz z Cezarym Zychem, prawnikiem i filozofem, redaktorem naczelnym pisma *Canor*, zainicjowali zakrojony na bardzo szeroką skalę cykl projektów pod nazwą „Muzyka Dawna – Persona Grata”. Od roku 2003 Arte dei Suonatori była orkiestrą festiwalową pięciu dużych festiwali muzyki dawnej w Polsce: Festiwal Haendrowski w Toruniu, Festiwal Trzech Baroków we Wrocławiu, Festiwal Muzyka w Raju w Paradyżu, Festiwal Vivaldi Days w Poznaniu i Festiwal Barokowych Smyczków i Strun w Poznaniu, a także festiwalu MidsommerBarok w Kopenhadze.

Wśród solistów i dyrygentów współpracujących z Arte dei Suonatori są między innymi: Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane i Kati Debretzeni. Współpraca z nimi spotkała się z dużym zainteresowaniem na arenie międzynarodowej, czego dowodem może być *Gramophone* Award przyznana orkiestrze w roku 2003. Jednym ze stałych partnerów orkiestry jest Dan Laurin, z którym Arte dei Suonatori nagrała dla wytwórni BIS płytę poświęconą dziełom Telemanna [BIS-CD-1185] oraz *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego [BIS-SACD-1605]. Dla tej samej wytwórni Arte dei Suonatori pod dyktando Martina Gestera wydała wysoko oceniony przez międzynarodową krytykę muzyczną album z *12 Concerti grossi* Op. 6 Haendla [BIS-SACD-1705/06].

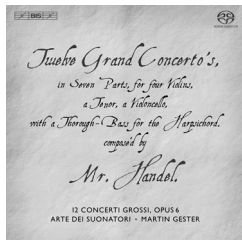
ARTE DEI SUONATORI

Violin I	Aureliusz Goliński <i>leader</i> Marta Mamulska Zefira Valova
Violin II	Ewa Golińska Anna Nowak Adam Pastuszka
Viola	Dymitr Olszewski
Cello	Tomasz Pokrzywiński
Double bass	Stanisław Smółka
Harpsichord	Joanna Boślak-Górniok

Concerto Madrigalesco

Violin I	Aureliusz Goliński <i>leader</i>
Violin II	Ewa Golińska
Viola	Dymitr Olszewski
Cello	Tomasz Pokrzywiński

OTHER RELEASES BY ARTE DEI SUONATORI



HÄNDEL · TWELVE GRAND CONCERTOS: THE 12 CONCERTI GROSSI, Op. 6 (HWV319–330)

directed by MARTIN GESTER

(BIS-SACD-1705/06 · three discs for the price of two)

‘Orchestral Choice of the Month’ *BBC Music Magazine*

‘Orchestral Disc of the Month’ *Classic FM Magazine*

5 Diapasons *Diapason* · «Opus d’Or» *Opus HD magazine*

„CD des Monats“ *Toccata – Alte Musik Aktuell*

‘All of the favourite highlights and best known movements sing and dance across your speakers with glorious vitality... Don’t accept second best, sir; insist on Gester!’ *MusicWeb International*

„Die vorliegende Einspielung der 12 Concerto grossi op. 6 ... ist einfach richtig und muss als Muster-Beispiel für eine zeitgemässe Händelinterpretation gewertet werden!“ *Toccata – Alte Musik Aktuell*

‘a natural grace and elegance that suit what by any measure is among Handel’s greatest music down to the ground... Indeed, there’s loveliness everywhere’ *International Record Review*

‘These are wonderfully polished performances... Gester’s edition is a top choice’ *Fanfare*

VIVALDI · THE FOUR SEASONS; CONCERTO IN D MAJOR FOR STRINGS, RV 124; CONCERTO IN G MAJOR FOR RECORDER AND STRINGS, RV 437; CONCERTO IN C MINOR FOR RECORDER AND STRINGS, RV 441

DAN LAURIN *recorder* (BIS-SACD-1605)

‘Only a hardened dogmatist could resist this interpretation... I would go so far as to say that violinists and orchestras could learn a lot regarding interpretation from this recording.’ *Early Music*

« Parmi toutes les versions «recomposées» des *Quatre Saisons*, celle-ci est assurément la plus intelligente... Évidemment la virtuosité est transcendante... » *ClassicsTodayFrance.com*

„ein ungeschmälertes Kompliment für die aufführungspraktische Kompetenz und Stringenz des polnischen Ensembles Arte dei Suonatori in Verbindung mit Dan Laurins Spitzenleistungen im virtuosen, kantabel edel getönten und geistreich phrasierten Blockflötenspiel.“ *klassik-heute.de*



Wielkopolska Region

DDD

RECORDING DATA

Recorded in October 2009 at the Church of the High Catholic Seminary in Goscikowo-Paradyż, Poland

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Fabian Frank

Digital editing: Elisabeth Kemper

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Talbot 2011

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French); Dymitr Olszewski (Polish)

Cover image: Venice Gondolas, © Aaron Stein

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1845 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1845