



● harmonia
mundi

VIVALDI
Sacro furore

STABAT MATER, NISI DOMINUS, CONCERTI

CARLO VISTOLI

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto for strings in G minor RV 157

Sol mineur / g-Moll

1	I. Allegro	2'14
2	II. Largo	1'40
3	III. Allegro	2'04

Nisi Dominus RV 608

4	I. Nisi Dominus	2'32
5	II. Vanum est vobis ante lucem surgere	1'20
6	III. Surgite postquam sederitis	1'45
7	IV. Cum dederit dilectis suis	5'01
8	V. Sicut sagittæ in manu potentis	1'39
9	VI. Beatus vir qui implevit	1'05
10	VII. Gloria Patri et Filio	4'26
11	VIII. Sicut erat in principio	1'00
12	IX. Amen	1'47

Sinfonia in B minor 'Al Santo Sepolcro' RV 169

Si mineur / h-Moll

13	I. Adagio molto	2'12
14	II. Allegro ma poco	1'50

Stabat Mater RV 621

15	I. Stabat Mater dolorosa	2'57
16	II. Cuius animam gementem	1'47
17	III. O quam tristis et afflicta	1'37
18	IV. Quis est homo	2'54
19	V. Quis non posset contristari	1'51
20	VI. Pro peccatis suæ gentis	1'34
21	VII. Eia Mater, fons amoris	2'58
22	VIII. Fac ut ardeat cor meum	1'47
23	IX. Amen	1'01

Concerto 'Madrigalesco' in D minor RV 129

Ré mineur / d-Moll

24	I. Adagio	1'06
25	II. Allegro	1'46
26	III. Adagio	0'59
27	IV. Allegro	0'55

In furore iustissimæ iræ RV 626

28	I. <i>Aria</i> In furore iustissimæ iræ	4'30
29	II. <i>Recitativo</i> Miserationum Pater piissime	0'37
30	III. <i>Aria</i> Tunc meus fletus	7'23
31	IV. Alleluia	1'33

Carlo Vistoli, *countertenor*

Akademie für Alte Musik Berlin

Georg Kallweit, *concertmaster*

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

<i>Violins I</i>	Georg Kallweit (<i>concertmaster</i>), Emmanuelle Bernard, Javier Aguilar Bruno, Erik Dorset
<i>Violins II</i>	Edi Kotlyar, Dörte Wetzels, Edburg Forck
<i>Viola & viola d'Amore</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer [10]
<i>Violas</i>	Monika Grimm, Stephan Sieben
<i>Violoncellos</i>	Katharina Litschig, Barbara Kernig
<i>Double basse</i>	Michael Neuhaus
<i>Organ & harpsichord</i>	Raphael Alpermann
<i>Theorbo & baroque guitar</i>	Thor-Harald Johnsen

Voilà une idée digne d'un réalisateur hollywoodien à la recherche d'un effet saisissant : la naissance du compositeur vénitien, qui deviendra ensuite célèbre dans le monde entier, s'accompagne d'un tremblement de terre. Mais il ne s'agit pas là d'une fiction, car le 4 mars 1678, date de naissance de Vivaldi attestée par son certificat de baptême, un séisme, certes non dévastateur, mais néanmoins perceptible, a bien secoué la Vénétie et tout le nord de l'Italie. La naissance ne s'est apparemment pas déroulée sans complications (causées par le tremblement de terre ?) car, devant le "danger de mort", la sage-femme l'a aussitôt ondoyé. De plus, il est rapidement apparu que le garçon souffrait d'une maladie asthmatique qui allait l'accompagner tout au long de sa vie. Difficile de faire plus dramatique !

Mais Antonio Vivaldi eut de la chance : il resta en vie et grandit dans un environnement musical, puisque son père – barbier, à l'origine – était entre-temps devenu instrumentiste à la basilique Saint-Marc. On peut donc supposer que le jeune Antonio fréquenta souvent l'église et s'imprégna de ses fastueuses exécutions musicales. Le maître de chapelle de Saint-Marc à cette époque était Giovanni Legrenzi, qui, du temps qu'il occupa ces fonctions, fit en sorte que la chapelle s'agrandisse considérablement pour devenir un orchestre de plus de trente musiciens, avec notamment un pupitre de cordes très fourni. Ces impressions de jeunesse que Vivaldi reçut à San Marco marquèrent toute sa vie : il devint en quelques années seulement le musicien le plus populaire et probablement le plus protéiforme de la ville de Venise.

Sur les conseils de son père, manifestement, Vivaldi emprunta cependant pour sa carrière un chemin détourné, puisqu'il se destina d'abord à la prêtrise. Les fonctions ecclésiastiques lui assuraient en effet une ascension sociale qu'il n'aurait pu acquérir qu'à grand-peine en tant que musicien. Il ne poursuivit donc jamais sérieusement cette carrière de ministre du culte et y renonça dès 1706, trois ans après avoir été ordonné. Officiellement, il justifia sa décision par sa maladie respiratoire, qui lui rendait l'exercice de son sacerdoce extrêmement difficile. Mais la vraie raison était peut-être autre : dès 1703, il avait obtenu, par le truchement du compositeur Francesco Gasparini, un poste de professeur de violon et d'aumônier à l'Ospedale della Pietà, établissement d'enseignement exclusivement réservé aux jeunes filles et aux femmes, où la musique occupait une place prépondérante. Vivaldi y fit son entrée à l'âge de vingt-cinq ans et, en dehors de quelques interruptions, resta lié à la Pietà jusqu'en 1738. La prêtrise n'avait donc apparemment été qu'un tremplin vers la carrière de musicien.

Même si Vivaldi n'exerça son ministère que très brièvement, il resta étroitement lié à la musique d'église. Au cours de sa vie, il composa un grand nombre de psaumes, d'hymnes, d'antennes, ainsi que des motets. Beaucoup de ces œuvres furent données lors des célébrations liturgiques de l'Ospedale della Pietà, mais certaines furent écrites pour des occasions extérieures.

Le psaume de vêpres **Nisi Dominus (RV 608)** est conçu comme une cantate en neuf mouvements pour alto solo et orchestre à cordes, avec une grande variété et un sens aigu de la mise en musique du mot. Le mouvement initial, brillant et plein d'élan, est suivi d'une section calme et douce dans laquelle la voix d'alto est accompagnée de la seule basse continue ("Vanum est vobis"). Le mouvement le plus expressif est "Cum dederit", une peinture du sommeil extrêmement évocatrice ("[Le Seigneur] en donne autant à ses bien-aimés pendant leur sommeil"). Le cinéma n'a pas hésité à réutiliser ce chef-d'œuvre à son compte – on le retrouve jusque dans un récent James Bond, *007 Spectre* ! Aussitôt après, Vivaldi surprend à nouveau avec un effet totalement contrasté, lorsque des lignes de cordes à l'unisson imitent les flèches qui volent dans le texte ("Sicut sagittæ"). Enfin, le psaume se termine par une nouvelle couleur instrumentale inhabituelle, avec une viole d'amour qui donne des reflets argentés au début de la doxologie.

Antonio Vivaldi composa très probablement son **Stabat mater (RV 621)** au printemps 1712, en réponse à une commande pour une église de Brescia. La pièce y fut donnée dans le cadre des vêpres de la fête des Sept Douleurs de Marie. Il s'agit donc de la toute première œuvre de musique religieuse de Vivaldi qui nous soit parvenue. Le texte, qui date du Moyen-Âge, appartient au genre liturgique de la séquence et reflète de manière très personnelle les souffrances de la Vierge Marie lors de la mort de Jésus sur la croix. Dans sa version, Vivaldi ne choisit que les dix premiers versets (sur vingt) de la séquence et les divise de nouveau en neuf sections musicales. Ce qui est particulièrement impressionnant dans ce *Stabat mater* est le ton général uniforme de tristesse et de douleur. Tous les mouvements, sans exception, sont lents et écrits en mode mineur, avec des motifs de soupirs et des accords poignants.

L'œuvre sacrée de Vivaldi comprend également quelques pièces vocales que l'on appelle motets dans la terminologie actuelle. Il s'agit de compositions en plusieurs mouvements faits de récitatifs et d'airs pour voix soliste et cordes. Ces motets sont écrits sur des textes latins nouvellement composés, dont certains n'ont qu'un lien très indirect avec la religion. Si l'on examine de plus près les textes de ces motets, il semble que le critère principal ait résidé dans leur adéquation à un traitement musico-dramatique. Comme les airs d'opéra ou de cantate profane, ces vers sont emplis d'une poésie riche en affects. Le motet **In furore iustissimæ iræ (RV 626)**, ici transposé pour alto, en est un bon exemple, puisque le poème décrit un véritable scénario de terreur le jour du Jugement dernier. Dans le premier air, Vivaldi rend brillamment toute la vigueur du texte avec des accords menaçants et des coloratures fulgurantes. Tristesse, douleur et repentir sont au cœur du deuxième air, avant que l'"Alleluia" n'apporte une conclusion virtuose.

L'atmosphère de travail intense qui régnait à l'Ospedale della Pietà permit à Vivaldi d'expérimenter dans le genre du concerto sur de longues années. Il s'inspira du célèbre principe du concerto grosso d'Arcangelo Corelli, mais en confiant une place encore plus importante aux instruments solistes, avec leurs possibilités techniques et sonores spécifiques. Vivaldi aspirait également à un changement dans la conception formelle du concerto et utilisait en règle générale la structure en trois mouvements, avec deux mouvements extrêmes rapides encadrant un mouvement lent central. Cette conception du concerto connut une immense faveur au XVIII^e siècle. Bien que Vivaldi ne soit évidemment pas le seul "inventeur" de ce genre, le terme de "concerto vivaldien" s'est solidement imposé.

Parmi les plus de cinq cents concertos de Vivaldi qui nous sont parvenus, la quarantaine d'œuvres pour orchestre à cordes sans instrument soliste constitue un groupe particulier qu'on appelle désormais "concerto ripieno", d'après un titre donné par le compositeur lui-même – c'est-à-dire concerto pour chœurs de cordes. Dans ses *concerti ripieni*, Vivaldi remplace l'alternance entre tutti et soli, habituelle dans les concertos pour soliste, par des motifs contrastés davantage mis en valeur, ainsi que par des sections contrapuntiques pour l'ensemble de l'orchestre. Le mouvement initial du **Concerto en sol mineur (RV 157)** se caractérise par une ligne de basse chromatique répétée en ostinato. Le mouvement central ressemble à une courte fantaisie sur une mélodie pointée ascendante, tandis que le finale est plein d'élan et de drame.

La **Sinfonia en si mineur (RV 169)**, en revanche, présente une forme différente : elle se compose uniquement d'une introduction lente, marquée par des accords douloureux, suivie d'une fugue rapide. La fonction de cette pièce était également inhabituelle, comme le suggère son sous-titre "Al Santo Sepolcro" ("Au Saint Sépulcre") : la Sinfonia ne fut pas donnée dans le cadre d'un concert, mais lors d'un office religieux de la Semaine Sainte, pour rappeler de manière particulière la mort du Christ sur la croix. Quant au **Concerto madrigalesco en ré mineur (RV 129)**, on peut également l'imaginer dans un contexte liturgique. C'est du moins ce qu'indique le style grave et archaïsant. Sur le plan formel, ce concerto ripieno se compose de deux mouvements marqués par des imitations, introduits chacun par une brève section lente.

BERNHARD SCHRAMMEK
Traduction : Dennis Collins

It sounds like the idea of a Hollywood director seeking to make a sensational movie on the life of Antonio Vivaldi: the birth of the Venetian composer, who would later become world-famous, is accompanied by an earthquake. But this is no fiction, for on 4 March 1678, the date of Vivaldi's birth as attested by his baptismal certificate, there actually was an earthquake – admittedly not devastating, but nonetheless perceptible – in the Veneto and throughout northern Italy. The birth was apparently beset by complications (occasioned by the earthquake?), since the midwife at once performed an emergency baptism, believing the newborn to be 'in danger of death'. It soon emerged that the boy suffered from asthma, which was to remain with him for the rest of his life. It would hardly be possible to pack more drama into a single event.

But Antonio was lucky: he lived, and went on to grow up in a musically inclined environment; his father – originally a barber – was now employed as an instrumentalist at St Mark's Basilica. It can therefore be assumed that the young Antonio frequently spent time in the church and soaked up the sumptuous musical performances. Giovanni Legrenzi served as *maestro di cappella* at San Marco in those years, and during his time in office he considerably expanded the *cappella* to an orchestra of more than thirty musicians: the string section in particular was lavishly enlarged. These childhood impressions that Vivaldi gained in San Marco shaped his entire life: in just a few years, he rose to become the most popular and probably the most versatile musician in the city of Venice.

However, obviously on his father's advice, Vivaldi chose an indirect route into his career and initially trained as a priest. In the clerical state, he was assured of social advancement, which he would have had to work hard to achieve as a musician. Consequently, Vivaldi never seriously pursued a ministry and ceased to say Mass in 1706, three years after his ordination. He justified this officially by invoking his respiratory condition, which he claimed severely hindered the fulfilment of his priestly duties. But the real reason may have been quite different: as early as 1703, he had been offered a position as violin teacher and chaplain at the Ospedale della Pietà, an educational institution exclusively for girls and women at which musical tuition played a prominent role. At the age of twenty-five, Vivaldi had found his job for life, and, with a few interruptions, he remained continuously associated with the Pietà until 1738. It seems clear, therefore, that his career as a priest was only a stepping stone to a career as a musician.

Even though Vivaldi therefore practised his priestly vocation only for a very short time, he remained closely associated with music for the church. Over the course of his life, he produced a large number of psalm settings, hymns and antiphons, as well as sacred motets. Many of these compositions were performed at liturgical celebrations in the Ospedale della Pietà, while others were written for external occasions. Vivaldi's setting of the vesper psalm **Nisi Dominus (RV 608)** is laid out as a nine-movement cantata for alto solo and string orchestra, characterised by great variety and sensitivity in its response to the text. The brilliant, spirited opening movement is followed by a calm, gentle section in which the alto voice is accompanied only by basso continuo ('Vanum est vobis'). The work reaches its expressive peak in the 'Cum dederit', an incomparably evocative depiction of sleep ('For so he giveth his beloved sleep'). This masterpiece has even made it into the cinema as background music to a James Bond film (*Spectre*). Immediately afterwards, Vivaldi surprises us again with a totally contrasting effect when unison lines in the strings imitate the flying arrows mentioned in the text ('Sicut sagittae'). The psalm setting ends with an unusual tone colour, as a viola d'amore adds its silvery timbre to the beginning of the doxology.

Vivaldi most likely composed his **Stabat Mater (RV 621)** in the spring of 1712, on commission from a church in Brescia. The piece was performed there at Vespers of the Feast of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary. This makes it Vivaldi's earliest surviving work of church music. The text, which dates from the Middle Ages, belongs to the liturgical genre of the Sequence and is a highly personal reflection on the sufferings of Mary, Mother of God, at Jesus' Crucifixion. In his setting, Vivaldi selected only the first ten strophes out of the total of twenty contained in the Sequence and divided them into nine musical sections. What is particularly impressive about this *Stabat Mater* is the uniform basic tone of grief and sorrow. Without exception, all the movements are slow and written in a minor key, and contain sighing motifs and poignant chords.

His sacred output also includes several vocal works of the type designated as 'motets' in the terminology of the time. This refers to multi-movement sequences of recitatives and arias for solo voice and strings. Their literary basis is provided by newly written Latin poems, some of which have only a very indirect relationship to religion. If we take a closer look at the texts of the motets, it would seem that their principal criterion was their suitability for dramatic musical setting. Like the aria texts of operas and secular cantatas, these verses are also brimming with affective poetry. The motet **In furore iustissimae irae (RV 626)**, here transposed for alto voice, is a good example of this: the poem portrays a literal 'doomsday scenario', since it evokes the Day of Judgment. In the first aria, Vivaldi perfectly matches the dramatic nature of the text with menacing chords and frenetic coloratura. Grief, pain and remorse take centre stage in the second aria, before the 'Alleluia' makes for a virtuoso finale.

The intense working atmosphere at the Ospedale della Pietà gave Vivaldi the opportunity to experiment with the concerto genre over a lengthy period. He drew on the popular principle of the concerto grosso as codified by Arcangelo Corelli, but allowed the specific timbral and technical possibilities of solo instruments to emerge from the ensemble to a much greater extent. Vivaldi also endeavoured to modify the formal structure of the concerto, generally opting for a tripartite structure with two fast outer movements and a slow middle one. This conception of the concerto subsequently achieved enormous popularity in the eighteenth century. Although Vivaldi was of course not the sole 'inventor' of this genre, the term 'Vivaldian concerto form' has gained wide currency.

A special group among Vivaldi's more than 500 concertos is formed by the forty or so works for string orchestra without solo instrument. These have come to be known as 'concerti ripieni', that is, concertos scored for massed strings, adopting a title used by the composer himself. In his ripieno concertos, Vivaldi replaces the alternation between tutti and principal instrument(s) customary in solo concertos with a stronger emphasis on contrasting motifs and contrapuntal sections throughout the orchestra. The opening movement of the **Concerto in G minor (RV 157)** features a chromatic bass line that is constantly repeated in the manner of an ostinato. The central movement resembles a short fantasia on an ascending dotted melody, while the finale is lively and dramatic.

In formal terms, the **Sinfonia in B minor (RV 169)** contrasts with this: it consists only of a slow introduction, characterised by achingly dissonant chords, and a rapid fugue. The function of this piece was unusual too, as its subtitle 'Al Santo Sepolcro' (At the Holy Sepulchre) suggests: the sinfonia was not played at a concert, but during a church service in Holy Week to commemorate Christ's death on the Cross in a special way. The **Concerto Madrigalesco in D minor (RV 129)** may also have been used in a liturgical context. At any rate, its serious and archaising style points to this. Formally, this ripieno concerto consists of two movements in imitative textures, each of which is introduced by a brief slow section.

BERNHARD SCHRAMMEK
Translation: Charles Johnston

Es klingt wie die Idee eines Hollywood-Regisseurs, der das Leben von Antonio Vivaldi effektiv verfilmen möchte: Die Geburt des später so weltberühmten venezianischen Komponisten wird von einem Erdbeben begleitet. Doch es ist keine Fiktion, denn am 4. März 1678, dem laut Taufzeugnis nachgewiesenen Geburtsdatum von Vivaldi, ereignete sich im Veneto und ganz Norditalien tatsächlich ein zwar nicht verheerendes, aber doch spürbares Erdbeben. Die Geburt verlief (erdbebenbedingt?) offenbar mit Komplikationen, denn wegen „Todesgefahr“ nahm zunächst die Hebamme eine Nottaufe vor. Schon bald stellte sich überdies heraus, dass der Knabe an einer Asthmaerkrankung litt, die ihn lebenslang begleiten sollte. – Mehr Drama geht kaum.

Doch Antonio Vivaldi hatte Glück, er blieb am Leben und wuchs in einem musikaffinen Umfeld auf, da sein Vater – ursprünglich als Barbier tätig – inzwischen als Instrumentalist an der Basilika San Marco beschäftigt war. Es ist daher anzunehmen, dass der junge Antonio sich häufig in der Kirche aufgehalten hat und die prunkvollen musikalischen Aufführungen in sich aufgesogen hat. Als Kapellmeister an San Marco fungierte in jenen Jahren Giovanni Legrenzi, der in seiner Amtszeit eine erhebliche Vergrößerung der Kapelle zu einem mehr als 30 Musiker umfassenden Orchester durchgesetzt hat, wobei insbesondere der Streicherapparat großzügig ausgebaut wurde. Diese kindlichen Eindrücke, die Vivaldi in San Marco bekommen hat, prägten sein ganzes Leben: Er stieg in nur wenigen Jahren zum populärsten und wohl auch vielseitigsten Musiker der Stadt Venedig auf.

Ganz offensichtlich auf Rat seines Vaters wählte Vivaldi allerdings einen indirekten Karriereweg und ließ sich zunächst zum Priester ausbilden. Im geistlichen Stand war ihm nämlich der soziale Aufstieg sicher, den er sich als Musiker erst mühevoll hätte erarbeiten müssen. Konsequenterweise hat Vivaldi den kirchlichen Dienst auch niemals ernsthaft verfolgt und bereits 1706, drei Jahre nach seiner Weihe, das Priesteramt quittiert. Offiziell begründete er es mit seinem Atemleiden, das ihm die Ausübung der priesterlichen Pflichten massiv erschwerte. Der wahre Grund jedoch mag ein anderer gewesen sein: Schon 1703 hatte er auf Fürsprache des Komponisten Francesco Gasparini eine Anstellung als Violinlehrer und Kaplan am Ospedale della Pietà erhalten, einer ausschließlich von Mädchen und Frauen bewohnten Bildungseinrichtung, in dem Musikunterricht eine herausragende Rolle spielte. Vivaldi hatte hier als 25-jähriger seine Lebensstellung gefunden und blieb dem Ospedale della Pietà, von einigen Unterbrechungen abgesehen, bis 1738 kontinuierlich verbunden. Die Priesterkarriere war also offenbar nur das Sprungbrett zur Musikerlaufbahn gewesen.

Auch wenn Vivaldi also seinen geistlichen Beruf nur sehr kurz ausübte, blieb er der Kirchenmusik eng verbunden. Er schuf im Laufe seines Lebens eine große Anzahl von Psalmvertonungen, Hymnen und Antiphonen sowie geistlichen Motetten. Viele dieser Kompositionen kamen in den liturgischen Feiern des Ospedale della Pietà zur Aufführung, einige entstanden für auswärtige Anlässe.

Vivaldis Vertonung des Vesperpsalms **Nisi Dominus (RV 608)** ist als neunsätzige Kantate für Alt-Solo und Streichorchester mit großer Abwechslung und Sinn für das vertonte Wort angelegt. Auf den brillanten, schwungvollen Eingangssatz folgt ein ruhiger, sanfter Abschnitt, in dem die Altstimme lediglich vom Basso continuo begleitet wird („Vanum est vobis“). Seinen größten Ausdruck erreicht Vivaldi in dem Satz „Cum dederit“, einer unvergleichlich suggestiven Darstellung des Schlafes („Denn der Herr gibt es den Seinen im Schlaf“). Als Filmmusik hat es dieses Meisterwerk bis in einen James-Bond-Film („Spectre“) geschafft. Gleich danach überrascht Vivaldi wieder mit einem völlig kontrastierenden Effekt, wenn Unisono-Linien der Streicher die im Text erwähnten fliegenden Pfeile imitieren („Sicut sagittæ“). Schließlich endet die Psalmvertonung noch mit einer ungewöhnlichen Instrumentalfarbe, indem eine Viola d’amore den Beginn der Doxologie versilbert.

Sein **Stabat mater (RV 621)** komponierte Antonio Vivaldi mit großer Wahrscheinlichkeit im Frühjahr 1712 als Auftragswerk für eine Kirche in Brescia. Das Stück wurde dort im Rahmen der Vesper am Fest der Sieben Schmerzen Mariens dargeboten. Damit handelt es sich um das früheste überlieferte kirchenmusikalische Werk Vivaldis überhaupt. Der aus dem Mittelalter stammende Text zählt zur liturgischen Gattung der Sequenz und reflektiert in sehr persönlicher Weise die Leiden der Gottesmutter Maria beim Kreuzestod Jesu. Vivaldi wählte in seiner Fassung nur die ersten zehn Verse (von 20) der Sequenz und unterteilte sie wiederum in neun musikalische Abschnitte. Besonders eindrucksvoll an dieser Stabat-mater-Vertonung ist der einheitliche Grundton der Trauer und des Schmerzes. Alle Sätze sind ausnahmslos langsam und in Moll-Tonalität verfasst, enthalten Seufzer-Motive und ergreifende Akkorde.

Zum geistlichen Werk Vivaldis zählen auch einige Vokalkompositionen, die in der zeitgenössischen Diktion als Motetten bezeichnet wurden. Es handelt sich dabei um mehrsätzliche Folgen von Rezitativen und Arien für Sologesang und Streicher. Als poetische Grundlage fungieren neu gedichtete, lateinische Texte, die teilweise nur sehr mittelbar eine Verbindung zur Religion erkennen lassen. Betrachtet man die Texte der Motetten genauer, so scheint es, dass ihr Hauptkriterium in der Eignung zur dramatisch-musikalischen Umsetzung lag. Ähnlich wie in den Orientexten von Opern oder weltlichen Kantaten sind auch diese Verse von affekthafter Poesie reich gefüllt. Vivaldis Motette „**In furore iustissimæ iræ**“ (RV 626), hier transponiert für Altstimme, ist dafür ein gutes Beispiel, schildert die Dichtung doch ein regelrechtes Schreckensszenario am Tag des Jüngsten Gerichts. In der ersten Arie nimmt Vivaldi die Drastik des Textes mit bedrohlichen Akkorden und rasanten Koloraturen kongenial auf. Trauer, Schmerz und Reue stehen im Mittelpunkt der zweiten Arie, bevor das „Alleluja“ für einen virtuosens Abschluss sorgt.

Die intensive Arbeitsatmosphäre am Ospedale della Pietà gab Vivaldi die Möglichkeit, über viele Jahre an der Gattung des Concertos zu experimentieren. Er griff dabei auf Arcangelo Corellis populäres Prinzip des Concerto grosso zurück, ließ aber Soloinstrumente mit ihren spezifischen klanglich-technischen Möglichkeiten noch wesentlich stärker hervortreten. Auch in der formalen Anlage der Konzerte strebte Vivaldi nach Veränderung und wandte im Regelfall die Dreisätzigkeit mit zwei schnellen Ecksätzen und einem langsamen Mittelsatz an. Diese Konzeption des Concerto erreichte im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts eine enorme Popularität. Obwohl Vivaldi natürlich nicht der alleinige „Erfinder“ dieser Gattung war, hat sich dafür der Terminus „Vivaldische Konzertform“ fest eingebürgert.

Eine besondere Gruppe unter den mehr als 500 erhaltenen Konzerten von Vivaldi stellen die rund 40 Werke für Streichorchester ohne Soloinstrument dar, für die sich nach einem vom Komponisten selbst benutzten Titel die Bezeichnung „Concerto ripieno“, also Konzert für chorisches besetzte Streicher, eingebürgert hat. Die in Solokonzerten übliche Abwechslung zwischen Tutti- und Solobesetzung ersetzt Vivaldi in den Ripienkonzerten durch die stärkere Herausarbeitung von gegensätzlichen Motiven sowie durch kontrapunktische Abschnitte im gesamten Orchester. Das **Konzert g-Moll (RV 157)** ist im Eingangssatz durch eine chromatische Basslinie gekennzeichnet, die ostinatohaft wiederholt wird. Der Mittelsatz gleicht einer kurzen Fantasie über eine aufwärts gerichtete, punktierte Melodie, während das Finale schwungvoll-dramatisch daherkommt.

Eine andere Form dagegen weist die **Sinfonia h-Moll (RV 169)** auf: Sie besteht nur aus einer langsamen, von schmerzlichen Akkorden geprägten Einleitung und einer schnellen Fuge. Außergewöhnlich war auch die Funktion dieses Stückes, wie sein Untertitel „Al Santo Sepolcro“ (Am Heiligen Grab) vermuten lässt: Die Sinfonia erklang nicht im Rahmen eines Konzertes, sondern im Gottesdienst während der Karwoche, um in besonderer Weise an den Kreuzestod Christi zu erinnern. Und auch für das **Concerto Madrigalesco d-Moll (RV 129)** ist ein Einsatz im liturgischen Umfeld denkbar. Darauf weist zumindest die erste und archaisierende Stilhaltung hin. Formal besteht dieses Ripienkonzert aus zwei von Imitationen geprägten Sätzen, die jeweils durch kurze langsame Abschnitte eingeleitet werden.

BERNHARD SCHRAMMEK

Nisi Dominus

I. Si le Seigneur ne bâtit pas la maison,
En vain travaillent ceux qui la bâtissent.
Si le Seigneur ne garde pas la cité,
En vain la sentinelle veille à ses portes.

II. C'est en vain que vous vous levez
De bon matin,

III. Et que vous retardez votre repos,
Mangeant le pain de la douleur.

IV. Il en donne autant à ses bien-aimés pendant
leur sommeil.
Tel est l'héritage du Seigneur : des enfants,
Et sa récompense : les fruits d'un sein fécond.

V. Comme les flèches dans la main d'un guerrier,
Ainsi sont les fils engendrés dans la jeunesse.

VI. Heureux l'homme qui en a rempli son
carquois !
Il ne sera pas confondu quand il discutera avec ses
ennemis à la porte.

VII. Gloire au Père, au Fils,
Et au Saint-Esprit.

VIII. Comme il était au commencement,
Maintenant et toujours,
Et dans les siècles des siècles.

IX. Amen.

Stabat Mater

I. La Mère des douleurs se tenait
En pleurs auprès de la croix
À laquelle son Fils était suspendu.

II. Son âme gémissante,
Contristée et douloureuse,
Fut transpercée d'un glaive.

III. Oh ! Qu'elle fut triste et affligée
Cette Mère bénie
Du Fils unique !

Quelle tristesse, quelle douleur
Pour cette mère de voir
Les tourments de son Fils.

Nisi Dominus

4 | I. Nisi Dominus aedificaverit domum,
Invanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem
Frustra vigilat qui custodit eam.

5 | II. Vanum est vobis
Ante lucem surgere.

6 | III. Surgite postquam sederitis,
Qui manducatis panem doloris.

7 | IV. Cum dederit dilectis suis somnum:
Ecce haereditas Domini, filii:
Merces, fructus ventris.

8 | V. Sicut sagittæ in manu potentis,
Ita filii excussorum.

9 | VI. Beatus vir qui implevit desiderium suum
ex ipsis:
Non confundetur cum loquetur inimicis suis in
porta.

10 | VII. Gloria Patri, et Filio,
Et Spiritui Sancto.

11 | VIII. Sicut erat in principio
Et nunc et semper
Et in sæcula sæculorum.

12 | IX. Amen.

Stabat Mater

15 | I. Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

16 | II. Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.

17 | III. O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quæ mærebat et dolebat,
Pia Mater dum videbat
Nati pœnas inclyti.

Nisi Dominus

I. Except the Lord build the house,
They labour in vain that build it;
Except the Lord keep the city,
The watchman waketh but in vain.

II. It is vain for you
To rise up early,

III. To sit up late,
To eat the bread of sorrow.

IV. For so he giveth his beloved sleep.
Lo, children are a heritage of the Lord:
And the fruit of the womb is his reward.

V. As arrows in the hand of a mighty man,
So are children of the youth.

VI. Happy is the man that hath his quiver full
of them:
They shall not be ashamed, but they shall speak
with the enemies at the gate.

VII. Glory be to the Father, and to the Son,
And to the Holy Ghost.

VIII. As it was in the beginning,
Is now and ever shall be:
World without end.

IX. Amen.

Stabat Mater

I. The Mother of Sorrows
Stood weeping by the Cross
On which her Son was hanging.

II. A sword transfixed
Her groaning soul,
Oppressed and grieving.

III. Oh, how sad and afflicted
Was that blessed woman,
Mother of the Only-Begotten!

She mourned and grieved
And trembled when she saw
Her glorious Son in torment.

Nisi Dominus

I. Wenn das Haus nicht bauet der Herr,
Mühen sich die Bauleute vergeblich.
Wenn die Stadt nicht behütet der Herr,
So wacht der Wächter vergeblich.

II. Umsonst, wenn ihr euch erhebt
Vor dem Tag.

III. Euch müht bis spät in die Nacht:
Ihr esset das Brot einer harten Mühsal.

IV. Dem von ihm Geliebten gibt er es im Schläfe.
Siehe, Söhne sind ein Geschenk des Herrn:
Ein Lohn ist des Leibes Frucht.

V. Wie in der Hand des Kriegers die Pfeile,
So sind die Söhne aus den Jahren der Jugend.

VI. Heil dem Mann, der mit ihnen füllt seinen
Köcher:
Nicht versagen sie im Streit mit dem Gegner am
Tore.

VII. Ehre sei dem Vater und dem Sohn
Und dem Heiligen Geist.

VIII. Wie im Anfang,
So auch jetzt
Und alle Zeit und in Ewigkeit.

IX. Amen.

Stabat Mater

I. Es stand die Schmerzensmutter
In Tränen beim Kreuz,
An dem ihr Sohn hing.

II. Ihre seufzende Seele,
Betäubt und trauernd,
Durchbohrte ein Schwert.

III. Oh, wie traurig und gequält
War diese gesegnete Frau,
Mutter des Einziggelborenen!

Sie trauerte und litt
Und bebte, als sie die Pein
Ihres gepriesenen Sohnes sah.

IV. Quel homme ne pleurerait
En voyant la Mère du Christ
Endurer si grand supplice ?

V. Qui pourrait, sans profonde tristesse,
Contempler la mère du Christ
Souffrir avec son Fils ?

VI. Pour les péchés de son peuple,
Elle vit Jésus livré aux tourments
Et subir la flagellation.

Elle voit son doux enfant
Mourir abandonné,
Et rendre son dernier souffle.

VII. Ô Mère, ô source d'amour,
Laissez-moi ressentir votre douleur
Et pleurer avec vous.

VIII. Faites que mon cœur brûle
D'amour pour le Christ, mon Dieu,
Et ne songe qu'à lui plaire.

IX. Amen.

In furore iustissimæ iræ

I. Dans la fureur de ton juste courroux,
Tu exerces ta puissance divine.
Lors même que tu pourrais me châtier, moi,
l'accusé,
Ma faute te porte à la clémence.

II. Père de miséricorde,
Épargne-moi, pêcheur
Affligé et repentant,
Ô très doux Jésus.

III. Alors mes larmes
Se changeront en joie
Tandis que mon cœur
Se languira pour toi.
Fais-moi pleurer,
Jésus si cher,
Et mes larmes rendront
Mon cœur joyeux.

IV. Alléluia.

18 | IV. Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?

19 | V. Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

20 | VI. Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

21 | VII. Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam.

22 | VIII. Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi placeam.

23 | IX. Amen.

In furore iustissimæ iræ

28 | I. In furore iustissimæ iræ
Tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.

29 | II. Miserationum Pater piissime
Parce mihi dolenti
Peccatori languenti,
O Jesu dulcissime.

30 | III. Tunc meus fletus
Evadet lætus,
Dum pro te meum
Languescit cor.
Fac me plorare,
Mi Jesu care,
Et fletus lætum
Fovebit cor.

31 | IV. Alleluia.

IV. Who would not weep
To see the Mother of Christ
In such agony?

V. Who could not feel compassion,
Contemplating the Holy Mother
Suffering with her Son?

VI. She saw Jesus in torment,
Subjected to scourging
For the sins of His people.

She saw her sweet Son
Dying forsaken
As He yielded up His spirit.

VII. Blessed Mother, fount of love,
Make me feel the depths of thy sorrow,
That I may mourn with thee.

VIII. Make my heart burn
With love for Christ my God,
That I may be pleasing to Him.

IX. Amen.

In furore iustissimæ iræ

I. In the fury of your most righteous anger,
You show your divine power.
When you could punish me for my wickedness,
My very crime inspires your clemency.

II. O most holy Father of mercies,
Spare me, sorrowing,
Languishing sinner that I am,
O most gentle Jesus.

III. Then my tears
Will be turned to joy,
As for your sake
My heart languishes.
Make me weep,
My dear Jesus,
And my tears will foster
A joyful heart

IV. Alleluia.

Translation: Charles Johnston

IV. Welcher Mensch würde nicht weinen
Angesichts der Mutter Christi
In so großer Verzweiflung?

V. Wer könnte nicht mittrauern
Beim Betrachten der gütigen Mutter,
Die leidet mit ihrem Sohn?

VI. Für seines Volkes Sünden
Sah sie Jesus den Martern ausgeliefert
Und Geißeln ausgesetzt.

Sie sah ihren süßen Sohn
Vereinsamt sterben,
Da er seinen Geist aushauchte.

VII. Selige Mutter, Quell der Liebe,
Lass mich deines Schmerzes Gewalt fühlen,
Damit ich mit dir trauere.

VIII. Mach, dass mein Herz entbrennt
In Liebe zu Christus, meinem Gott,
Damit ich ihm gefalle.

IX. Amen.

In furore iustissimæ iræ

I. Im Eifer Deines gerechten Zorns
Lässt Du Deine göttliche Macht walten.
Da Du mich als Sünder strafen kannst,
Zeigt Dich selbst meine Schuld als barmherzig.

II. Gütiger Gott der Barmherzigkeit,
Verschone mich, einen betrübten,
Darniederliegenden Sünder,
O süßer Jesus.

III. Dann wird sich mein Tränenstrom
In Freude verwandeln,
Und mein Herz wird sich
Besänftigt in Dich ergeben.
Lass mich weinen,
O mein lieber Jesus,
Und meine beglückenden Tränen
Werden mein Herz erwärmen.

IV. Alleluia.

Guitariste et pianiste de formation, **CARLO VISTOLI** entame ses études de contre-ténor en 2007, avec William Matteuzzi et Sonia Prina. Lauréat de plusieurs concours prestigieux, il entre en 2015 au Jardin des Voix des Arts Florissants (William Christie). Il prend alors part à des productions importantes à La Fenice de Venise et au Teatro Regio de Turin. En 2017, Sir John Eliot Gardiner lui confie le rôle d'Ottone de *L'incoronazione di Poppea* pour la vaste tournée "Monteverdi 450", qui l'amène à se produire aussi bien en Europe (Berlin, Édimbourg, Lucerne, Paris, Salzbourg, Venise...) qu'aux États-Unis (Chicago, New York).

Parmi les rôles ou les spectacles qu'il a le plus marqués de son empreinte, citons Idraspe dans *Erismena* de Cavalli au Festival d'Aix-en-Provence, Ruggiero dans *Orlando furioso* de Vivaldi à La Fenice, Ottone de *L'incoronazione di Poppea* au Festival de Salzbourg (harmonia mundi a immortalisé cette production), *Luci mie traditrici* de Sciarrino à Venise, *Semele* de Haendel en tournée avec Gardiner, *Orfeo ed Euridice* de Gluck à l'Opéra de Rome dans la mise en scène de Robert Carsen et au Komische Oper de Berlin dans une nouvelle production de Damiano Michieletto. On a également pu l'entendre dans la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri au Theater an der Wien, le *Stabat Mater* de Pergolesi aux côtés de Cecilia Bartoli, *La Petite Messe solennelle* de Rossini à Bruxelles et Paris, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel au Festival de Pâques de Baden-Baden avec les Berliner Philharmoniker et Emmanuelle Haïm. En 2022, il chante un éblouissant Ruggiero dans *Alcina* à Florence, Tolomeo dans une nouvelle production de *Giulio Cesare* de Haendel au Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Philippe Jaroussky et, pour la première fois, Nerone dans *L'incoronazione di Poppea* au Staatsoper de Berlin. Il retourne à Berlin durant la saison 23-24 pour chanter Farnace dans *Mitridate* de Mozart, et fait également ses débuts scéniques aux États-Unis à l'Opéra de San Francisco en Arsace dans *Partenope* de Haendel, au Staatsoper de Vienne dans le rôle-titre de *Giulio Cesare* de Haendel aux côtés de Cecilia Bartoli et à la Scala de Milan dans *Oronthea* de Cesti (direction : Giovanni Antonini et mise en scène : Robert Carsen).

Carlo Vistoli a déjà enregistré sous différents labels ; cet album constitue son premier récital en exclusivité pour harmonia mundi.

CARLO VISTOLI, trained initially as a guitarist and pianist, began studying the countertenor voice in 2007 with William Matteuzzi and Sonia Prina. After winning several prestigious competitions, he joined Le Jardin des Voix des Arts Florissants (William Christie) in 2015. He then took part in major productions at La Fenice in Venice and the Teatro Regio in Turin. In 2017, Sir John Eliot Gardiner gave him the role of Ottone in *L'incoronazione di Poppea* for the extensive 'Monteverdi 450' tour, which took him around Europe (including Berlin, Edinburgh, Lucerne, Paris, Salzburg, Venice) and to the United States (Chicago, New York).

His most notable operatic appearances include Idraspe in Cavalli's *Erismena* at the Aix-en-Provence Festival, Ruggiero in Vivaldi's *Orlando furioso* at La Fenice, Ottone in *L'incoronazione di Poppea* at the Salzburg Festival (a production recorded by harmonia mundi), Sciarrino's *Luci mie traditrici* in Venice, Handel's *Semele* on tour with Gardiner, and Gluck's *Orfeo ed Euridice* at the Rome Opera (directed by Robert Carsen) and at the Komische Oper Berlin in a new production by Damiano Michieletto. He has also been heard on the concert platform in Cavalieri's *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* at the Theater an der Wien, Pergolesi's *Stabat Mater* with Cecilia Bartoli, Rossini's *Petite Messe solennelle* in Brussels and Paris, and Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* at the Baden-Baden Easter Festival with the Berliner Philharmoniker and Emmanuelle Haïm. In 2022 he sang a dazzling Ruggiero in *Alcina* in Florence, Tolomeo in a new production of Handel's *Giulio Cesare* conducted by Philippe Jaroussky at the Théâtre des Champs-Élysées and, for the first time, Nerone in *L'incoronazione di Poppea* at the Berlin Staatsoper. He returned to Berlin in the 2023/24 season to sing Farnace in Mozart's *Mitridate*, and also made stage debuts in the United States at the San Francisco Opera as Arsace in Handel's *Partenope*, at the Vienna Staatsoper in the title role of *Giulio Cesare* alongside Cecilia Bartoli, and at La Scala, Milan in Cesti's *Oronthea*, conducted by Giovanni Antonini and directed by Robert Carsen. Carlo Vistoli has already recorded widely for a number of labels; this album is his first recital as a new exclusive artist for harmonia mundi.

CARLO VISTOLI studierte Gitarre und Klavier, bevor er 2007 bei William Matteuzzi und Sonia Prina eine Ausbildung zum Countertenor begann. Er gewann etliche Preise bei wichtigen Wettbewerben und kam 2015 zum Jardin des Voix des Arts Florissants (Leitung: William Christie). Dann war er an bedeutenden Produktionen am Fenice in Venedig und am Teatro Regio in Turin beteiligt. 2017 engagierte ihn Sir John Eliot Gardiner für die Partie des Ottone in *L'incoronazione di Poppea* für die ausgedehnte Tournee "Monteverdi 450", wodurch er Auftritte in Europa (u.a. Berlin, Edinburgh, Luzern, Paris, Salzburg und Venedig) und in den USA hatte (Chicago, New York).

Von den Partien, denen er seinen Stempel aufsetzte, seien genannt: Idraspe in *Erismena* von Cavalli beim Festival von Aix-en-Provence, Ruggiero in Vivaldis *Orlando furioso* am Fenice und Ottone in *L'incoronazione di Poppea* bei den Salzburger Festspielen (harmonia mundi hat diese Produktion verewigt); er sang in *Luci mie traditrici* von Sciarrino in Venedig, in Händels *Semele* auf der Tournee mit Gardiner, in Glucks *Orfeo ed Euridice* an der Oper von Rom in der Inszenierung von Robert Carsen sowie an der Komischen Oper Berlin in der Neuproduktion von Damiano Michieletto. Man konnte ihn auch in *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* von Cavalieri am Theater an der Wien hören sowie in Pergolesis *Stabat Mater* neben Cecilia Bartoli, in der *Petite Messe solennelle* von Rossini in Brüssel und Paris und in Händels *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* bei den Osterfestspielen von Baden-Baden mit den Berliner Philharmonikern unter Emmanuelle Haïm. 2022 sang er in Florenz einen glänzenden Ruggiero in *Alcina*, den Tolomeo in einer Neuproduktion von Händels *Giulio Cesare* am Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Philippe Jaroussky und, zum ersten Mal, den Nerone in *L'incoronazione di Poppea* (Staatsoper Berlin). In der Spielzeit 2023/24 wird er für die Partie des Farnace in Mozarts *Mitridate* nach Berlin zurückkehren und zudem in den USA sein Bühnendebüt geben, und zwar an der Oper von San Francisco als Arsace in *Partenope* von Händel; außerdem wird er an der Wiener Staatsoper neben Cecilia Bartoli die Titelpartie von Händels *Giulio Cesare* singen und an der Mailänder Scala in *Oronthea* von Cesti zu erleben sein (musikalische Leitung: Giovanni Antonini, Inszenierung: Robert Carsen). Carlo Vistoli machte bereits zahlreiche Aufnahmen für verschiedene Labels; dieses Album ist sein erstes Rezital als neuer Exklusivkünstler für harmonia mundi France.

carlovistoli.com

Fondée en 1982 à Berlin, l'**AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK DE BERLIN** (Akamus) est désormais l'un des meilleurs orchestres de chambre jouant sur instruments d'époque, et peut se targuer d'un succès sans précédent.

Que ce soit à New York, Tokyo, Londres ou Buenos Aires, l'Akamus est un invité très demandé dans les principales salles de concert en Europe et au-delà. À Berlin, sa ville d'origine, l'Akamus est l'un des piliers de la vie culturelle : depuis plus de trente-cinq ans, l'orchestre y donne sa propre série de concerts au Konzerthaus et se consacre régulièrement à l'opéra baroque au Staatsoper depuis 1994.

L'Akamus joue alternativement sous la direction de ses premiers violons, Bernhard Forck, Georg Kallweit et Mayumi Hirasaki, ainsi qu'avec de grands chefs invités. L'ensemble entretient depuis longtemps un partenariat artistique très étroit avec René Jacobs, et collabore fréquemment avec Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini et Christophe Rousset.

L'Akamus travaille régulièrement aussi avec des solistes de renommée internationale comme Isabelle Faust, Antoine Tamestit, Kit Armstrong, Alexander Melnikov, Anna Prohaska et Carlo Vistoli. Avec la compagnie de danse Sasha Waltz & Guests, ils ont créé un spectacle sur *Didon et Énée* de Henry Purcell, qui a connu un succès international et été donné plus d'une centaine de fois, de Berlin à Sydney.

Il ne faut pas oublier de mentionner la coopération très féconde de l'Akamus avec le chœur de chambre du RIAS, qui a commencé il y a une trentaine d'années ; leurs enregistrements – près d'une centaine à ce jour – ont été récompensés par de nombreux prix. L'Akamus entretient par ailleurs un partenariat étroit avec le Chœur de la radio bavaroise.

Les enregistrements de l'ensemble ont remporté tous les grands prix décernés aux disques classiques, notamment le Grammy Award, le Choc de l'année et le Prix annuel des critiques de disques allemands... En 2006, l'orchestre a reçu le prix Telemann de la ville de Magdebourg et, en 2014, la médaille Bach de la ville de Leipzig.

The **AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** (Akamus) was founded in Berlin in 1982. It is now one of the world's leading chamber orchestras in the field of historically informed performance and can look back on a peerless history of success.

Whether in New York or Tokyo, London or Buenos Aires, Akamus is a regular and much sought-after guest on the leading European and international concert stages. For over thirty-five years, the orchestra has given a subscription series at the Konzerthaus Berlin, and it has appeared regularly in Baroque opera at the Staatsoper Berlin since 1994.

Akamus performs under the alternating direction of its three concertmasters, Bernhard Forck, Georg Kallweit and Mayumi Hirasaki, as well as selected conductors. It enjoys a particularly close and longstanding artistic partnership with René Jacobs. In addition, Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini and Christophe Rousset have recently conducted the orchestra.

Akamus also works regularly with internationally renowned soloists such as Isabelle Faust, Antoine Tamestit, Kit Armstrong, Alexander Melnikov, Anna Prohaska and Carlo Vistoli. Along with the dance company Sasha Waltz & Guests, the orchestra created the internationally successful production of Henry Purcell's *Dido and Aeneas*, which has already been performed more than a hundred times from Berlin to Sydney.

The extraordinarily successful cooperation with the RIAS Kammerchor Berlin deserves special mention: the collaboration, which has led to many prizewinning recordings, began more than thirty years ago. Akamus also maintains a close partnership with the Bavarian Radio Chorus.

The ensemble's recordings, which now number around one hundred, have won all the major record awards, including the Grammy Award, Diapason d'Or, Gramophone Award, Choc de l'Année, and the Annual Prize of the German Record Critics. In 2006, the orchestra received the Telemann Prize of the City of Magdeburg, and in 2014, the Bach Medal of the City of Leipzig.

1982 in Berlin gegründet, gehört die **AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** (kurz *Akamus*) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Ob in New York oder Tokio, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Im Kulturleben seiner Heimatstadt Berlin ist das Ensemble ein zentraler Pfeiler. Seit über 35 Jahren gestaltet das Orchester eine Abonnement-Reihe im Konzerthaus Berlin. An der Berliner Staatsoper widmet sich das Ensemble seit 1994 regelmäßig der Barockoper.

Akamus musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck und Georg Kallweit, seiner Konzertmeisterin Mayumi Hirasaki sowie ausgewählter Dirigenten und Dirigentinnen. Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Darüber hinaus leiteten in jüngster Zeit Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini und Christophe Rousset das Orchester.

Mit international renommierten Solisten wie Isabelle Faust, Antoine Tamestit, Kit Armstrong, Alexander Melnikov, Anna Prohaska und Carlo Vistoli arbeitet Akamus regelmäßig zusammen. Gemeinsam mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests entstand die Erfolgsproduktion „Dido and Aeneas“ (Musik von Henry Purcell), die bislang über hundert Aufführungen von Berlin bis Sydney erlebte.

Besonders hervorzuheben ist die herausragende, mehr als 30-jährige Zusammenarbeit mit dem RIAS Kammerchor, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Zudem pflegt das Ensemble eine enge Zusammenarbeit mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks.

Aufnahmen des Ensembles wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter der Grammy Award, Diapason d'Or, Gramophone Award, Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. 2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.

akamus.de

Akademie für Alte Musik Berlin – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Dialogkantaten BWV 32, 49 & 57
Sophie Karthäuser, soprano, Michael Volle, bass
CD HMM 902368

Mass in B minor
Messe en si mineur / h-Moll Messe
RIAS Kammerchor Berlin
René Jacobs, cond.
2 CD HMM 902676.77

LUIGI BOCCHERINI
Symphonies Opp.35, 41 & 42
CD HMA 1951597

GEORG FRIDERIC HANDEL

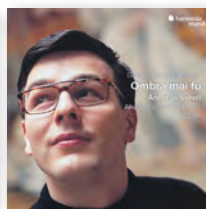
Latest release
Utrecht Te Deum HWV 278
With J. S. BACH
Weihnachts-Magnificat BWV 243.1
Núria Rial, Marie-Sophie Pollak, Alex Potter,
Kieran Carrel, Roderick Williams
RIAS Kammerchor Berlin
Justin Doyle, cond.
CD HMM 902730

Ombra mai fù Arias for castrati
Andreas Scholl, countertenor
CD HMM 931685

oration Anthems
With Anthems by CROFT, PURCELL, GIBBONS
Justin Doyle, cond.
CD HMM 902708

Dixit Dominus, Laudate pueri, Nisi Dominus
Psalms (Roma, 1707)
Carolyn Sampson, Johanna Winkel, Viktoria
Wilson, Alex Potter, Hugo Hymas, Andreas Wolf
RIAS Kammerchor Berlin
Justin Doyle, cond.
CD HMM 902723

Ode for the Birthday of Queen Anne
Dixit Dominus
Hélène Guilmette, Andreas Scholl, Andreas Wolf,
Vocalconsort Berlin
Marcus Creed, cond.
CD HMC 902041



CGIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Septem verba a Christo
Sophie Karthäuser, Christophe Dumaux,
Konstantin Wolff
René Jacobs, cond.
CD HMC 902155

Stabat Mater
Salve Regina
With instrumental pieces by
VIVALDI and LOCATELLI
Anna Prohaska, Bernarda Fink
CD HMC 902072

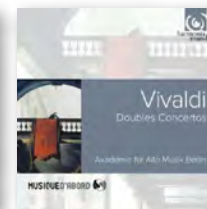


ANTONIO VIVALDI

Cello concertos
With pieces by ANTONIO CALDARA
Jean-Guihen Queyras
Georg Kallweit, concertmaster
CD HMC 902095

Double concertos
Concerti grossi
HMA 1951975 (digital only)

The Four Seasons
With *Les Éléments* by REBEL
CD HMM 932061



Remerciements

*Carlo Vistoli would like to thank Giovanni Andrea Sechi for collaborating
in the Da Capo ornaments of In furore iustissimæ iræ, and, as always, Luigi Sebastiani.
Special thanks also to Carignano Cultura e Turismo Carignano OdV
& Opera Pia Faccio Frichieri*



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : juillet 2023, b-sharp, Berlin (Allemagne)

Réalisation : b-sharp

Direction artistique et mixage : Philipp Nedel

Prise de son et mastering: Martin Kistner

Montage : Sula Kim, Philipp Nedel

Mixage Dolby Atmos : Matthias Erb

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

Photo : Simon Pauly (Santuario del Valinotto)

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com