

05.10. 2020 20:00
Grand Auditorium

Lundi / Montag / Monday

Voyage dans le temps

Venice Baroque Orchestra

Avi Avital mandoline

Francesco Geminiani (1687–1762)

Concerto grosso d-moll (ré mineur) op. 5 N° 12 «La Follia» (1727)

11'

Antonio Vivaldi (1678–1741)

*Concerto pour deux violons, luth et basse continue en ré majeur
(D-Dur) RV 93* (ca. 1730/31)

[sans indication de mouvement / unbezeichnet]

Largo

Allegro

9'

*L'Estro Armonico op. 3 N° 6 Concerto pour violon, cordes et
basse continue en la mineur (a-moll) RV 356* (1711)

Allegro

Largo

Presto

9'

*Sinfonia en sol majeur (G-Dur) pour cordes et basse continue
RV 146* (–1740)

Allegro

Andante e sempre piano

Presto

8'

*Concerto pour mandoline, cordes et basse continue en ut majeur
(C-Dur) RV 425 (1725)*

... *Allegro*

... *Largo*

[sans indication de mouvement / unbezeichnet]

8'

Giovanni Paisiello (1740–1816)

Concerto per mandolino en mi bémol majeur (Es-Dur)

(date inconnue)

Allegro maestoso

Larghetto grazioso

Allegretto

15'

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni (Les Quatre Saisons / Die vier Jahreszeiten)

op. 8: N° 2 en sol mineur (g-moll) «L'Estate» (–1725)

Allegro non molto

Adagio e piano – Presto e forte

Presto

12'

Den **Handys**geck



De Venise à Naples

L'art du concerto au 18^e siècle

Patrick Barbier

Combien de fois a-t-on assimilé Antonio Vivaldi à Venise et vice versa ! Il est vrai que ces deux noms semblent indissociables et que la vie du compositeur est intimement liée au dernier siècle de la Sérénissime. Plus que cela : sa musique nous semble aujourd'hui un reflet idéal (ou idéalisé ?) de cette cité envoûtante par sa joie de vivre, son carnaval et sa liberté de mœurs, si bien évoquée à travers de pétillants allegros. N'oublions pas cependant que Vivaldi va bien au-delà de Venise, déjà de son vivant : il écrit pour plusieurs autres villes, accepte la protection de mécènes étrangers, fait publier ses principaux recueils de concertos à Amsterdam et connaît une renommée européenne avant de mourir dans la solitude et l'abandon à Vienne. Le Vivaldi de ce concert est un peu tout cela : un homme de la lumière et de l'ombre, un Vénitien dans le sang et un Européen dans l'âme, un compositeur oublié après sa mort qui occupe aujourd'hui (surtout depuis la renaissance de la musique baroque dans les années 1970–1980) une place essentielle dans son siècle.

Si l'opéra et la musique sacrée demeurent des manifestations éclatantes de son art, très prisées de son vivant, sa production instrumentale semble aujourd'hui l'emporter dans les goûts du public international. Il faut dire que ce répertoire est considérable :

près de cinq cents œuvres qui, contrairement à la boutade d'un Igor Stravinsky qui n'y trouvait ni originalité ni renouvellement, font preuve d'une inventivité mélodique et rythmique exceptionnelle. Une autre raison explique cette fécondité : son besoin de composer encore et toujours pour les orphelines musiciennes de la Pietà qu'on lui avait confiées dès 1703 et auxquelles il consacra, de près ou de loin, une vingtaine d'années de sa vie.



Les orphelines chantant pour les Ducs du nord, Gabriele Bella

Il existait alors à Venise une tradition qui consistait à éduquer dans l'art de la musique un groupe de jeunes filles, repérées dès l'âge de huit ou dix ans pour leurs dons exceptionnels parmi celles qui vivaient à demeure dans les quatre *Ospedali* de la ville : la Pietà, les Mendicanti, les Incurabili et l'*Ospedaletto*. Trois de ces institutions sont encore visibles aujourd'hui. La seule qui nous manque est cette fameuse Pietà dans laquelle évolua Vivaldi : les bâtiments où vivaient les orphelines ainsi que leur église ont entièrement disparu, celle qu'on voit actuellement ayant été construite après la mort du Prêtre roux.

Celui-ci, d'abord recruté comme maître de violon, passa rapidement au rang de *maestro dei concerti*, en raison de son habileté particulière dans cet art. L'idée première venait de Rome : Stradella, Corelli et Torelli y avaient inventé dès la fin du 17^e siècle une forme qui permettait de faire dialoguer un petit groupe d'instruments indissociables (le *concertino*) à un plus grand groupe (nommé *ripieno* ou *tutti*). Ce « concerto grosso », tel qu'on le nommait, avait tout pour attirer un violoniste hors pair comme

l'était Antonio, repéré dès l'âge de quinze ou seize ans à Saint-Marc au cours d'une cérémonie. Devenu prêtre à vingt-cinq ans, il avait aussitôt accepté le poste qu'on lui proposait à la Pietà pour développer les capacités instrumentales des orphelines les plus douées, les *figlie del coro*.

Si ses premiers concertos appartiennent encore à la forme romaine du concerto grosso, très vite, par ses étonnantes capacités d'invention, le *maestro* commence à placer toute son énergie dans un nouveau type d'ouvrage : le « concerto de soliste » qui permet à un seul instrument (ou deux, mais très individualisés) de dialoguer avec le *tutti* orchestral. Dans 70% des cas, il met en valeur des instruments à cordes (violons, viole d'amour, violoncelle). Les autres concertos font la part belle à divers instruments : basson, flûte, hautbois, mandoline, luth, trompette... En revanche, pas un seul concerto pour clavier, alors que le clavecin est alors au sommet de sa popularité et que le pianoforte commence timidement sa lente conquête du public et des compositeurs. C'est Jean-Sébastien Bach qui ouvrira la voie en confiant une vraie partie soliste au clavecin dans son *Concerto brandebourgeois N° 5*, en 1721.

À travers ses centaines de concertos, Vivaldi fixe un modèle qui ne variera quasiment plus jusqu'au 20^e siècle : trois mouvements au total, deux très enlevés et joyeux encadrent un mouvement lent plus intériorisé qui met en avant le soliste « à découvert ». Dans les mouvements vifs, qui semblent un miroir de la Venise des fêtes et du carnaval, il privilégie l'alternance régulière entre *tutti* et soliste. Les mouvements lents, au contraire, laissent chanter librement l'instrument à la manière d'une mélancolique *aria* d'opéra. L'accompagnement orchestral se fait minimaliste et le soliste peut alors exprimer sa poétique méditation, souvent nostalgique, reflet de la Venise hivernale, nimbée de brume et propice à la rêverie.

Plusieurs facteurs encouragent Vivaldi dans la voie du concerto. D'abord parce qu'il possède à la Pietà un terrain d'expérimentation exceptionnel : les orphelines, fortes de l'enseignement qu'il leur prodigue, réclament toujours plus de musique nouvelle et travaillent avec une telle ardeur entre 1703 et 1720 que beaucoup de visiteurs étrangers, venus à quelques années de distance,

se disent stupéfiés par leurs progrès. Il reçoit aussi de nombreuses commandes de patriciens vénitiens, de voyageurs étrangers de passage, de théâtres, qui le poussent à écrire toujours plus et plus vite. Sa rapidité est inouïe puisqu'il est capable de travailler sur deux partitions différentes en même temps et de fournir un lot de concertos en quelques jours. Son sens du commerce fait le reste : toujours avide de succès et de revenus, il vend très cher ses concertos, refile parfois pour neuve une partition d'occasion et tire profit de son éditeur à Amsterdam, savamment choisi pour la modernité de ses installations et son habileté de diffuseur. Vivaldi pousse même le sens du « marketing » jusqu'à donner de beaux titres à ses volumes de concertos pour les rendre plus attirants aux yeux des acheteurs : ainsi naîtront successivement *L'Inspiration harmonique*, *L'Extravagance*, *La Lyre*, *Le Combat de l'Harmonie et de l'Invention*... Treize recueils paraîtront de son vivant, laissant derrière lui une foule de concertos inédits, souvent enfouis dans des bibliothèques et qui feront, pour beaucoup, l'objet de découvertes récentes.

Le concert de ce soir présente un large éventail du génie instrumental vivaldien, se concluant par ce chef-d'œuvre qu'est *L'Été des Quatre Saisons*. C'est en 1725 que Vivaldi publie chez son éditeur hollandais un recueil de douze concertos intitulé *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*. Le titre est en soi une réussite car il évoque magnifiquement l'idée d'un combat, d'une joute esthétique entre l'Harmonie, c'est-à-dire la science de l'écriture dans ce qu'elle a de plus rigoureux, et l'Invention, c'est-à-dire toute la part de fantaisie, d'imagination, de liberté créatrice qu'on peut mêler à l'harmonie pour lui donner plus de panache.

Parmi les douze pièces du recueil se trouvent quatre concertos portant les noms des saisons, auxquels se joignent quelques autres titres évocateurs tels *La Tempête de mer*, *Le Plaisir*, *La Chasse*... Au moment où il fait publier ce volume, Vivaldi n'imagine pas encore le succès planétaire que vont connaître ses *Saisons*, non seulement auprès du public contemporain, mais déjà de son vivant dans la plupart des capitales et des palais royaux. Dès 1728, le *Printemps* entre au programme du Concert Spirituel,

la grande institution parisienne de concerts publics. Louis XV réclame souvent l'œuvre dans ses concerts privés, et l'on s'en régale tout autant à Londres, Vienne ou Madrid.

Si le *Printemps* l'emporte sur les trois autres saisons au 18^e siècle, *L'Été* n'en est pas moins une réussite absolue. Vivaldi y crée un lien narratif entre les trois mouvements. Dans les deux premiers, quasiment rien ne bouge, il semble impossible de surmonter la langueur accablante causée par un été caniculaire. Mais de même qu'on aspire à une bonne ondée pour rafraîchir une saison torride, nous nous sentons presque soulagés quand éclate enfin l'orage du troisième mouvement qui déferle brutalement et nous sort de notre torpeur. Avec les trémolos des cordes, l'agitation de tout l'orchestre, les fougueuses gammes ascendantes et descendantes, le compositeur nous plonge au cœur d'une pluie déferlante et d'un orage libérateur.

Cette pièce maîtresse ne doit pas être l'arbre qui cache la forêt, tant le concert de ce soir contient de pièces éloquentes. Le volume déjà cité de *l'Estro armonico*, publié en 1711, est illustré par le très beau *Concerto pour violon en la mineur* RV 356. Après un pétillant *Allegro* initial prend place un *Largo* tendre et expressif, presque trop bref, qui laisse s'exhaler la plainte du violon sur quelques accords diaphanes du *tutti* ; l'extrême virtuosité du soliste s'empare enfin du troisième mouvement. Avec ses concertos pour luth ou mandoline, le Prêtre roux nous laisse l'une des images les plus saisissantes de son art, probablement parce que ces instruments semblent parfaitement incarner l'esprit léger de la Venise du 18^e siècle. Le *Concerto pour luth* RV 93, composé vers 1730/31, n'a jamais été publié de son vivant. Il est aujourd'hui célèbre pour son mouvement lent central, empreint d'une ineffable mélodie méditative, caractéristique du génie vivaldien. Encore plus célèbre est le *Concerto* RV 425 dont les accents grêles si suggestifs de la mandoline sont indissociables de l'atmosphère lagunaire de la Sérénissime. L'*Allegro* initial se présente sous la forme d'une conversation ininterrompue entre tutti et soliste, tandis que le *Largo* central, qui ne dure pas trois minutes, pur moment de rêverie, semble en suspension dans les airs grâce aux



Scène de carnaval ou Le Menuet, Giovanni Domenico Tiepolo

notes aériennes de la mandoline, soutenues par quelques accords minimalistes de l'orchestre. Le joyeux mouvement final laisse toute la place à la virtuosité du mandoliniste. L'art de la *sinfonia* est aussi présent dans ce programme : à la différence du concerto, qui met en valeur un soliste et le confronte à l'orchestre, la *sinfonia* (ancêtre de la symphonie moderne) ne dissocie aucun instrument et laisse l'ensemble des cordes chanter les mélodies. Dans celle en sol majeur RV 146, on notera le paisible et bucolique *Andante* central, joué pianissimo, précédant la joyeuse et rustique danse finale.

Notons enfin que ce concert nous invite à redécouvrir deux autres figures marquantes du 18^e siècle, plutôt liées à l'école napolitaine. Le toscan Francesco Geminiani connaît une brillante carrière qui lui permet d'étudier à Rome avec Arcangelo Corelli, puis de diriger l'Opéra de Naples, avant de terminer sa vie à Londres et Dublin. Parmi ses nombreuses compositions, il écrit de dynamiques variations sur *La Follia* (également appelée « Folies d'Espagne »), danse apparue au Portugal dès le 15^e siècle, dont le thème célèbre a inspiré plus de cent cinquante compositeurs de toutes époques. Au programme également une figure plus tardive du monde napolitain, le Tarentais Giovanni Paisiello, formé dans



Francesco Geminiani

les conservatoires de Naples avant de devenir pendant neuf ans le musicien adulé de la cour de Saint-Pétersbourg. S'il est un spécialiste de l'*opera buffa*, on connaît moins sa musique instrumentale (concertos pour harpe ou pianoforte, musiques funèbres...). Son *Concerto pour mandoline en mi bémol majeur* s'ouvre par un jubilatoire *Allegro maestoso* qui met bien en valeur la virtuosité de la mandoline. Le *Larghetto grazioso* central est peut-être le plus napolitain d'esprit par le charme de son thème, véritable sérénade nocturne d'une ineffable poésie. Un joyeux et dansant *Allegretto* conclut cette pièce d'une rare fraîcheur et l'inscrit dans un concert qui, bien au-delà des œuvres elles-mêmes, nous rappelle le rôle essentiel qu'ont joué Venise et Naples dans l'histoire musicale du 18^e siècle.

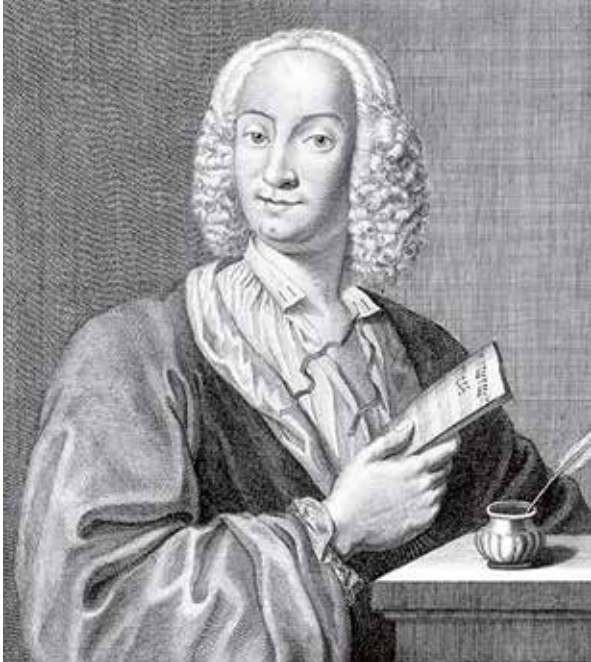
Patrick Barbier est historien de la musique, conférencier et professeur émérite de l'Université catholique de l'Ouest (Angers, France). Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur les liens entre musique et société à l'époque baroque, notamment Histoire des Castrats, Farinelli, La Venise de Vivaldi, Naples en fête (Grasset). Son Voyage dans la Rome baroque (Grasset) a obtenu le Prix Thiers de l'Académie française 2017. Son dernier ouvrage, Pour l'amour du baroque, a paru en novembre 2019.

Vivaldi und die Mädchen, oder: Die Wiege des venezianischen Concerto

Silke Leopold

Wie in vielen größeren Städten Italiens gab es auch in Venedig eine Institution, in der Neugeborene anonym in einer Art Babyklappe abgegeben werden konnten. Regelmäßig im Oktober und November, neun Monate nach dem Karneval, stieg die Zahl der namenlosen Säuglinge im Ospedale della Pietà, einem der vier großen Waisenhäuser der Stadt, signifikant an, und nur an der Qualität der Tücher, in die sie gewickelt waren, und an manchem bewusst beigegebenen Erkennungszeichen für später wie etwa einem Kettchen am Arm oder einer bunten Schnur um den Hals ließ sich zumindest vage auf die Herkunft oder den sozialen Status der Mutter schließen. Es waren nicht nur armselige Lumpen dabei; manch edles Leintuch, manch beigelegtes Goldstück kündete davon, dass auch hochgeborene, reiche Damen den Versuchungen des Faschingstrubels nicht hatten widerstehen können.

Das Ospedale della Pietà kümmerte sich speziell um die Erziehung von Mädchen, denn während Waisenknaben auf dem Arbeitsmarkt und beim Militär gebraucht wurden, stand den Mädchen nur das Bordell, das Kloster oder der Heiratsmarkt zur Verfügung. Für letzteren benötigten sie eine sorgfältige Erziehung, um den «Makel» der unehelichen Geburt ausgleichen zu können. Zu den Fertigkeiten, die in diesen Waisenhäusern gelehrt wurden, gehörte zuallererst die Hauswirtschaft, darüber hinaus aber lernten die Mädchen lesen, schreiben und rechnen, malen und musizieren und was sonst noch dem Bildungskanon zugemessen wurde. Auf diese Weise trugen sie auch selbst zum Unterhalt ihres Hauses bei, und das nicht nur durch Waschen,



Antonio Vivaldi, porträtiert von François Morellon de la Cave, 1725

Kochen und Putzen: Besonders die musikalische Ausbildung der Mädchen sollte sich zu einem lukrativen ‚Return of Investment‘ entwickeln. Um ein Konzert des berühmten Mädchenorchesters im Ospedale della Pietà erleben zu können, zahlten die Venezianer, aber vor allem die Reisenden aus ganz Europa hohe Eintrittspreise. Etwas Vergleichbares gab es in der ganzen Welt nicht; diese musizierenden Mädchen waren eine touristische Attraktion allererster Güte. Das Geld, das sie einspielten, trug wesentlich zur Finanzierung des Ospedale bei. Und weil die musikalische Ausbildung dort so erstklassig war, bemühten sich auch zahlungskräftige Eltern aus ganz Europa, ihre Töchter zur Ausbildung nach Venedig in die Pietà zu schicken.

1703 wurde dort ein Geigenlehrer eingestellt, der die musikalischen Geschicke der Pietà für eine ganze Generation prägen sollte. Antonio Vivaldi, 1678 geboren, mit 25 Jahren zum Priester geweiht und als Kaplan an der Kirche Santa Maria della

Pietà angestellt, erwies sich als Glücksfall für die Musik des dazugehörigen Ospedale. Sein Priesteramt gab er alsbald auf. Umso wichtiger aber wurden sein Musikunterricht und vor allem die unzähligen Sonaten, Sinfonien und Konzerte, die er für seine Schülerinnen komponierte.

Dass Vivaldi ein begnadeter Pädagoge war, machte nicht nur die wachsende Reputation des Mädchenorchesters deutlich, sondern auch ein Blick in seine Partituren. Denn bei genauerem Hinsehen erweisen sich diese nicht nur als immerwährender und überbordender Quell neuer musikalischer Gedanken, sondern auch als ein sorgfältig abgestuftes Portfolio unterschiedlicher technischer Fertigkeiten. Da sind die virtuoson Solostimmen für die Hochbegabten, die Außenstimmen im Tutti für die Versierten, aber auch die einfachen, oft aus schlichten Tonwiederholungen bestehenden Mittelstimmen für die Anfängerinnen. Auffallend häufig wechseln bei den Wiederholungen, die für Vivaldis Concerto-Schema so charakteristisch sind, die Stimmen untereinander, so dass mal die eine Gruppe, mal die andere diese Stimmen zu spielen bekommt. Auch die Ritornellform von Vivaldis Concerti, der mehrmalige Wechsel von Orchesterrefrain auf unterschiedlichen Tonstufen und Solo- bzw. Ensembleabschnitten dazwischen, könnte unter diesen pädagogischen Gesichtspunkten neu bewertet werden. Denn, dass Vivaldi nur ein Concerto geschrieben habe, dieses aber fünfhundert Mal, wie ein Igor Strawinsky (zu Unrecht) zugeschriebenes Bonmot lautet, hat ja auch mit der Verlässlichkeit und Erwartbarkeit der Form zu tun, in der sich die Schülerinnen ganz auf die gute Ausführung ihrer Stimmen konzentrieren konnten. Nicht umsonst hat Vivaldi, als er seine Concerti zu veröffentlichen begann, diese den «Dilettanti» gewidmet – also jenen Amateurmusikern in den Adelshäusern und den bürgerlichen Zirkeln, die zwar gut ausgebildet waren, es an Virtuosität aber nur selten mit Berufsmusikern hätten aufnehmen können. Nur wenige dieser Concerti lassen sich verlässlich datieren; zumindest aber kann man einen Terminus ante quem bei denen benennen, die dann im Druck erschienen und in ganz Europa Furore machten.

Das *Violinkonzert a-moll*, das im gängigen Werkverzeichnis unter der Nummer *RV 356* firmiert, ist ein perfektes Abbild dieser beschriebenen Spezifika. Das Orchesterritornell am Anfang stellt das gesamte musikalische Material des Satzes vor, aus dem sich auch die fünf Soloepisoden der Violine speisen. Der Satz wird durch insgesamt sechs Ritornelle gegliedert, mehrere davon nur wenige Takte kurz; das Schlussritornell greift die letzten Takte des Anfangsritornells noch einmal auf und beendet damit den Satz. Die Soloepisoden, anspruchsvoll, aber auch für den Amateur zu bewältigen, atmen in ihrem Sequenzieren der immergleichen Floskeln bisweilen den Geist der Étüde, ohne dass diese didaktische Herangehensweise die Qualität der Musik und den Gesamteindruck beeinträchtigen würde. Der langsame Mittelsatz ist ganz auf die gesangliche Präsentation der Solovioline abgestimmt, und der dritte Satz kehrt dann zur Ritornellform zurück.

Die Bezeichnung «Sinfonia» für das Orchesterstück *RV 146* deutet dagegen, auch wenn die Ritornellform vage präsent ist, auf eine Verwendung als Opernouvertüre hin; tatsächlich wird diese Sinfonia mit verschiedenen Opern Vivaldis in Beziehung gesetzt. Bemerkenswert an ihr ist aber vor allem der kantable Mittelsatz, in dem die beiden Violinen konsequent einstimmig geführt werden: Dieser Satz hat in seiner kalkulierten Naivität etwas außerordentlich Berührendes.

Die von Vivaldi perfektionierte und standardisierte Ritornellform hat die Instrumentalmusik fast des gesamten 18. Jahrhunderts geprägt. Bachs *Brandenburgische Konzerte* orientieren sich ebenso daran wie noch Mozarts Solokonzerte. Erst in seinen späteren Klavierkonzerten ersetzte er diese Form durch die modernere Sonatensatzform. Vivaldi war Geiger, und so darf es nicht verwundern, dass, abgesehen von den Orchesterstimmen in allen seinen Concerti, mehr als die Hälfte für Violine geschrieben sind. Aber unter den Schülerinnen fand sich auch so manche Begabung auf anderen Instrumenten, für die Vivaldi ebenfalls komponierte – zahlreiche Concerti für die Blockflötenfamilie, für Oboe und Fagott, für Horn und Trompete, für Cembalo und Orgel und auch je eines für Laute und für Mandoline. Manche

seiner Concerti waren so idiomatisch für ein spezifisches Instrument geschrieben, dass sie nur von diesem gespielt werden konnten. Andere ließen sich ohne große Änderungen auch auf sonstige Instrumente übertragen. Dies war eine allseits geübte Praxis; wer auch immer zur Verfügung stand, spielte, was die Noten für sein Instrument hergaben.

Zu den eher exotischen Instrumenten, für die Vivaldi seine Concerti schrieb, gehört die Mandoline. Sie war vermutlich in den arabisch geprägten Gebieten Südeuropas entstanden. Ihre besondere Spielweise, mit einem Plektrum zwischen den doppelchörig gespannten Messingsaiten ein Tremolo zu erzeugen, wurde seit dem 17. Jahrhundert zu einem willkommenen anderen Klangereignis. Zumeist waren die Saiten wie bei einer Geige in Quinten gestimmt. Seit dem frühen 18. Jahrhundert wurde die Mandoline in Opern gern als Serenadeninstrument eingesetzt. Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* (1782) und Mozarts *Don Giovanni* (1787) sind dafür die prominentesten Beispiele. Ebenfalls zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde die Mandoline auch als Konzertinstrument entdeckt, und Vivaldi war einer der ersten, die ihr ein Concerto widmeten. Der Besonderheit dieses Instruments trug er auch insofern Rechnung, als er in der Partitur die Möglichkeit eröffnete, dass die Violinen durchgehend Pizzicato spielen könnten; das hätte der leisen Mandoline geholfen, sich gegen das Orchester deutlicher zu positionieren. Dass die Mandoline als ein Zupfinstrument ohne längeren Nachhall für gesanglichen Ausdruck weniger geeignet war, schlägt sich in diesem Konzert vor allem im Mittelsatz nieder, der nicht nur auffallend kurz, sondern darüber hinaus als eine nahezu durchgehende Folge von gebrochenen Akkorden in punktierten Sechzehnteln konzipiert ist. Auch der Mittelsatz des *Lautenkonzerts RV 93* kündigt von diesem Problem; allerdings ließ Vivaldi es sich angelegentlich sein, diesen Satz rhythmisch wie melodisch vielfältiger auszugestalten.

Vivaldis berühmte *Vier Jahreszeiten* sind für Streicher konzipiert; aber weil die Mandoline wie die Violine gestimmt ist, lassen sich auch solche Concerti für Mandoline bearbeiten. *L'Estate*, das

zweite Concerto in g-moll über den Sommer, in dem die Klänge der Natur und insbesondere das Herannahen und Ausbrechen eines Gewitters geschildert wird, eignet sich mit seinen zahllosen Tonrepetitionen außerordentlich gut für eine Bearbeitung für Mandoline.

Der Erfolg von Vivaldis Concerti überall in Europa stellte alle anderen Komponisten in den Schatten, die sich ebenfalls mit neuen Formen der Instrumentalmusik beschäftigt hatten. Dazu gehörte vor allem Arcangelo Corelli, dessen Musik einem anderen Formideal verpflichtet war als Vivaldis. Corelli hatte Ende des 17. Jahrhunderts in Rom der Triosonate ihre klassische Form gegeben und am 1. Januar 1700 eine Sammlung von Solosonaten für Violine und Basso continuo veröffentlicht, die für mindestens ein halbes Jahrhundert zum Modell aller künftigen Solosonaten werden sollte. 1733 arbeitete Francesco Geminiani, der sich selbst als Schüler von Arcangelo Corelli bezeichnete, diese Sonaten in London zu Concerti grossi für Streichorchester um. Die zwölfte und letzte der Sonaten hatte Corelli als «Follia», als einen Variationensatz nach Art der Chaconne konzipiert, und Geminiani wandelte diese besondere, eigentlich der solistischen Musik vorbehaltene Form, an der sich auch Johann Sebastian Bach in seiner *Partita N° 2* für Solovioline orientiert hatte, in einen Orchestersatz aus Tutti und Soloensemble um.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Mandoline zu einem Modeinstrument auch außerhalb Italiens. Ein untrügliches Zeichen dafür war die Tatsache, dass in Paris eine Mandolinenschule gedruckt wurde. Und ein weiteres Zeichen bestand darin, dass man Mandolinenkompitionen berühmten Komponisten zuschrieb, die damit vermutlich gar nichts zu tun hatten, weil sich solche Kompositionen mit einem prominenten Namen auf den Noten besser verkaufen ließen. So kam Giovanni Paisiello, dessen Ruhm als Opernkomponist von Neapel über Wien bis nach Sankt Petersburg reichte, zu drei Konzerten für Mandoline, darunter einem in Es-Dur, deren Zuschreibung heute freilich angezweifelt wird.



Paisiello am Cembalo. Gemälde von Élisabeth Vigée-Lebrun, 1791

Silke Leopold (1948 in Hamburg) war von 1996 bis 2014 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte. Hierzu zählen der Oratorienführer (2000, hg. gemeinsam mit Ullrich Scheideler), das Mozart-Handbuch (2005, ²2016), Händel. Die Opern (2009, ²2012), «Ich will Musik neu erzählen». René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold (2013) sowie Claudio Monteverdi. Biografie (2017).*

Venice Baroque Orchestra

Violine I

Gianpiero Zanocco
Giacomo Catana
Mauro Spinazzè

Violine II

Giorgio Baldan
Francesco Lovato
Giuseppe Cabrio

Viola

Alessandra Di Vincenzo

Violoncello

Massimo Raccanelli

Contrabasso

Alessandro Pivelli

Lute

Ivano Zanenghi

Harpichord *

Rossella Policardo

* clavecin italien, false inner-outer,
d'après Giuseppe Mondini (Florence, fin 17^e siècle)

Interprètes

Biographies

Venice Baroque Orchestra

Fondé en 1997 par le spécialiste du baroque et claveciniste Andrea Marcon, le Venice Baroque Orchestra est reconnu comme l'un des premiers ensembles dédiés au jeu sur instruments d'époque. La formation se produit à l'opéra et en concert sur le continent américain, en Europe, au Japon, en Corée, à Taïwan et en Chine, et part régulièrement en tournée en Asie. Dédié à la redécouverte de chefs-d'œuvre des 17^e et 18^e siècles, sous l'impulsion d'Andrea Marcon, le Venice Baroque Orchestra a proposé les créations modernes de *L'Orione* de Cavalli, *Atenaide* et *Andromeda liberata* de Vivaldi, *La morte d'Adone* et *Il trionfo della poesia e della musica* de Benedetto Marcello, ou encore *La Clementina* de Boccherini. Le Venice Baroque Orchestra est accueilli au Teatro della Fenice pour des versions scéniques de *L'Olimpiade* de Cimarosa, *Siroe* de Händel et *L'Olimpiade* de Galuppi. *Siroe* a été présenté également à la Brooklyn Academy of Music marquant ainsi la première scénique américaine de l'œuvre. Ses concerts ont été retransmis dans le monde entier par la BBC, Arte, la NTR aux Pays-Bas et la NHK. Récemment, la phalange a fait l'objet de trois captations vidéo et un documentaire de Richard Dindo, *Vivaldi in Venice*, a également été diffusé à la télévision suisse. Parmi les points forts de 2019, citons une tournée en Amérique du Sud avec le violoniste Giuliano Carmignola, une tournée aux États-Unis avec le mandoliniste Avi Avital et un disque sous le label Alpha Classics consacré aux concertos pour violon de Tartini avec la violoniste Chouchane Siranossian sous la direction d'Andrea Marcon.



Venice Baroque Orchestra

photo: Matteo De Fina

En 2020, l'ensemble a collaboré avec la mezzo-soprano Ann Hallenberg, la soprano Julia Lezhneva et le contreténor Valer Sabadus, avant d'entreprendre des tournées avec le violoniste Giuliano Carmignola et le mandoliniste Avi Avital. Il est également parti en tournée avec Philippe Jaroussky, Marie-Nicole Lemieux, ainsi qu'avec Magdalena Kožená au Festival d'Istanbul et au Théâtre Mariinsky, et a accompagné la soprano Karina Gauvin dans le cadre des Dresdner Musikfestspiele. Le VBO a créé le concerto pour violon *The American Four Seasons* de Philip Glass. En 2010, il a entrepris une grande tournée avec le violoniste Robert McDuffie. Le dernier enregistrement de l'orchestre, consacré aux concertos pour violon de Vivaldi avec Avi Avital, a paru en 2015 sous le label Deutsche Grammophon. La précédente captation, avec Philippe Jaroussky dans des airs de Porpora et sorti chez Erato, a été nominée aux Grammy. En 2012, la parution chez Naïve d'un pastiche de *L'Olimpiade* de Métastase, rassemblant l'enregistrement en première mondiale de nombreux airs d'opéras du 18^e siècle, a reçu un Choc du Monde de

la Musique. Le VBO présente une large discographie chez Sony et Deutsche Grammophon. La captation en première mondiale d'*Andromeda liberata* pour Deutsche Grammophon a précédé celle de motets et d'airs de Vivaldi avec la soprano Simone Kermes, de concertos pour violon de Vivaldi avec Viktoria Mullova et Giuliano Carmignola, ainsi que d'airs italiens avec Patricia Petibon, sans oublier deux enregistrements avec Magdalena Kožená. L'ensemble a enregistré *Les Quatre Saisons*, des concertos de Vivaldi jamais gravés et des arias de Bach avec Angelika Kirchschrager. L'orchestre a reçu un Diapason d'Or, un Echo et un Edison Award. Le Venice Baroque Orchestra s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie en 2013 aux côtés de Philippe Jaroussky.

Venice Baroque Orchestra

1997 vom Barock-Spezialisten und Cembalisten Andrea Marcon gegründet, hat sich das Venice Baroque Orchestra als eines der ersten Ensembles auf historischem Instrumentarium einen Namen gemacht. Das Ensemble ist in Oper und Konzert auf dem amerikanischen Kontinent, in Europa, Japan, Korea, Taiwan und in China zu erleben und tourt regelmäßig durch Asien. Der Klangkörper, der sich unter der Federführung von Andrea Marcon der Wiederentdeckung von Schlüsselwerken des 17. und 18. Jahrhunderts verschrieben hat, präsentierte die Wiederentdeckungen von Cavallis *L'Orione*, *Atenaide* und *Andromeda liberata* von Vivaldi, *La morte d'Adone* und *Il trionfo della poesia e della musica* von Benedetto Marcello und Boccherinis *La Clementina*. Das Venice Baroque Orchestra war an szenischen Aufführungen im Teatro della Fenice beteiligt von Cimarosas *L'Olimpiade*, Händels *Siroe* und Galuppis *L'Olimpiade*. Mit *Siroe* war das Orchester auch an der Brooklyn Academy of Music zu erleben, die erste szenische Aufführung des Werkes auf dem amerikanischen Kontinent. Konzerte des Orchesters wurden mitgeschnitten und in der ganzen Welt ausgestrahlt durch BBC, Arte, in den Niederlanden durch NTR und durch NHK. Kürzlich wirkten die Musiker an der Filmdokumentation *Vivaldi in Venice*

von Richard Dindo mit. Zu den Höhepunkten 2019 gehörten eine Südamerikatournee mit dem Geiger Giuliano Carmignola, eine US-Tournee mit Avi Avital und eine CD-Einspielung beim Label Alpha Classics mit Konzerten von Tartini mit der Geigerin Chouchane Siranossian unter der Leitung von Andrea Marcon. 2020 arbeitete das Ensemble mit der Mezzosopranistin Ann Hallenberg, der Sopranistin Julia Lezhneva und dem Countertenor Valer Sabadus, bevor es mit dem Geiger Giuliano Carmignola und dem Mandolinist Avi Avital auf Tournee geht. Auf Tournee war es auch mit Philippe Jaroussky, Marie-Nicole Lemieux sowie mit Magdalena Kožená beim Festival Istanbul und im Mariinsky Theater. Es begleitete die Sopranistin Karina Gauvin bei den Dresdner Musikfestspielen. Das VBO wirkte an der Uraufführung von Philip Glass' Violinkonzert *The American Four Seasons* mit. 2010 hat das Ensemble eine große Tournee mit dem Geiger Robert McDuffie unternommen. Die jüngste Einspielung des Orchesters mit Avi Avital ist Violinkonzerten von Vivaldi gewidmet und erschien 2015 bei Deutsche Grammophon. Eine vorherige Einspielung mit Philippe Jaroussky präsentierte Arien von Porpora, erschien bei Erato und wurde für den Grammy nominiert. 2012 verband die Einspielung eines Pasticcios zu Metastasio's *L'Olimpiade* Opernarien des 18. Jahrhunderts. Sie erhielt einen Choc du Monde de la Musique. Das VBO kann eine umfassende Diskographie bei Sony und Deutsche Grammophon vorweisen. Die Ersteinspielung von *Andromeda liberata* für Deutsche Grammophon ging jener von Vivaldi-Arien und -Motetten mit der Sopranistin Simone Kermes voraus, ebenso wie Vivaldi-Violinkonzerten mit Viktoria Mullova und Giuliano Carmignola sowie italienischen Arien mit Patricia Petibon, nicht zu vergessen zwei Aufnahmen mit Magdalena Kožená. Neben den *Vier Jahreszeiten*, hat das Ensemble bis dahin noch nie eingespielte Violinkonzerte von Vivaldi und mit Angelika Kirchschrager Arien von Bach aufgenommen. Das Orchester erhielt einen Diapason d'Or, einen Echo und einen Edison Award. In der Philharmonie Luxembourg gastierte das Venice Baroque Orchestra zuletzt in der Saison 2013 mit Philippe Jaroussky.

Avi Avital mandoline

Premier mandoliniste soliste à avoir été nommé aux Grammy de la musique classique, Avi Avital a été comparé à Andrés Segovia pour la maîtrise de son instrument et à Jascha Heifetz pour sa virtuosité. Il contribue sans relâche à faire revivre le répertoire de la mandoline. Son large répertoire et sa créativité l'ont amené à collaborer avec des musiciens comme Ksenija Sidorova, Giovanni Sollima, Mahan Esfahani, Kristian Bezuidenhout, Alice Sara Ott, Andreas Scholl, le Dover Quartet, le Danish String Quartet, Brooklyn Rider, le pianiste de jazz Omer Klein, l'oudiste et contrebassiste Omer Avital, l'actrice Martina Gedeck et le théâtre de marionnettes géorgien Budrugana Gagra. Il a été artiste en résidence au Schleswig-Holstein Musik Festival, au Bozar de Bruxelles et au Konzerthaus de Dortmund, et se produit régulièrement dans le cadre de festivals à Aspen, Salzbourg, Tanglewood, Spolète, Ravenne, Cheltenham, Verbier, Tsinandali ainsi qu'au Music in the Summer Air de Shanghai. Avi Avital a passé plus d'une centaine de commandes d'œuvres pour mandoline, dont de nouveaux concertos dus à Anna Clyne, Avner Dorman et Giovanni Sollima, et des pièces de musique de chambre écrites par David Bruce, Colin Jacobsen ou Elena Kats-Chernin. Cette saison, il assurera la première mondiale du *Concerto pour mandoline* de Jennifer Higdon aux côtés des Münchner Philharmoniker dirigés par Krzysztof Urbanski. Artiste exclusif Deutsche Grammophon, il sort son sixième album, «The Art of the Mandolin», sous ce label cette saison, après un enregistrement en solo d'œuvres de Bach en 2019, «Avital meets Avital» en 2017 avec l'oudiste et contrebassiste Omer Avital, «Vivaldi» en 2015, un disque de ses propres transcriptions de concertos de Bach et «Beetween Worlds» en 2014, album transversal explorant les liens entre musique classique et traditionnelle. Il a également enregistré pour Naxos et Sony Classical. Avi Avital a collaboré avec des orchestres du monde entier et des chefs tels Zubin Mehta, Kent Nagano, Ton Koopman et Giovanni Antonini. Il s'est produit avec le Tonhalle Orchester Zürich, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di



Avi Avital

photo: Harald Hoffmann

Santa Cecilia, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le hr-Sinfonieorchester, l'Orchestre National de Lyon, le Maggio Musicale Fiorentino, l'Israel Philharmonic, ou encore la Dresdner Philharmonie. Il part en tournée deux à trois fois par saison aux États-Unis où il travaille avec les phalanges majeures. Né à Beer-Sheva dans le Sud de l'Israël, Avi Avital a commencé la mandoline à l'âge de huit ans et a rejoint le florissant Mandolin Youth Orchestra fondé et dirigé par son professeur, le violoniste russe Simcha Nathanson. Il a étudié à la Jerusalem Academy of Music et au Conservatoire Pollini de Padoue auprès d'Ugo Orlandi. Lauréat de la prestigieuse Aviv Competition en 2007, il est le premier mandoliniste à avoir remporté ce concours. Il joue une mandoline du luthier israélien Arik Kerman. Avi Avital s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie la saison dernière aux côtés de l'oudiste Omer Avital.

Avi Avital Mandoline

Als erster Mandolinsolist überhaupt für einen Klassik-Grammy nominiert, wurde Avi Avital mit Andrés Segovia verglichen, was die instrumentale Meisterschaft angeht, und mit Jascha Heifetz in Sachen Virtuosität. Ununterbrochen setzt er sich für die Wiederentdeckung des Repertoires für Mandoline ein. Sein umfassendes Repertoire und seine Kreativität führten zu Kooperationen mit Musikern wie Ksenija Sidorova, Giovanni Sollima, Mahan Esfahani, Kristian Bezuidenhout, Alice Sara Ott, Andreas Scholl, Dover Quartet, Danish String Quartet, Brooklyn Rider, dem Jazz-Pianisten Omer Klein, dem Oud-Spieler und Kontrabassisten Omer Avital, der Schauspielerin Martina Gedeck und dem georgischen Marionettentheater Budrugana Gagra. Als Artist in residence wirkte er beim Schleswig-Holstein Musik Festival, am Bozar in Brüssel und Konzerthaus Dortmund. Regelmäßig ist er auch im Rahmen der Festivals von Aspen, Tanglewood, Spoleto, Ravenna, Cheltenham, Verbier, Tsinandali ebenso wie bei Music in the Summer Air Shanghai und den Salzburger Festspielen zu erleben. Avi Avital hat mehr als 100 Werke für sein Instrument in Auftrag gegeben, darunter neue Konzerte von Anna Clyne, Avner Dorman und Giovanni Sollima und kammermusikalische Werke von David Bruce, Colin Jacobsen und Elena Kats-Chernin.

In dieser Saison wird Avital das *Mandolinkonzert* von Jennifer Higdon mit den Münchner Philharmonikern unter Krzysztof Urbanski uraufführen. Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon, hat er soeben sein sechstes Album «The Art of the Mandolin» herausgebracht, nach Solo-Werken von Bach 2019, «Avital meets Avital» 2017 mit dem Oud-Spieler und Kontrabassisten Omer Avital, «Vivaldi» 2015, einer Platte mit eigenen Transkriptionen von Bach-Konzerten und «Beetween Worlds» 2014, einem Album, das klassische und traditionelle Musik in Verbindung bringt. Weitere Einspielungen entstanden für Naxos und Sony Classical. Avi Avital hat mit Orchestern in der ganzen Welt gearbeitet und mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Kent Nagano, Ton Koopman und Giovanni Antonini. Er konzertierte an der Seite von Tonhalle Orchester Zürich, BBC Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Deutschem Symphonie-Orchester Berlin, hr-Sinfonieorchester, Orchestre National de Lyon, Maggio Musicale Fiorentino, Israel Philharmonic oder aber Dresdner Philharmonie. Zwei- bis dreimal pro Saison ist Avital auf Tournee durch die USA, wo er mit den herausragenden Klangkörpern arbeitet. In Beer-Sheva im Süden Israels geboren, begann er das Mandolinspiel im Alter von acht Jahren und wurde Mitglied des erfolgreichen Mandolin Youth Orchestra, das sein Lehrer der russische Geiger Simcha Nathanson gegründet hatte und leitete. Er studierte an der Jerusalem Academy of Music und am Pollini-Konservatorium Padua bei Ugo Orlandi. Sieger beim renommierten Aviv Competition 2017, war er der erste Mandolinist überhaupt, der diesen Wettbewerb für sich entschied. Er spielt eine Mandoline aus der Werkstatt des israelischen Instrumentenbauers Arik Kerman. Zuletzt war Avi Avital in der vergangenen Saison zusammen mit Omer Avital in der Philharmonie zu Gast.

Voyage dans le temps

Prochain concert du cycle «Voyage dans le temps»
Nächstes Konzert in der Reihe «Voyage dans le temps»
Next concert in the series «Voyage dans le temps»

19.11. 2020 20:00
Grand Auditorium
Jeudi / Donnerstag / Thursday

Cappella Andrea Barca
Sir Andrés Schiff piano

Johann Sebastian Bach: *Klavierkonzert BWV 1054–1056, 1058*

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2020
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture