

The image shows a close-up of an antique wooden cabinet. The cabinet is painted with various scenes. On the left, there are two drawers with brass handles, each featuring a painted landscape with a building and figures. The main part of the cabinet is a large triangular panel with a painted floral arrangement, including a red tulip, a yellow flower, and several red roses. The wood is aged and the paint is slightly worn.

SERENISSIMA

A Musical Portrait of Venice around 1726

PERRINE DEVILLERS
THE 1750 PROJECT

[Programme](#) [Ensemble](#) [English text](#) [German text](#) [French text](#) [Sung texts](#) [Imprint](#)

SERENISSIMA

A MUSICAL PORTRAIT OF VENICE AROUND 1726
EIN MUSIKALISCHES PORTRAIT VON VENEDIG UM 1726
UN PORTRAIT MUSICAL DE VENISE AUTOUR DE 1726

ANTONIO VIVALDI (1678–1741) Concerto for Oboe, Strings and B.C. in D minor, RV 454

(Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione, Op. VIII No. 9)

1	Allegro	3:04
2	Largo	2:05
3	Allegro	2:38

ANTONIO VIVALDI Cantata *All'ombra di sospetto* for Soprano, Traverso and B.C., RV 687

4	Recitativo <i>All'ombra di sospetto</i>	0:18
5	Aria <i>Avezzo non è il core</i>	5:32
6	Recitativo <i>Ò quanti amanti</i>	0:46
7	Aria <i>Mentiti contenti</i>	4:08

ANTONIO VIVALDI Sonata for Violin and B.C. in A major, RV 758

(Manchester Sonata No. VI)

8	Preludio Largo	3:36
9	Corrente Allegro	2:31
10	Andante	4:14
11	Corrente Presto	2:28

^MENU

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757) Sonata for Harpsichord in E major, K. 162

12 Andante – Allegro 6:55

NICOLA PORPORA (1686–1768) (from the opera *Arianna e Teseo*)

13 Aria *Pietoso Ciel difendimi* for Soprano, Oboe, Strings and B.C. 7:17

NICOLA PORPORA Cantata *Questo è il platano frondoso* for Soprano and B.C.

14 Aria *Questo è il platano frondoso* 3:43

15 Recitativo *O rimembranza al mio pensier funesta* 1:48

16 Aria *Se mai torna ò pianta amica* 5:30

GIUSEPPE SAMMARTINI (1695–1750) Sonata for Oboe and B.C. in C major, GSM 1323b

(XII sonate a flauto traversiere solo con il basso Op. II No. 2)

17 Andante spiritoso 3:33

18 Andante lento 2:21

19 Allegro 2:08

ANTONIO VIVALDI Cantata *Che giova il sospirar, povero core* for Soprano, Strings
and B.C., RV 679

20 Recitativo *Che giova il sospirar, povero core* 0:58

21 Aria *Nell'aspro tuo periglio* 5:38

22 Recitativo *Ma tu nume d'amo* 0:39

23 Aria *Cupido tu vedi* 3:45

TOTAL 76:13

THE 1750 PROJECT

PERRINE DEVILLERS

soprano

BENOÎT LAURENT

oboe & artistic direction

JAN VAN DEN BORRE

traverso

JACEK KURZYDŁO

violin

SALOMÉ RATEAU

violin

NADINE HENRICHS

viola

MATHILDE WOLFS

cello

KORNEEL BERNOLET

harpsichord



SERENISSIMA

The 1750 Project proposes a journey from 1720 to 1750, each stage of which will allow us to discover the richness and specificity of a city's musical life at a key juncture in its history. For the first episode of the 1750 Project, we would like to present the musical impressions that a traveller might have received on visiting Venice around 1726. Why 1726 in particular? Because a visitor arriving in the city of the Doges at that time would have witnessed a particular turning point in the history of music: a meeting of two different styles. Several of the best Italian musicians were resident in Venice at that time; Antonio Vivaldi (1678–1741) was the dominant musical force in the city, although the Neapolitan composer Nicola Porpora (1686–1768) had also recently arrived. Porpora's arrival introduced not only a certain sweetness characteristic of southern Italy but also a new style that invaded Venice before going on to conquer Europe; this was later termed the *style galant*, Rococo, or preclassical. Another excellent musician who was in Venice at that time was about to revolutionise the world of wind instruments; this was the Milan-born Giuseppe Sammartini (1695–1750). Although Venice had entered a period of economic decline, it had remained a musical metropolis; it was a compulsory stop

for many nobles and musicians from northern Europe who sought to complete their training and education by making what came to be known as a Grand Tour around the Italian peninsula. Several German composers, notably Pisendel, Quantz, Hasse and Händel, passed through Venice at the beginning of the 18th century before returning to preach the gospel of Italian music in their own lands. We shall now imagine for a few moments that we are travellers who are exploring the musical life of the city around 1726.

It is difficult to imagine today the shock of arriving in Venice at that time. After a boat trip over the lagoon the visitor entered a city that was like none other. All of his senses suddenly aroused, he was bombarded with new impressions: the light reflecting off the water, the heady odours of the sea and the scents of spices, and the disconcerting tranquillity — instead of noise created by carriages on cobblestones there was only the lapping of the waves. The political system was also unique in Europe, for the city was a republic; it had the curious particularity of allowing an extreme freedom of morality at the same time as it maintained a police force and network of spies who took note of every deed or gesture, whether made by a Venetian or a visiting guest. The Venetian way of telling time was also different from the rest of Europe: midnight was

the time given to sunset and therefore changed accordingly; performances and concerts could even be scheduled to start at 2am!

Another surprise awaited the traveller: there was music everywhere that he went. He would first have encountered the Venetians' love for song: the renowned writer Carlo Goldoni, who also wrote libretti for Vivaldi, stated that "they sing in the squares, in the streets and on the canals; the merchants sing as they sell their merchandise, the workers sing as they leave work, the gondoliers sing as they await their masters". Anyone lucky enough to gain entrance to the *palazzi* could attend private musical evenings or even an *Accademia*. The city's passion for music was such that people would go to church simply to hear the music that was being performed; there was much jealousy amongst the city's parishes on this account. We should also not forget the seven great opera houses, all of whom competed keenly to attract the best composers, singers and instrumentalists.

Let us imagine that our traveller went to listen to an *Accademia*: we see him in a magnificent *palazzo*, at one of the evenings during which the nobility competed with each other in poetry and in music, even inviting a few professional musicians to join them. If he were lucky, there would be vocal music on the

programme, with one of the stars of the opera displaying his or her talents for a large fee. The cantatas included on this recording were amongst the works sung at such *Accademie*; they were intended for a singer accompanied simply by continuo (Porpora's *Questo è il platano* for soprano, either a castrato or a woman), or by another instrument (Vivaldi's *All'ombra di sospetto*, in which the voice dialogues with a transverse flute), or even by a string ensemble (Vivaldi's *Che giova il sospirar, povero core*). It is interesting to compare these works, for they illustrate different aspects of the new style galant; Vivaldi, confronted with a new source of competition, swiftly adapted his own style. Whilst the atmosphere of Porpora's cantata is sombre, this being accentuated by its key of B minor, and the Neapolitan style can be recognised in the flexibility of the vocal line (its extremely long phrases clearly demanded a singer with a solid technique), Vivaldi employs a galanterie that is possibly more superficial in style; it is also characterised by ornamentation that requires great agility throughout. The transverse flute, used by Vivaldi in *All'ombra di sospetto*, had only recently become fashionable in Venice. The instrument had been first developed in France and it was only during the 1720s that it began to be employed by the Venetians in general and by Vivaldi in particular; his twelve concertos for flute op. 10 date from this time.

To attend the opera was practically compulsory for every visitor to Venice — and it was there that the competition between Vivaldi and Porpora ran at its highest. Each composer had his own theatre (the Sant’Angelo for Vivaldi, the San Giovanni Grisostomo — very prestigious and reserved for the nobility — for Porpora), singers, and audience. *Pietoso Ciel difendimi*, an aria sung by Carilda in Act II of *Arianna e Teseo*, is a good example of the new type of Neapolitan aria that Porpora offered his Venetian public. The opera was first performed at San Giovanni Grisostomo in November 1727 and contained a magnificent musical dialogue between the soprano Giovanna Gasparini and another exceptional musician, the instrumentalist Giuseppe Sammartini. He, who we may consider to have been the first celebrated woodwind player, was also a composer and wrote at least sixty sonatas for treble instrument and continuo. The sonata in C major was probably composed between 1725 and 1728 and provides a fine example of the particular qualities of the oboe that he wanted to display: a beautiful cantabile line in the first movement, a style full of pathos and often approaching recitative in the second, with subtle and airy virtuosity in the final movement. It is amusing to realise that this tripartite structure (tradition demanded that a *sonata da chiesa* contain four movements) was far from the traditional forms of the time. We may indeed

wonder whether Sammartini’s intention was to move towards a more vocal style and a structure that resembled Porpora’s cantata.

Vivaldi’s sonata for violin in A major is a surprising work in its own way. It contains four movements (a *sonata da camera* of this type could contain six or seven), two of which are Corrente; these frame an Andante that is quite astonishing because of its chordal passages. This technique and the timbres that it creates were unusual for Vivaldi and foreshadow the pieces that Tartini would compose for the instrument during the following decade. The sonata, currently preserved in Manchester, was copied out by Giovanni Antonio Mauro (Vivaldi’s brother-in-law and principal copyist) for the collection of the cardinal Pietro Ottoboni, a noble of Venetian origins then resident in Rome; Ottoboni was a great lover of music and had travelled to Venice that year.

Our visitor will also note, even though the voice and the violin seem to dominate Venetian musical life, that other instruments such as the flute, the oboe and the harpsichord all have parts to play; many harpsichords built in Venice and the surrounding area have also been preserved. Whilst the presence here of a piece by Domenico Scarlatti (1685–1757) may cause some surprise, we should not forget that Domenico had spent several years in Venice

as a student of the great Francesco Gasparini. He was finally able to break free of his father Alessandro, who described him as “an eagle whose wings are now fully fledged, who should not remain lazily in the nest, and whose flight I should not prevent”. His years in Venice left a profound mark on his music and, even though he had been absent from the city for several years by 1726, the many manuscript collections of his music that are preserved in Venice give proof of the popularity that he still enjoyed there, notably from his private performances behind the closed doors of the *palazzi*.

If our visitor were to enter a church or charitable institution such as the *ospedali*, the most well known of which being the Ospedale della Pietà, where Vivaldi had been employed for many years, he would most likely have heard a concerto, for these works were regularly performed during services. The concerto for oboe in D minor exists in two versions: the first of these was published as a concerto for violin by Michel-Charles Le Cène in Amsterdam around 1725, although with the note “Questo Concerto si puo fare ancora con l’Hautbois” (This concerto can be performed with oboe). The second version has survived in manuscript in Turin; it contains a few minor differences when compared with the first version and is intended for the oboe.

As our visitor prepares to take his leave, feeling already a nostalgia for that unique city that will stay with him as he returns to the mists of northern Europe, he might buy a painting with a view of Venice from one of the specialists in the field, either Canaletto or Guardi. If he should want a musical souvenir of his trip, then he might visit to one of the many *copisterie* in the city — possibly even Vivaldi’s own — to buy scores. Once safely home, he will be able to relive his time in Venice through its music.

Benoît Laurent
Translation: Peter Lockwood

SERENISSIMA

The 1750 Project lädt zu einer Reise von 1720 bis 1750 ein, die uns in jeder ihrer Etappen den Reichtum und die Besonderheit des Musiklebens einer Stadt an einem entscheidenden Punkt ihrer Geschichte entdecken lässt. Während der ersten Etappe möchten wir einige der musikalischen Impressionen vermitteln, die ein Reisender bei einem Aufenthalt in Venedig um 1726 verspüren mochte. Warum gerade 1726? Weil Besucher der Lagunenstadt zu diesem Zeitpunkt Zeuge einer ästhetischen Wende in der Musikgeschichte werden konnten, bei der zwei Stile aufeinandertrafen. Denn zu diesem Zeitpunkt hielten sich mehrere der besten italienischen Musiker hier auf. In der musikalisch immer noch von Antonio Vivaldi (1678-1741) dominierten Stadt war soeben der Neapolitaner Nicola Porpora (1686-1768) angekommen. Mit ihm gelangten nicht nur eine gewisse für den Süden Italiens typische Lieblichkeit des Klangs, sondern auch neue Kompositionstechniken nach Venedig, bevor sie das übrige Europa erreichten (später wurden unterschiedliche Bezeichnungen für diesen Stil geprägt: galant, Rokoko, präklassisch...). Ein weiterer hochrangiger Musiker der Lagunenstadt machte sich daran, die Welt der Blasinstrumente zu revolutionieren: der Mailänder Giuseppe Sammartini (1695-1750). Ve-

nedig, obschon wirtschaftlich im Niedergang begriffen, war noch immer ein weithin ausstrahlender kultureller Mittelpunkt und ein obligatorisches Etappenziel zahlreicher Adliger, aber auch Musiker aus dem Norden Europas, die auf einer »Kavalierstour« durch die italienische Halbinsel ihre Bildung und ihre Kultur zu vervollständigen trachteten – auch mehrere deutsche Komponisten, unter ihnen J. G. Pisendel, J. J. Quantz, J. A. Hasse und G. F. Händel, erkundeten hier, was in der italienischen Musik angesagt war. Doch versetzen wir uns zunächst einmal für einige Augenblicke in einen imaginären Reisenden, der um 1726 das Musikleben der Stadt entdeckt...

Es ist schwierig sich den Schock vorzustellen, den die Ankunft in Venedig damals auslösen mochte. Nach einer Bootsfahrt durch die Lagune geht der Besucher in einer Stadt an Land, die keiner anderen gleicht. Alle Sinne werden geweckt, er wird von völlig neuen Impressionen überschüttet. Das im Wasser funkelnde Licht, die betäubenden Gerüche des Meers und der Gewürze, die gespenstische Ruhe (das lärmende Rollen der Wagen auf dem Straßenpflaster wird durch das Plätschern von Wellen ersetzt!)... Auch das politische System steht in Europa einzig da – jenes einer Republik(!), die äußerst freizügige Sitten duldet, gleichzeitig jedoch jeden einzelnen, ob Venezianer oder Gast der Stadt, intensiv

bespitzt. Sogar die Stunden werden anders gezählt als im übrigen Europa: Mitternacht entspricht dem Einbruch der Dämmerung, ist also eine bewegliche Zeitangabe; die Aufführungen beginnen manchmal um 2 Uhr morgens!

Eine weitere Überraschung erwartet den Reisenden: die Allgegenwart der Musik. Er stößt auf sie, wohin immer er sich wendet. Als erstes entdeckt er den Gesang der Venezianer. Der berühmte Schriftsteller Carlo Goldoni (der auch Libretti für Vivaldi schrieb) berichtet: »Man singt auf den Plätzen, in den Straßen, auf den Kanälen; die Händler bieten ihre Ware singend dar, die Arbeiter singen, wenn sie ihre Arbeitsstelle verlassen, die Gondolieri, wenn sie auf ihre Herrschaften warten.« Wer das Glück hat, in einen *Palazzo* zu gelangen, kann dort musikalischen Privataufführungen beiwohnen, vielleicht sogar einer *Accademia*. Die Leidenschaft für die Musik ist so groß, dass man sich manchmal in den Gottesdienst begibt mit keinem anderen Ziel als dem, die dort dargebotene Musik zu hören (was die Pfarreien in Konkurrenz zueinander bringt...). Die sieben großen Opernhäuser nicht zu vergessen, die sich um die besten Komponisten, Sänger und Instrumentalisten reißen!

Stellen wir uns vor, dass unser Reisender zunächst einmal in eine *Accademia* hin-

inhört. In einem herrlichen *Palazzo* wohnt er einer der Abendgesellschaften bei, in deren Verlauf die Angehörigen der Noblesse ihre poetischen und musikalischen Künste miteinander messen, wozu sie auch einige Berufsmusiker eingeladen haben. Wenn er Glück hat, steht Gesang auf dem Programm, und einer der Opernstars, der seine Präsenz in Gold aufwiegen lässt, ist zu Gast. Die Kantaten der vorliegenden Aufnahme gehören zu denen, die bei solchen *Accademie* vorgetragen wurden; sie sind für einen Sänger bestimmt, den entweder lediglich ein Basso continuo begleitet, wie Porporas *Questo è il platano* (für Sopranstimme, sei es die eines Kastraten oder einer Frau), oder ein Begleitinstrument, wie in Vivaldis *All'ombra di sospetto* (wo die Stimme mit einer Traversflöte dialogisiert), vielleicht sogar ein Streicherensemble wie im Fall von *Che giova il sospirar, povero core* (ebenfalls ein Werk des *Prete rosso*). Es ist interessant, diese Werke miteinander zu konfrontieren, illustrieren sie doch unterschiedliche Aspekte des aufkommenden galanten Stils, dem Vivaldi sich rasch anpasste. Während die (durch die Tonart h-Moll noch betonte) düstere Atmosphäre von Porporas Kantate in der Geschmeidigkeit ihrer Gesangslinie den neapolitanischen Stil erkennen lässt (ihre extrem langen Phrasen machen eine solide Gesangstechnik erforderlich), tritt der vielleicht etwas oberflächlichere »galante« Zug

der beiden Kantaten Vivaldis vor allem in der allgegenwärtigen, lebhaften Ornamentierung hervor. Die Traversflöte, die der Komponist in *All'ombra di sospetto* einsetzt, war in Venedig übrigens erst seit kurzem in Gebrauch; das in Frankreich entwickelte Instrument wurde bei den Venezianern im allgemeinen und Vivaldi im besonderen erst seit den 1720er Jahren verwendet (aus dieser Zeit stammen auch seine 12 Flötenkonzerte opus 10).

Vor allem jedoch lieferten Vivaldi und Porpora sich in der Oper, dieser obligatorischen Station aller Besucher, erbittert Konkurrenz. Beide hatten ihre eigene Bühne (Vivaldi das Teatro Sant'Angelo, Porpora die dem Stadtadel vorbehaltene, renommierte Oper San Giovanni Grisostomo), ihre eigenen Sänger, ihr eigenes Publikum. Carildas Arie *Pietoso Ciel difendimi* aus dem zweiten Akt von *Arianna e Teseo* ist ein gutes Beispiel für den neuen Typ der neapolitanischen Arie, den Porpora dem venezianischen Publikum bot. Bei der Uraufführung dieser Oper im November 1727 in San Giovanni Grisostomo dialogisierte die Sopranistin Giovanna Gasparini mit einem anderen außergewöhnlichen Musiker: mit Giuseppe Sammartini, den viele als den ersten Bläserstar wahrnahmen. Sammartini komponierte darüber hinaus mindestens sechzig Sonaten für Diskantinstrument und Basso continuo. Seine wahrscheinlich zwischen 1725

und 1728 entstandene Sonate in C-Dur bietet ein gutes Beispiel für die Eigenschaften der Oboe, die Sammartini in den Vordergrund stellen wollte: eine schöne Stimmlinie im ersten Satz, einen pathetischen, manchmal dem Rezitativ verwandten Stil im nächsten und schließlich eine subtile und leichtfüßige Virtuosität im letzten Teil. Diese dreiteilige (und nicht, wie für eine *sonata da chiesa* üblich, vierteilige) Struktur entfernt sich von den damaligen Traditionen. Suchte Sammartini, seine Instrumentalwerke den Modellen der Vokalmusik anzuschließen und ihre Form der von Porporas Kantaten anzugleichen?

Auch Vivaldis Violinsonate in A-Dur überrascht. Sie besteht aus vier Sätzen (während eine *sonata da camera* dieses Typs sechs oder sieben umfassen konnte) und zählt zwei *Corrente*, die ein durch sein Akkordspiel außergewöhnliches Andante einrahmen. Diese Technik und die ihr entspringenden Klangformen erinnern lebhaft an die Werke, die G. Tartini im folgenden Jahrzehnt für die Violine komponieren sollte. Vivaldis in Manchester aufbewahrte Sonate wurde 1726 von Giovanni Antonio Mauro (dem Schwager und Hauptkopisten des Komponisten) für die Sammlung des Kardinals Pietro Ottoboni abgeschrieben, eines Adligen venezianischer Herkunft, der in diesem Jahr Rom verlassen und sich nach Venedig begeben hatte.

Dem Besucher entgeht nicht, dass die menschliche Stimme und die Violine das venezianische Musikleben zwar dominieren mögen, andere Instrumente aber – Flöte, Oboe, Cembalo – ebenfalls eine bedeutende Rolle spielen. Übrigens sind zahlreiche aus Venedig und Umgebung stammende Cembali erhalten geblieben. Wer erstaunt ist, in unserem Zusammenhang auf ein Werk von Domenico Scarlatti (1685-1757) zu stoßen, sollte bedenken, dass auch er als Kind dieser Stadt gelten kann. Zumindest verbrachte er mehrere Jahre hier, wo er bei dem großen Francesco Gasparini studierte. Hier gelang es ihm auch, sich von seinem Vater Alessandro zu emanzipieren, der ihn so beschrieb: »Ein Adler, dessen Flügel gewachsen sind, der nicht müßig in seinem Nest hockenbleiben soll, und den ich nicht hindern darf, wenn er sich aufschwingt.« Diese venezianischen Jahre hinterließen tiefe Spuren in der Musik des Virtuosen, und obschon er 1726 die Stadt bereits seit einigen Jahren verlassen hatte, zeugen zahlreiche dort erhaltene Manuskriptsammlungen von seiner andauernden Popularität, namentlich bei Hauskonzerten, hinter den geschlossenen Türen der *Palazzi*.

Der Gast der Stadt dürfte beim Besuch von Kirchen oder Wohlfahrtsinstitutionen wie den *Ospedali* (im berühmtesten unter ihnen, dem Ospedale della Pietà, arbeitete Vi-

valdi lange Jahre hindurch) bisweilen ein Instrumentalkonzert gehört haben – diese wurden regelmäßig in Gottesdiensten aufgeführt. Vivaldis Konzert für Oboe in d-Moll kennen wir in zwei Fassungen. Die eine wurde 1725 in Amsterdam bei dem Verleger Michel-Charles Le Cène als Violinkonzert mit dem Zusatz veröffentlicht: »Questo Concerto si puo fare ancora con l’Hautbois« (Dieses Konzert kann auch mit Oboe ausgeführt werden). Die zweite, im Manuskript erhaltene Fassung wird in Turin aufbewahrt. Sie enthält einige geringe Abweichungen von der publizierten Version; die Solopartie ist der Oboe zugeordnet.

Ahnt unser Gast am Tag seiner Abreise aus dieser so besonderen Stadt die Sehnsucht voraus, die ihn im nebligen Norden überkommen wird, dann wird ihm eine bei Canaletto oder F. Guardi erstandene *veduta* den Abschied möglicherweise erleichtern. Eine andere Souvenirspezies halten die zahlreichen Partiturokuppen feil: Kompositionen (möglicherweise gar von Vivaldi!), die ihm helfen mögen, musikalische Impressionen aus der Lagunenstadt fernab von ihr heraufzubeschwören.

Benoît Laurent
Übersetzung: Achim Russer

SERENISSIMA

The 1750 Project propose un voyage de 1720 à 1750 pour découvrir à chaque étape la richesse et la spécificité de la vie musicale d'une ville à un moment important de son histoire. Pour la première étape du 1750 Project, nous souhaitons présenter les impressions musicales qu'un voyageur pourrait avoir ressenties lors d'un passage à Venise vers 1726. Pourquoi 1726? Car c'est à ce moment qu'un visiteur arrivant dans la cité des Doges pouvait être le témoin d'un tournant esthétique dans l'histoire de la musique, avec la rencontre de deux styles. En effet, à ce moment précis, plusieurs des meilleurs musiciens italiens se trouvaient à Venise. Dans la cité alors dominée par Antonio Vivaldi (1678-1741) venait d'arriver le Napolitain Nicola Porpora (1686-1768). Avec ce nouveau venu, c'est non seulement une certaine suavité typique du Sud de l'Italie, mais aussi de nouvelles pratiques de composition qui envahirent Venise, avant de submerger l'Europe (diverses appellations seraient données plus tard à ce style : galant, rococo, préclassique...). Un autre musicien de premier plan était alors également dans la cité des Doges et s'appêtait à révolutionner le monde des instruments à vent : le Milanais Giuseppe Sammartini (1695-1750). Ainsi, bien qu'en net déclin économique, la ville resta un

phare culturel et un passage obligé pour de nombreux nobles ou musiciens du Nord de l'Europe qui désiraient compléter leur formation et leur culture en effectuant un « Grand Tour » dans la péninsule italienne. Plusieurs compositeurs allemands (J. G. Pisendel, J. J. Quantz, J. A. Hasse et G. F. Händel notamment) passèrent par Venise au début du XVIII^e siècle avant de retourner prêcher la bonne parole de la musique italienne dans leurs contrées. Mettons-nous quelques instants dans la peau d'un voyageur imaginaire qui découvre la vie musicale de la cité vers 1726...

Il est difficile d'imaginer aujourd'hui le choc que peut alors représenter l'arrivée à Venise. Après la traversée de la lagune en bateau, le visiteur débarque dans une ville à nulle autre pareille. Tous les sens en éveil, il est assailli d'impressions nouvelles. La lumière se reflétant sur l'eau, les odeurs entêtantes de la mer et des épices, le calme déroutant (le bruit des carrosses sur les pavés est remplacé par le clapotis des vagues !)... Le système politique y est également unique en Europe (une République!), présentant la curieuse particularité d'admettre une extrême liberté de mœurs tout en entretenant une police et des espions qui épient les moindres gestes de chacun, qu'il soit Vénitien ou hôte de passage... Même la manière de compter les heures diffère ici du reste de l'Europe. Minuit correspond au coucher du

soleil et est donc mouvant ; les spectacles peuvent parfois commencer à 2 heures du matin !

Une autre surprise attend encore le voyageur : l'omniprésence de la musique. Où qu'il aille, il la rencontre. Il découvre d'abord le chant des Vénitiens. Carlo Goldoni (le célèbre écrivain, également librettiste de Vivaldi) rapporte ainsi qu'«on chante sur les places, dans les rues et sur les canaux; les marchands chantent en débitant leur marchandise, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres». Celui qui a la chance de pouvoir entrer dans les palais peut y assister à des soirées musicales privées, voire même à une *Accademia*. La passion pour la musique est telle qu'on se rend parfois à l'office dans l'unique but d'entendre la musique qui y est proposée (susitant par là une concurrence entre les différentes paroisses...). Enfin, il ne faut évidemment pas oublier les sept grandes maisons d'opéra qui se livrent à une compétition acharnée pour attirer les meilleurs compositeurs, chanteurs et instrumentistes !

Imaginons notre voyageur laissant tout d'abord traîner une oreille du côté d'une *Accademia*. Le voilà dans un magnifique palais, assistant à l'une de ces soirées au cours desquelles les nobles se mesurent en poésie et en musique et invitent même quelques musiciens

de profession à les rejoindre. S'il a de la chance, il y a du chant au programme, avec l'une des stars de l'opéra qui monnaie sa présence à prix d'or. Les cantates de cet enregistrement sont de celles que l'on chantait lors de ces *Accademie* ; elles sont destinées à un chanteur accompagné soit de la seule basse continue, comme *Questo è il platano* de Porpora (pour une voix de soprano, un castrat ou une femme), soit d'un instrument, comme *All'ombra di sospetto* de Vivaldi (dans laquelle la voix dialogue avec une flûte traversière), voire même d'un ensemble à cordes, comme c'est le cas de *Che giova il sospirar, povero core* (également du *Prete rosso*). Il est intéressant de mettre ces œuvres en regard, car elles illustrent différents aspects du style galant naissant, auquel Vivaldi, confronté à une concurrence nouvelle, s'adapta rapidement. Alors que l'atmosphère de la cantate de Porpora est sombre (accentuée par la tonalité de *si* mineur) et que le style napolitain y est reconnaissable à la souplesse de la ligne du chant (avec des phrases extrêmement longues, requérant du chanteur une technique solide), Vivaldi utilise dans les deux cantates présentées ici une galanterie peut-être plus superficielle, caractérisée notamment par une ornementation agile omniprésente. La flûte traversière, utilisée par le compositeur dans *All'ombra di sospetto*, était alors en vogue à Venise depuis peu. C'est dans le courant des années 1720 que cet instrument développé en

France commença à être utilisé par les Vénitiens en général et par Vivaldi en particulier (c'est de cette époque que datent ses douze concertos pour flûte opus X).

Mais c'est surtout à l'opéra, passage obligé pour tout visiteur, que la concurrence entre Vivaldi et Porpora était rude. Chacun avait son théâtre (le Sant'Angelo pour Vivaldi, le San Giovanni Grisostomo, prestigieux opéra réservé à la noblesse, pour Porpora), ses chanteurs et son public. *Pietoso Ciel difendimi*, un air chanté par Carilda dans le deuxième acte d'*Arianna e Teseo*, est un bon exemple du nouveau type d'air napolitain proposé au public vénitien par Porpora. Créé en novembre 1727 au San Giovanni Grisostomo, il fit alors magnifiquement dialoguer la soprano Giovanna Gasparini avec un autre musicien d'exception, Giuseppe Sammartini. Celui-ci, que l'on peut considérer comme le premier instrumentiste à vent « star », était également compositeur et écrivit au moins une soixantaine de sonates pour instrument de dessus et basse continue. La sonate en *do* majeur, probablement composée entre 1725 et 1728, offre un bel exemple des qualités du hautbois que Sammartini désirait mettre en valeur : une belle ligne vocale dans le premier mouvement, un style plein de pathos et parfois proche du récitatif dans le suivant et enfin une virtuosité subtile et légère dans la dernière partie. Il est amusant de constater que

cette structure en trois parties (et non quatre comme le voulait l'usage pour une *sonata da chiesa*) s'éloigne des canons de l'époque. S'agissait-il pour Sammartini de se rapprocher au plus près des modèles vocaux et d'une forme similaire à celle de la cantate de Porpora, par exemple ?

La sonate pour violon en *la* majeur de Vivaldi est, elle aussi, surprenante. Elle est constituée de quatre mouvements (alors qu'une *sonata da camera* de ce type pouvait en comprendre six ou sept) et compte deux Corrente, qui encadrent un Andante exceptionnel par son jeu en accords. Cette technique et les sonorités qui en découlent, assez inhabituelles chez Vivaldi, font grandement penser aux œuvres que G. Tartini écrivait pour cet instrument dans la décennie suivante. La sonate, conservée à Manchester, fut copiée en 1726 par Giovanni Antonio Mauro (beau-frère du compositeur et copiste principal de celui-ci) pour la collection du cardinal Pietro Ottoboni, un noble d'origine vénitienne installé à Rome et grand amateur de musique, qui se rendit à Venise cette année-là .

Le visiteur peut constater que, même si la voix et le violon semblent dominer la vie musicale vénitienne, d'autres instruments y jouent également un rôle, tels la flûte et le hautbois, mais également le clavecin. De nombreux cla-

vecins originaires de Venise et de ses alentours ont d'ailleurs été conservés. Et si la présence ici d'une œuvre de Domenico Scarlatti (1685-1757) peut surprendre, ce serait oublier que Domenico fut un peu un enfant de cette ville. En effet, il passa à Venise plusieurs années au cours desquelles il étudia avec le grand Francesco Gasparini. Il put enfin s'émanciper de son père, Alessandro, qui le décrivit alors ainsi : « Un aigle dont les ailes ont poussé ; qui ne doit pas rester oisif dans le nid, et dont je ne dois pas empêcher l'envol. » Ces années vénitiennes laissèrent une trace profonde dans la musique du virtuose et, même s'il avait déjà quitté la ville depuis quelques années en 1726, les nombreuses collections manuscrites de sa musique conservées à Venise attestent de la popularité dont il y jouissait encore, notamment au travers de la pratique privée, derrière les portes fermées des palais.

Il est enfin très probable que si l'hôte de passage entre dans une église (ou une institution de charité comme les *ospedali*, le plus connu étant celui de la Pietà, où Vivaldi travailla durant de nombreuses années), il y entende interpréter un concerto. Ce type d'œuvres était en effet régulièrement exécuté durant les offices. Le concerto pour hautbois en *ré* mineur existe en deux versions. L'une fut publiée vers 1725 à Amsterdam chez l'éditeur Michel-Charles Le Cène. La partie soliste y

est confiée au violon, mais avec la mention « Questo Concerto si puo fare ancora con l'Hautbois ». L'autre version, conservée sous forme manuscrite et présentant quelques différences mineures avec la version publiée, se trouve à Turin et est destinée au hautbois.

Au moment de son départ, pressentant déjà la nostalgie de cette ville si particulière qui le prendra à son retour dans les brumes du Nord, notre voyageur achète une *veduta* (tableau représentant une vue de Venise) auprès de l'un des spécialistes du genre, tel Canaletto ou F. Guardi. Une autre pratique est courante pour celui qui désire garder un souvenir musical : s'adresser à l'une des nombreuses *copisterie* de la ville (peut-être même celle de Vivaldi !) pour y acheter des partitions. De retour chez lui, il pourra alors évoquer en musique son séjour dans la cité sur la lagune.

Benoît Laurent

ANTONIO VIVALDI *All'ombra di sospetto*

4 RECITATIVO

All'ombra di sospetto
il mio costante affetto
perde alquanto la fede,
è à beltà lusingiera ei poco crede.

5 ARIA

Avezzo non è il core
amar beltà d'amore
ch'addolcisca il penar con finti vezzi.
Se lusingiero è il dardo
ogni piacer è tardo
è fia che l'adorar per forza sprezzzi.

6 RECITATIVO

Ò quanti amanti, ò quanti,
che fedeli e costanti
vengon delusi da lusinghe accorte
d'amor fra le ritorte.
Più d'ogn'un così langue,
e tante volte il sangue
spargeria per mostrar il vero amore
concetto dall'ardore
di vezzosa bellezza,
ch'ogn'or gli strugge l'alma,
ed al suo affetto calma
mai spera i goder, sin ch'ingannato
viene amante schernito, et ingannato.

7 ARIA

Mentiti contenti
son veri tormenti
d'amante fedel.
Gran male è quel bene
son dardi quei guardi,

4 RECITATIVO

In the shadow of suspicion
My constant love
Has lost much of its faith
And puts little trust in flattering beauty.

5 ARIA

My heart is not accustomed
To love a fair woman deeply
Who sweetens love's pain with false charms.
If Cupid's arrow be deceptive,
Every pleasure is in vain
And causes you to spurn my adoration.

6 RECITATIVO

O, how many lovers,
Faithful and constant,
Are disappointed by the flattering lies
Of love's twists and turns.
More than one has languished thus
And desired to shed blood
To demonstrate that his love is true,
A conceit born from the desire
For charm and beauty
That tortures the soul of every man.
A lover may never hope for the pleasures
That will appease his love
Without being scorned and deceived.

7 ARIA

The true torments
Of a faithful lover
Are falsehoods and happiness.
This great good is a great evil,
These glances are arrows

che vibran per pene
bellezza crudel.

That thrill from suffering,
O cruel beauty.

NICOLA PORPORA *Pietoso Ciel difendimi*

16 ARIA

Pietoso Ciel difendimi
consiglia un Cor dubioso,
che langue per amor.
Amor la pace rendimi,
e dammi un dì riposo,
che troppo è il tuo rigor.

16 ARIA

Merciful heaven, protect me,
Advise a doubting heart
That languishes for love.
Love, grant me peace
And give me one day of rest,
For your strength is too great.

NICOLA PORPORA *Questo è il platano frondoso*

17 ARIA

Questo è il platano frondoso
dove placido riposo
la mia Ninfa ritrovò.
Quell' è il margine del fonte
dove al nascere del sole
colse i gigli e le viole
e la fronte s'adornò.

17 ARIA

This is the leafy plane tree
Where my sweet nymph
Found serene peace.
There is the bank of the stream
Where at daybreak
She plucked lilies and violets
To adorn her brow.

18 RECITATIVO

O rimembranza al mio pensier funesta
la collinetta è questa
dove un giorno mirai la Bella Clori
dei rivali Pastori
fugir l'aspetto e tra le folte piante
più che d'augelli e fiere
in traccia andar del suo fedele amante
qui sospirò qui pianse
vinta dal duol di gelosia crudele
benche fosse il mio amore al suo fedele,

18 RECITATIVO

Memories that fill my mind with sorrow!
There is the hillock
Where one day I admired fair Chloris
As she fled the rival shepherds
Amongst the dense greenery;
Rather than the birds and the beasts,
She sought out her faithful lover.
Here she sighed as she wept,
Conquered by cruel jealousy's pain,
Although my love was true to hers.

e questo è il loco ove con lieto aspetto
sicura di mia fede
cento segni d'amor cara mi diede
Ahi! lasso! or non sò come
al par della fiamma odia il mio nome
la chiamo e non risponde
la sieguo e più mi fugge
ne il pianto mio ne il mio pregar l'arresta
ò rimembranza al mio pensier funesta.

19 ARIA

Se mai torna ò pianta amica
Clori all'ombra de tuoi rami
ella bella mia nemica
dì che m'ami per pietà.
Se poi riede à coglier fiori
chiaro fonte intorno a te
per pietà ricorro a Clori
la mia fè ch'egual non ha.

This is the place where my beloved, with pride
And sure of my fidelity,
Gave me a thousand tokens of her love.
Alas, I no longer know why
She now detests my name as much as my passion;
I call her and she does not answer,
I follow her and she flees from me.
Neither my tears nor my prayers stop her,
Memories that fill my mind with sorrow!

19 ARIA

If Chloris should ever return, o friendly tree,
To the shade of your branches,
Tell my fair enemy, I beg,
That you love me.
If she should return to pick flowers,
Sweet stream, from your banks,
I shall direct against Chloris
My fidelity that knows no equal.

ANTONIO VIVALDI *Che giova il sospirar, povero core*

23 RECITATIVO

Che giova il sospirar, povero core,
se la crudele Irene
a tormentare avvezza
di te non cura, ti deride e sprezza?
e se talor si avvede.
Dell'angoscioso affanno,
che ai gravi moti tuoi più forza accresce,
sospira per inganno,
non già che pietà senta
che pascere si vuol del tuo dolore.
Che giova il sospirar povero core?

23 RECITATIVO

What use is sighing, poor heart,
If cruel Irene,
Accustomed as she is to causing pain,
Does not care for you, mocks and spurns you?
If at times she perceives
The anguish and torment
That add weight to your every gesture,
She then sighs to deceive you,
For she no longer feels pity
But wishes to feed on your pain.
What use is sighing, poor heart?

24 ARIA

Nell'aspro tuo periglio
sento mio pover core
che tutta langue in sen l'anima mia.
E cresce a quest'affanno
la forza dell'inganno
che fa sempre maggior la pena ria.

25 RECITATIVO

Ma tu nume d'amor
perché consenti a così fiero oltraggio?
È questa la mercede
che rendi ad un che volontario il piede
pose ne' lacci tuoi?
Troppo mi grava il giogo tuo pensante,
o volgi al mio desir la bella Irene
o sciogli dal mio pie' le tue catene.

26 ARIA

Cupido tu vedi
la pena dell'alma
l'affanno del cor.
Fedele concedi
al core la calma
all'alma l'amor.

24 ARIA

In your bitter peril
My poor heart feels for you.
May my soul suffer in my breast;
The power of the deceit
That makes this pain even greater
Grows in this torment.

25 RECITATIVO

But you, god of love,
Why do you allow such cruel outrage?
Is this the reward
You offer to one who voluntarily
Entered your snares?
Your heavy yoke weighs too much on me,
O let the fair Irene yield to my desires,
O release my feet from your fetters.

26 ARIA

Cupid, you see
The suffering in my soul,
The torment in my heart.
Grant me, faithful as I am,
Peace within my heart
And love within my soul.

Translation: Peter Lockwood

SOURCES

Antonio Vivaldi *Oboe Concerto RV 454: Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, Amsterdam: Le Cène, 1725; MS Biblioteca Nazionale Universitaria Torino (I-Tn, Foà 32, BL.41-50)

Antonio Vivaldi *All'ombra di sospetto RV 678*: MS Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl Mus.1-J-7)

Antonio Vivaldi *Violin Sonata RV 758*: MS Manchester Central Library (GB-Mp, MS 624.1 Vw 81)

Domenico Scarlatti *Harpsichord Sonata K.162*: MS Santini-Bibliothek Münster (D-MÜs Sant Hs 3967 n.26)

Nicola Porpora *Pietoso Ciel difendimi*: MS British Library London (GB-Lbl Add 14114)

Nicola Porpora *Questo è il platano frondoso*: MS Austrian National Library Vienna (A-Wn SA.67.A.25) MS Conservatorio di Musica Napoli (I-Nc Cantate 20.19)

Giuseppe Sammartini *Oboe Sonata: XII sonate a flauto traversiere solo con il basso Op. II*, Amsterdam: Le Cène, 1736

Antonio Vivaldi *Che giova il sospirar, povero core RV 679*: MS Staatliche Museen Meiningen (D-MEIr, Ed.82b)

^MENU

Recorded 30 May–2 June 2019 at Saint-Martin's Church, Marilles, Belgium

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Artistic direction, recording & mastering: Rainer Arndt

Design & layout: Rainer Arndt

Production: Limon Musique ASBL

Cover: Desk, Venice, c.1730

Photos: © The Metropolitan Museum of Art (cover)

© Wouter Maeckelberghe (p. 5)

© 2020 Limon Musique, under exclusive licence to Outhere Music

© 2020 Outhere Music

RAMÉE



RAM 1902

www.ramee.org

outhere

MUSIC

www.outhere-music.com



