



VIVALDI
SONATAS FOR
CELLO & BASSO CONTINUO

JEAN-GUIHEN QUEYRAS
MICHAEL BEHRINGER | LEE SANTANA
CHRISTOPH DANGEL

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Six Sonates pour violoncelle et basse continue

Six Sonatas for Cello and Basso continuo

Sonata no. 5 in E minor		Sonata no. 4 in B flat major			
<i>mi mineur / e-Moll, RV 40</i>		<i>Si bémol majeur / B-Dur, RV 45</i>			
1	I. Largo	3'09	13	I. Largo	3'24
2	II. Allegro	2'49	14	II. Allegro	1'57
3	III. Largo	2'34	15	III. Largo	4'44
4	IV. Allegro	2'23	16	IV. Allegro	2'05
Sonata no. 1 in B flat major		Sonata no. 2 in F major			
<i>Si bémol majeur / B-Dur, RV 47</i>		<i>Fa majeur / F-Dur, RV 41</i>			
5	I. Largo	3'50	17	I. Largo	2'50
6	II. Allegro	3'31	18	II. Allegro	2'45
7	III. Largo	2'38	19	III. Largo	3'35
8	IV. Allegro	2'09	20	IV. Allegro	2'47
Sonata no. 3 in A minor		Sonata no. 6 in B flat major			
<i>la mineur / a-Moll, RV 43</i>		<i>Si bémol majeur / B-Dur, RV 46</i>			
9	I. Largo	3'38	21	I. Largo	2'08
10	II. Allegro	3'26	22	II. Allegro	2'44
11	III. Largo	3'44	23	III. Largo	2'11
12	IV. Allegro	3'08	24	IV. Allegro	2'49

Jean-Guihen Queyras, *cello*

Michael Behringer, *harpsichord / organ*

Lee Santana, *theorbo*

Christoph Dangel, *cello*

“Less is more”*

“La perfection est atteinte non pas quand il n’y a plus rien à ajouter, mais quand il n’y a rien à enlever” – Antoine de Saint-Exupéry.

En 1740, Le Clerc le cadet et M^{me} Boivin publient à Paris six sonates pour violoncelle d’Antonio Vivaldi. Le compositeur n’en sait rien. Ce n’est pas la première fois que les marchands parisiens sacrifient le respect des droits d’auteur pour un zèle d’*altruisme* musical. Il faut reconnaître que le cas est tentant : un manuscrit inédit de l’un des musiciens les plus cotés du moment (qui vit à plus de mille kilomètres) leur tombe entre les mains ! Il contient en plus une collection de six compositions de musique de chambre prête à l’emploi (donc économique et idéale pour satisfaire l’avidité des cercles amateurs), et destinée au violoncelle, un instrument alors en plein essor, qui venait tout juste en France de supplanter la viole de gambe. Une aubaine !

La source du péché a survécu. Il s’agit d’un manuscrit copié par le “scribe 9” (proche de Vivaldi), aujourd’hui conservé à la Bibliothèque nationale de France, qu’il est amusant de comparer à la transcription publiée par Le Clerc et Boivin ; on découvre ainsi tout l’art de l’édition à l’époque : un continuo sur-chiffré (mal chiffré aussi), suppression des augmentations et des diminutions d’intervalles, rappel à l’ordre de certaines dissonances, rythmes, répétitions, articulations, notes et harmonies, entre autres étourderies.

Comment ce manuscrit vénitien est-il arrivé à Paris ? Si Vivaldi ne s’est manifestement jamais rendu en France, celui qui écrivait souvent les mots “Monsieur”, “Minuet”, “Aubois”, “Traversier”, “Salmoè” (lire “châumeau”) ou “Pa dé dé” (pas de deux) dans ses lettres, dédicaces, manuscrits ou ballets, a toutefois entretenu d’importants contacts avec l’Hexagone, notamment avec l’ambassadeur français à Venise, Jacques-Vincent Languet, comte de Gergy, pour lequel le prêtre roux devint un véritable maître de cérémonies dans les années 1725-27 (avec la création des sérénades *Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante*, *Andromeda liberata* et d’un *Te Deum*). L’ambassade était un lieu idéal pour distribuer quelques souvenirs vénitiens – on pense d’ailleurs que ses *Concerti di Parigi*, également conservés à la Bibliothèque nationale de France, ont voyagé par ce vecteur. Par ailleurs, cette hypothèse est compatible avec les dates d’activité du “scribe 9” à Venise (de 1716 à 1726), ce qui situerait l’élaboration de la collection entre 1725 et 1726.

Il ne faut pas rejeter non plus l’hypothèse d’un acheteur autonome, comme le sera Charles de Brosses en 1739. Ce dernier perdit apparemment ses partitions quelques jours plus tard : “Un insigne maraud de postillon ayant indiscrètement fouetté ses chevaux sans les tenir, les chevaux de poste, qui sont aussi vifs ici que les nôtres sont pacifiques, emportèrent ma chaise le long de la levée, et la jetèrent à tous les diables, [...] dans le fin fond de la vallée de Marara. La bonne chaise prenait tant de plaisir à tomber, que je la voyais se liquéfier le long de la cascade. [...] Sainte-Palaye, le plus bilieux de tous les hommes, me débita un beau sermon sur la modération dans les infortunes [...]. Je [...] rendis [Loppin] bien vite furieux, en lui montrant les membres de son ménage à café ignominieusement dispersés dans la plaine.”

Il y a aussi ce “Monsieur S... k” à qui Vivaldi dédie le *Concerto pour violoncelle* RV 399. Selon toute vraisemblance, il s’agit du violoncelliste et compositeur Jean-Baptiste Stuck (dit Baptistin, 1680-1755), d’origine allemande, né à Livourne puis actif à Paris dès le tout début du XVIII^e siècle. Par son contact avec Vivaldi, Stuck aurait pu commander ou recevoir la collection de sonates car elle était manifestement le fruit d’une commande inattendue, ou d’un présent improvisé : le fait que s’y trouvent trois sonates en si bémol majeur (tonalité qui, de surcroît, n’est pas vraiment idiomatique pour le violoncelle) montre que Vivaldi l’a probablement constituée à la hâte avec ce qu’il avait sous la main.

On a souvent écrit qu’en raison de l’exigence technique relativement réduite des sonates, la collection aurait été destinée à un amateur. Il faut revoir ce point. Ces sonates correspondent au modèle de la sonate de chambre mis au point par Corelli dès la fin du XVII^e siècle : quatre mouvements lent-vif-lent-vif, principalement basés sur des motifs de danses, se succèdent. À quelques exceptions près, Vivaldi réagit à cette référence *classique*, voire *ancienne*, avec un langage très différent de celui de ses concertos, remarquablement exubérant et virtuose. D’ailleurs, ses sonates pour violon reflètent également ce phénomène de “simplicité” mécanique ; prenons l’exemple de la *Sonate* RV 25, à l’exigence plus que minimale, dédiée à “Monsieur Pisendel” (Johann Georg Pisendel), le virtuose allemand le plus célèbre de l’époque ! Si Vivaldi se permet de proposer un squelette aussi maigre à un tel musicien (qui se perfectionnait alors avec lui à Venise), cela ne peut être que dans le but de se concentrer sur un travail de pratique d’interprétation, pour “habiller la poupée” : danses, genres d’expression, techniques d’improvisation (ornementation, variations, récitatifs, continuo, diminutions, cadences, transpositions, etc.). Pisendel cherchait avant tout auprès de

Vivaldi, à saisir la *maniera italiana* qui fascinait alors toute l’Europe – les myriades d’esquisses qui jalonnent ses partitions en témoignent. Il semblerait alors que la sonate vivaldienne ait été avant tout un espace de recherche idiomatique basé sur des éléments pratiques, traditionnels et rhétoriques précis. Un passionnant jeu de style, où il était donc maladroit de freiner l’émancipation interprétative par de futiles contraintes mécaniques ; si on peut y entrer avec peu de moyens, on peut en sortir magistralement.

L’écriture est également très minimaliste dans ces sonates pour violoncelle. Peu ou prou de contrepoint : la basse soutient le soliste de quelques notes et parfois même le double à l’unisson. Un tissu évanescent qui propose d’excellentes énigmes musicales. Que dire du “vol plané” ouvrant la *Sonate* RV 46 ou du délire chromatique de son troisième mouvement, du deuxième mouvement tragi-comique de la *Sonate* RV 41 avec ses sauts de cordes bourrus, ses cadences évitées, ses contrastes tonals et ses élans lyriques, de la furie de la *Sonate* RV 43, du lyrisme de la célèbre *Sonate* RV 40, de l’élégance chorégraphique de la *Sonate* RV 47 introduisant la collection – dont un manuscrit est également conservé à Naples avec deux autres sonates pour violoncelle du même auteur –, et enfin de l’esprit de la *Sonate* RV 45 ?

N’oublions pas que Vivaldi travaillait aux côtés de Antonio Vandini au Pio Ospedale della Pietà de Venise, qu’il a aussi connu et composé pour Giovanni Battista Costanzi (futur maître de Luigi Boccherini) et probablement pour Stuck, c’est-à-dire des virtuoses du violoncelle parmi les plus distingués de l’époque. De plus, en tant que professeur de viole de gambe, il devait savoir aussi bien faire sonner l’instrument. Rappelons également qu’après le violon et le basson, c’est au violoncelle que Vivaldi dédie le plus de ses compositions.

Ces pages pour violoncelle, composées sous l’emprise de la plus grande inspiration, rappellent combien la brillance extravagante et émotionnelle de l’art vivaldien (et vénitien), repose avant tout sur une sensibilité directe des éléments dans leur forme la plus simple, voire la plus crue. Pisendel avait un jour soumis un essai de concerto au maître ; ce dernier l’a immédiatement dépouillé de la moitié de ses notes : il faut savoir laisser de l’espace pour que filtre le miracle.

OLIVIER FOURÉS

Vivaldi ou la spiritualité de la matière

Entretien avec Jean-Guihen Queyras

Que recherche-t-on en enregistrant Vivaldi ?

Je crois qu'en plongeant dans l'univers de ces sonates, j'ai sans doute fait un pas du côté de la réminiscence. Nous sommes tous porteurs d'événements marquants qui ont structuré notre enfance, notre imaginaire, nos doutes parfois... Et lorsqu'on décide, en tant qu'interprète, de donner toute son attention à un répertoire en particulier, on se lance bien souvent à la recherche d'une part de soi-même qui appelle un nouvel éclairage.

Si je regarde mon parcours, je me dis que ces sonates font partie de mes marqueurs musicaux de manière quasi proustienne. Ma mère, disparue il y a exactement dix ans, était une pianiste amatrice passionnée. Son répertoire de chambre de prédilection ? Les sonates italiennes (qu'elle jouait avec un violoncelliste qu'elle aimait beaucoup je crois), et ce dès ma toute petite enfance. Vivaldi comme Marcello m'ont donc susurré des choses à l'oreille avant même que je n'apprenne à parler ! Lorsque je me suis mis au violoncelle, ces partitions traînaient déjà à la maison, elles faisaient partie du mobilier au même titre que les vaches provençales et les mouches, tout en côtoyant la *Méthode du jeune violoncelliste* de Louis Feuillard et les *Études* de Jean-Louis Duport. Cette musique m'a enveloppé au quotidien, d'une façon totalement naturelle, familière et presque organique.

C'est la cinquième sonate qui ouvre le CD. Pourquoi cette interversion ?

Nous n'avons pas affaire ici à un cycle initiatique au même titre que pour les Six Suites de Bach qui forment véritablement une œuvre architecturale, un "opéra". Vivaldi a composé ces sonates de façon autonome. Pas de sacrilège donc à recréer sa propre histoire en redistribuant les cartes. Je trouve les premières notes de la cinquième tellement immédiates et irrésistibles : le saut d'octave suivi de la répétition de la note *mi* à cinq reprises sonnent comme un appel, une supplique. De plus, au risque d'insister sur la fibre autobiographique, je dois dire que c'est par cette sonate – et donc ces six premières notes – que j'ai mis le pied à l'étrier et abordé ce répertoire, guidé par ma première professeuse de violoncelle que j'adorais – et que j'adore encore aujourd'hui –, Claire Rabier.

Comment avez-vous choisi la composition du continuo, différent non seulement d'une sonate à l'autre, mais parfois aussi au sein même d'une sonate ?

La composition de l'instrumentarium est un travail passionnant d'illustration et d'incarnation du caractère d'un mouvement ou d'une sonate. On dispose là d'un outil qui permet de jouer sur l'espace et la profondeur de champ, du plus intime (accompagnement du théorbe en solo) à un effet de quasi-orchestre de chambre. Dans le 3^e mouvement de la troisième sonate en *la* mineur, le clavecin entre en jeu en cours de route puis disparaît avant la coda afin de contribuer à la forme en arche du mouvement.

Vous renoncez au violoncelle de Giffredo Cappa pour cet enregistrement ?

J'ai voulu retrouver pour ce projet le violoncelle anonyme milanais de 1690 avec lequel j'ai gravé de nombreux disques dans le passé (Concertos de Haydn avec le Freiburger Barockorchester, Concerto de Dvořák, CD hongrois Kodály-Veress-Kurtág, Suites de Britten...). Son timbre intime et doux ainsi que les cordes en boyau nu et l'archet de modèle baroque de Charles Riché conviennent à la mélancolie et au clair-obscur de Vivaldi.

Vous évoquez Bach. Quelle différence avec Vivaldi y a-t-il pour l'interprète comme pour l'auditeur ?

Chez Bach, on est d'emblée dans la spiritualité et c'est merveilleux ! Chez Vivaldi, la transcendance est tout aussi présente mais elle procède d'un autre rapport au monde. Nous sommes chez lui au plus près de la matière. Je suis toujours frappé par la force évocatrice de cette musique, par les images qui s'imposent avec une précision incroyable : tout est palpable, nous sommes conviés à une véritable expérience sensorielle. Tout cela est très visuel pour moi : on traverse un corridor, on perçoit les reliefs du parquet, la texture d'un vêtement, ses motifs. Il y a beaucoup de gourmandise, de sensualité, de réjouissance dans cet univers où la notion d'"intimité" domine comme pour nous ramener en contact avec notre centre... Vivaldi nous prend par la main, nous invite à "descendre" dans le monde : goûter, voir, danser, faire silence, tendre vers la qualité si chaude et singulière de sa lumière. Et c'est dans cette incarnation justement, par elle, que s'ouvre une voie possible vers la transcendance. Vivaldi spiritualise littéralement la matière ! C'est extrêmement touchant, humain, inspirant et réparateur...

Propos recueillis par harmonia mundi, 2018.

Less is more

'Perfection is achieved not when there is nothing more to add, but when there is nothing to remove.' – Antoine de Saint-Exupéry.

In 1740, Le Clerc le cadet and Mme Boivin published six cello sonatas by Antonio Vivaldi in Paris. The composer was completely unaware of the fact. This was not the first time that Parisian publishers had sacrificed respect for copyright to a zeal for musical 'altruism'. One must admit that the situation was tempting: an unpublished manuscript by one of the most esteemed composers of the moment (who lived more than a thousand kilometres away) had fallen into their hands! Moreover, it contained a collection of six chamber compositions, ready for use (and therefore economical, and ideal for satisfying the avid demand from amateur circles) and intended for the cello, an instrument whose star was then very much in the ascendant, and which had only just supplanted the viola da gamba in France. A real windfall!

The source of this unauthorised print has survived. It is a manuscript copied by 'Scribe 9' (close to Vivaldi), now conserved at the Bibliothèque Nationale de France, which it is amusing to compare with the transcription published by Le Clerc and Boivin. In the printed edition, we encounter the art of contemporary publishing at its worst: an over-figured (and also badly figured) continuo, the removal of augmented and diminished intervals, and 'correction' of certain dissonances, rhythms, repetitions, articulations, notes and harmonies, among other careless blunders.

How did this Venetian manuscript get to Paris? Although Vivaldi clearly never visited France, the man who often wrote the words 'Monsieur', 'Minuet', 'Aubois' (oboe), 'Traversier' (transverse flute), 'Salmoè' (chalumeau) or 'Pa dé dé' (pas de deux) in his letters, dedications, manuscripts or ballets, nevertheless maintained significant contacts with France, notably with the French ambassador in Venice, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, for whom he became a veritable master of ceremonies in the years 1725-27 (with the creation of the serenatas *Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante* and *Andromeda liberata*, and a *Te Deum*). The embassy was the ideal venue for distribution of 'souvenirs of Venice' – it is thought that his 'Concerti di Parigi', also held by the Bibliothèque Nationale de France, travelled by this route. Moreover, this hypothesis is compatible with the dates of activity of 'Scribe 9' in Venice (1716 to 1726), which would place the compilation of the collection between 1725 and 1726.

Nor should we reject the hypothesis of an independent buyer, such as Charles de Brosses in 1739. The latter apparently lost his newly acquired Vivaldi scores just a few days later: *'A conspicuous rogue of a postilion having indiscreetly whipped his horses without holding them, the post horses, which are as lively here as ours are tranquil, ran away with my chaise along the levee, and hurled it to all the devils. . . . at the far end of the Marara valley. The good chaise took such delight in falling that I saw it liquefying as it tumbled down the cascade. . . . Sainte-Palaye, the most bilious of all men, preached me a fine sermon on moderation in the face of misfortune. . . . I soon enraged [Loppin] by showing him the remains of his coffee set ignominiously scattered across the plain.'*

There is also the 'Monsieur S. . . k' to whom Vivaldi dedicated the Cello Concerto RV 399. In all likelihood, this was the cellist and composer Jean-Baptiste Stuck (known as Baptistin, 1680-1755), born in Livorno of German descent and active in Paris from the very beginning of the eighteenth century. Through his contacts with Vivaldi, Stuck may have commissioned or received the set of sonatas, for it was obviously the result of an unexpected commission, or an impromptu gift: the fact that there are three sonatas in B flat major (a key which, moreover, is not really idiomatic for the cello) shows that Vivaldi probably compiled it hastily with whatever he had to hand.

It has often been written that because of the relatively modest technical requirements of the sonatas, the collection must have been intended for an amateur. This opinion needs revising. These works correspond to the model of the chamber sonata developed by Corelli at the end of the seventeenth century: a succession of four movements, slow-fast-slow-fast, mainly based on dance motifs. With only a few exceptions, Vivaldi reacts to this classical, even old-fashioned, reference with a language very different from the remarkably exuberant and virtuosic idiom of his concertos. What is more, his violin sonatas also reflect this phenomenon of mechanical 'simplicity'; let us take the example of the Sonata RV 25, minimal in its technical demands, which is dedicated to 'Monsieur Pisendel' (Johann Georg Pisendel), the most famous German virtuoso of the time! If Vivaldi permitted himself to offer so lean a skeleton to such a musician (who was studying composition with him in Venice at the time), it can only be in order to concentrate on a process of interpretative practice, to 'dress the doll' as it were, through dances, types of expression and improvisatory techniques (ornamentation, variations, recitatives, continuo realisation, diminutions, cadenzas, transpositions, etc.). In studying with Vivaldi, Pisendel was seeking above all to grasp the Italianate manner that fascinated all Europe at the time – the myriad sketches that punctuate his manuscript scores bear witness to this. It would seem, then, that the Vivaldian sonata was above all a space for idiomatic experimentation founded on precise practical, traditional and rhetorical elements. An enthralling stylistic exercise, in which it was therefore ill-advised to hinder interpretative emancipation with trivial mechanical constraints; though it was possible to embark on the exercise with modest resources, it was equally possible to emerge from it after the fashion of a master.

The writing is also very minimalist in these cello sonatas. Little or no counterpoint: the bass supports the solo part with a few notes and sometimes even doubles it in unison. An evanescent texture that offers splendid musical enigmas. What can one say of the 'gliding' opening to the Sonata RV 46 or the chromatic delirium of its third movement, the tragicomic second movement of the Sonata RV 41 with its brusque leaps between strings, its interrupted cadences, its tonal contrasts and lyrical surges, the fury of the Sonata RV 43, the lyricism of the famous Sonata RV 40, the choreographic elegance of the Sonata RV 47 that introduces the set (and which has also survived in a manuscript preserved in Naples with two other Vivaldi cello sonatas) and finally the wit of the Sonata RV 45?

Let us not forget that Vivaldi worked alongside Antonio Vandini at the Pio Ospedale della Pietà in Venice, and that he also knew and composed for Giovanni Battista Costanzi (future teacher of Luigi Boccherini) and probably for Stuck, some of the most distinguished cello virtuosos of the time. Moreover, as a viola da gamba teacher, he must also have known how to make the instrument sound well. Let us bear in mind too that, after the violin and the bassoon, it is the cello that is the protagonist of the largest number of solo works by Vivaldi.

These cello pieces, composed in the grip of the greatest inspiration, remind us of the extent to which the extravagant and emotional brilliance of Vivaldian (and Venetian) art reposes above all on a direct sensibility of the elements in their simplest, even crudest form. Pisendel once submitted an attempt at a concerto to his teacher. Vivaldi immediately divested it of half its notes: one must know how to leave enough space for the miracle to filter through.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

Vivaldi or the spirituality of matter

What inspired you to record Vivaldi?

I think that in immersing myself in the world of these sonatas, I've probably taken a stroll down memory lane. We all carry within ourselves significant events that have structured our childhood, our imagination, sometimes our doubts, and when we decide, as performers, to concentrate our attention on a specific repertory, we're often setting out in search of a part of ourselves that calls for new light to be shed on it.

If I look back over my life, I think that these sonatas belong among my musical markers in an almost Proustian way. My mother, who died exactly ten years ago, was an enthusiastic amateur pianist. Her favourite chamber repertory? Italian sonatas, which she played with a cellist of whom she was very fond, I think, and which I remember her playing from my very early childhood. So Vivaldi and Marcello whispered things in my ear before I even learned to talk! When I started playing the cello, these scores were already lying around the house, they were part of the furniture in the same way as the Provençal cows and flies, but alongside Louis Feuillard's *Méthode du jeune violoncelliste* and the *Études* of Jean-Louis Duport. This music enveloped my everyday life, in a totally natural, familiar and almost organic way.

It's the Fifth Sonata that opens the CD. Why did you switch the order?

We're not dealing with an initiatory cycle here in the same way as with the six Bach Suites, which genuinely form an architectural work, an opus. Vivaldi composed these sonatas independently of each other. So there's no sacrilege in recreating one's own narrative by redistributing the cards. I find the first notes of the Fifth so immediate and irresistible: the octave leap followed by the fivefold repetition of the note E sound like a call, a supplication. Moreover, at the risk of insisting on the autobiographical theme, I must say that it was with this sonata – and therefore with these first six notes – that I started on this repertory, guided by my first cello teacher whom I adored (and still adore today), Claire Rabier.

How did you choose the continuo line-up, which is sometimes different not only from one sonata to another, but even within the same sonata?

The composition of the instrumentarium is an exciting process of illustration and embodiment of the character of a movement or sonata. It offers a tool that allows us to play on space and depth of field, from the most intimate (solo theorbo accompaniment) to a quasi-chamber orchestra effect. In the third movement of Sonata no.3 in A minor, the harpsichord comes into play along the way and disappears before the coda in order to underline the palindromic form of the movement.

Why did you decide not to use your Goffredo Cappa cello for this recording?

For this project I wanted to go back to the anonymous Milanese cello of 1690 with which I've made many recordings in the past (the Haydn concertos with the Freiburger Barockorchester, the Dvořák Concerto, the Hungarian CD of pieces by Kodály, Veress and Kurtág, and the Britten Suites, among others). Its intimate and soft timbre along with its plain gut strings and its Baroque-style bow by Charles Riché are very well suited to Vivaldi's melancholy and chiaroscuro.

You mentioned Bach. What is the difference between him and Vivaldi for the performer and the listener?

With Bach, we're in a spiritual universe right from the start and it's wonderful! With Vivaldi, transcendence is equally present, but it derives from a different relationship with the world. In his music we're in close contact with matter. I'm always struck by the evocative power of this music, by the images it conjures up with incredible precision: everything is palpable, we're invited into a genuine sensory experience. All of this is very visual for me: you cross a corridor, you can make out the relief of the parquet floor, the texture of a piece of clothing, its patterns. There is a great deal of enjoyment, sensuality, delight in this universe, where the notion of intimacy dominates, as if to bring us back into contact with our inner core. Vivaldi takes us by the hand and invites us to come out into the world: to taste, to see, to dance, to keep silent, to reach out to the unique warm quality of its light. And it is precisely in and through this embodiment that a possible path towards transcendence opens up. He literally spiritualises matter! It's extremely touching, human, inspiring and restorative . . .

JEAN-GUIHEN QUEYRAS
Translation: Charles Johnston

Weniger ist mehr

„Perfektion ist nicht dann erreicht, wenn es nichts mehr hinzuzufügen gibt, sondern wenn nichts mehr entfernt werden kann.“ Antoine de Saint-Exupéry.

Im Jahr 1740 veröffentlichten Le Clerc der Jüngere und Madame Boivin in Paris sechs Cellosonaten von Antonio Vivaldi. Der Komponist wusste hiervon nichts. Es war nicht das erste Mal, dass Pariser Verleger die Achtung vor dem Copyright dem Eifer für musikalischen ‚Altruismus‘ opferten. In der Tat war die Situation verlockend: Ihnen war eine unveröffentlichte Handschrift eines der angesehensten Komponisten der Zeit (der auch noch mehr als tausend Kilometer entfernt lebte) in die Hände gefallen! Zudem enthielt dieses Manuskript eine Sammlung von sechs kammermusikalischen Werken, gebrauchsfertig und damit ökonomisch attraktiv und bestens geeignet, die rege Nachfrage aus Amateurkreisen zu erfüllen. Außerdem waren die Stücke für das Cello bestimmt, ein Instrument, das sich zunehmender Beliebtheit erfreute und in Frankreich gerade erst die Viola da Gamba ersetzt hatte. Ein echtes Schnäppchen!

Die Quelle dieses nicht autorisierten Drucks – eine von dem aus Vivaldis Umfeld stammenden „Schreiber 9“ kodierte Handschrift – ist erhalten geblieben und befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale de France. Ein Vergleich mit der von Le Clerc und Boivin veröffentlichten Transkription ist aufschlussreich: In der gedruckten Ausgabe begegnen wir dem zeitgenössischen Editionshandwerk in seiner schlimmsten Ausprägung – ein übermäßig stark und zudem schlecht bezifferter Continuo, die Beseitigung von übermäßigen und verminderten Intervallen, die „Korrektur“ bestimmter Dissonanzen, Rhythmen, Wiederholungen, Artikulationen, Noten und Harmonien sowie weitere Nachlässigkeiten.

Wie gelangte diese venezianische Handschrift nach Paris? Obwohl Vivaldi selbst Frankreich nachweislich nie besucht hat, unterhielt der Mann, der in seinen Briefen, Widmungen, Handschriften oder Ballettmusiken häufig Worte wie „Monsieur“, „Minuet“, „Aubois“ (Oboe), „Traversier“ (Traversflöte), „Salmoè“ (Chalumeau) oder ‘Pa dé dé’ (Pas de deux) verwendete, doch immerhin wichtige Kontakte zu dem Land und insbesondere zum französischen Botschafter in Venedig, Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy, dem er in den Jahren 1725–1727 praktisch als Zeremonienmeister diente (in der Zeit schuf er die Serenaden *Gloria e Imeneo*, *La Senna festeggiante* und *Andromeda liberata* sowie ein *Te Deum*). Die französische Botschaft war der ideale Ort für die Verbreitung solcher „Souvenirs aus Venedig“ – es wird angenommen, dass Vivaldis ebenfalls in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrte „Concerti di Parigi“ auf derselben Route nach Frankreich gelangten. Diese Hypothese passt auch zu dem Zeitraum, in dem „Schreiber 9“ in Venedig aktiv war (1716–1726), woraus sich ergäbe, dass diese Sammlung 1725 oder 1726 zusammengestellt wurde.

Allerdings sollten wir auch die Möglichkeit eines unabhängigen Käufers bedenken; in Betracht käme etwa Charles de Brosse im Jahr 1739. Dieser verlor anscheinend seine neu erworbenen Vivaldi-Musikalien nur wenige Tage nach dem Kauf: „Nachdem ein ausgesprochener Schuft von Postillion höchst unvorsichtig seine Pferde gepeitscht hatte, ohne sie zu halten, brannten die Postpferde – die hier so lebhaft sind wie unsere friedvoll – mit meiner Kutsche den Uferdamm entlang durch und schleuderten sie am hinteren Ende des Marara-Tals ins Verderben. Die gute Kutsche fand solchen Gefallen an dem Sturz, dass sie sich in dessen Verlauf praktisch auflöste... Der über die Maßen reizbare Sainte-Palaye hielt mir eine anständige Predigt über die Mäßigung im Angesicht eines Missgeschicks... Und ich brachte bald darauf [Loppin] in Rage, indem ich ihm die Überreste seines Kaffeegeschirrs zeigte, die schmählich in der Gegend verstreut waren.“

In Betracht käme auch der „Monsieur S...k“, dem Vivaldi sein Cellokonzert RV 399 widmete. Höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um den aus Livorno gebürtigen deutschstämmigen Cellisten und Komponisten Jean-Baptiste Stuck (bekannt als Baptistin, 1680–1755), der seit Anfang des 18. Jahrhunderts in Paris tätig war. Stuck könnte die Serie von Sonaten durch seine Kontakte mit Vivaldi in Auftrag gegeben oder erhalten haben, denn sie waren offensichtlich das Resultat eines unerwarteten Auftrags – oder ein spontanes Geschenk: Der Umstand, dass die Sammlung drei Sonaten in B-Dur enthält (eine Tonart zudem, die für das Cello nicht wirklich idiomatisch ist), zeigt, dass Vivaldi die Serie wahrscheinlich recht hastig aus einem Werkfundus zusammenstellte, den er gerade zur Hand hatte.

Es ist häufig zu lesen, dass die Sammlung in Anbetracht der vergleichsweise bescheidenen Anforderungen der Sonaten für einen Amateur bestimmt gewesen sein muss. Diese Meinung muss revidiert werden. Die Stücke entsprechen dem Ende des 17. Jahrhunderts von Arcangelo Corelli entwickelten Modell der Kammersonate: Eine Abfolge von vier Sätzen, langsam-schnell-langsam-schnell, die weitgehend auf Tanzmotiven basieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen reagiert Vivaldi auf diese klassische, ja altmodische Referenz mit einer Musiksprache, die sich wesentlich von dem bemerkenswert temperamentvollen und virtuosen Idiom seiner Konzerte unterscheidet. Zudem reflektieren auch seine Violinsonaten das Phänomen mechanischer „Einfachheit“; nehmen wir zum Beispiel die in ihrem technischen Anspruch minimale Sonate RV 25, die „Monsieur Pisendel“ (Johann Georg Pisendel) gewidmet ist, dem seinerzeit berühmtesten deutschen Virtuosen! Wenn Vivaldi sich also erlaubte, einem Musiker von diesem Format (Pisendel studierte zu der Zeit bei ihm in Venedig Komposition) ein derart mageres Gerippe anzubieten, so kann er dies nur in der Absicht getan haben, sich auf einen Prozess der interpretativen Praxis zu konzentrieren, also „die Puppe einzukleiden“ mit Tänzen, verschiedenen Ausdrucksmitteln und improvisatorischen Techniken (Ornamentierung, Variationen, Rezitative, Continuo-Aussetzung, Diminutionen, Kadenz, Transpositionen, usw.). Mit seinem Studium bei Vivaldi versuchte Pisendel vor allem, sich die italienische Manier anzueignen, die zu der Zeit ganz Europa faszinierte – die unzähligen Notizen, die über seine handschriftlichen Partituren verstreut sind, bezeugen dies. Es hat mithin den Anschein, als sei die vivaldische Sonate vor allem eine Plattform für das auf präzisen praktischen, traditionellen und rhetorischen Elementen fußende idiomatische Experimentieren gewesen. Eine faszinierende stilistische Übung, bei der es daher nicht ratsam gewesen wäre, die interpretativen Freiheiten durch triviale mechanische Zwänge zu behindern; während es einerseits möglich war, diese Übung mit bescheidenen Fähigkeiten in Angriff zu nehmen, konnte man sie ebenso in der Art eines Meisters absolvieren.

Auch die musikalische Faktur dieser Cellosonaten ist ausgesprochen minimalistisch. Wenig oder gar kein Kontrapunkt: Der Bass unterstützt die Solopartie mit einigen wenigen Tönen und verdoppelt sie gelegentlich sogar im Unisono. Eine flüchtige Satztechnik, die brillante musikalische Geheimnisse birgt. Wie bewertet man die „fließende“ Eröffnung der Sonate RV 46 oder das chromatische Delirium ihres dritten Satzes, den tragikomischen zweiten Satz der Sonate RV 41 mit ihren abrupten Sprüngen zwischen den Saiten, ihren unterbrochenen Kadenz, ihren Klangkontrasten und lyrischen Wallungen, die Raserei von Sonate RV 43, die lyrische Qualität der berühmten Sonate RV 40, die choreographische Eleganz der Sonate RV 47, mit der die Serie beginnt (und die zudem gemeinsam mit zwei weiteren Cellosonaten von Vivaldi in einer in Neapel auf/bewahrten Handschrift überliefert ist), und schließlich den Esprit der Sonate RV 45?

Nicht vergessen sei auch, dass Vivaldi zusammen mit Antonio Vandini am Pio Ospedale della Pietà in Venedig tätig war und dass er auch Giovanni Battista Costanzi (den späteren Lehrer von Luigi Boccherini) kannte und für diesen komponierte, außerdem für Stuck; damit pflegte er Umgang mit einigen der berühmtesten Cellovirtuosen seiner Zeit. Hinzu kommt, dass er als Gambenlehrer auch in der Lage gewesen sein muss, dem Instrument einen schönen Klang zu entlocken. Und schließlich sei darauf hingewiesen, dass neben der Violine und dem Fagott das Cello Protagonist der größten Zahl von Solowerken aus der Feder Vivaldis ist.

Diese mit höchster Inspiration komponierten Cellowerke erinnern uns daran, in welchem Maße die extravagante und emotionale Brillanz der vivaldischen (und venezianischen) Kunst vor allem auf einer unmittelbaren Sensibilität für die Elemente in ihrer einfachsten, sogar rohesten Form beruht. Pisendel legte seinem Lehrmeister einmal den Versuch eines Konzerts vor. Vivaldi reduzierte das Stück sofort um die Hälfte seiner Noten; man muss dem Wunder genug Raum lassen können, in dem es sich manifestieren kann.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung: Stephanie Wollny

Vivaldi oder die Spiritualität der Materie

Ein Gespräch mit Jean-Guihen Queyras

Was versucht man in einer Einspielung von Vivaldi zu erreichen? Klangfarben, eine bestimmte Atmosphäre?

Ich glaube, indem ich in die Welt dieser Sonaten eintauchte, habe ich mich meinen eigenen Erinnerungen angenähert. Wir alle tragen in uns bedeutsame Erlebnisse, die unsere Kindheit strukturiert haben, unsere Einbildungskraft, gelegentlich auch unsere Zweifel, und wenn wir als Musiker beschließen, unsere Aufmerksamkeit einem bestimmten Repertoire zuzuwenden, spüren wir oft einem Teil von uns selbst nach, der neu ergründet werden will. Wenn ich auf mein Leben zurückblicke, so glaube ich, dass diese Sonaten auf eine fast Proustsche Weise zu meinen musikalischen Wegmarken gehören. Meine Mutter, die vor genau zehn Jahren verstarb, war eine leidenschaftliche Amateuropianistin. Ihr bevorzugtes kammermusikalisches Repertoire? Die italienischen Sonaten, die sie zusammen mit einem Cellisten spielte – Stücke von Marcello; ich glaube, die mochte sie sehr, und ich erinnere mich, dass sie sie seit meiner frühesten Kindheit spielte. Also flüsterten Marcello und Vivaldi mir Dinge ins Ohr noch bevor ich sprechen konnte! Als ich Cello zu spielen begann, lagen diese Noten schon im Haus herum, sie gehörten ebenso zum Mobiliar wie die provenzalischen Kühe und Fliegen, allerdings gab es da auch noch Louis Feuillards *Méthode du jeune violoncelliste* und die *Études* von Jean-Louis Duport. Diese Musik umhüllte mein tägliches Leben auf eine völlig natürliche, vertraute und fast organische Weise.

Die CD beginnt mit der fünften Sonate. Warum diese Umstellung?

Wir haben es hier nicht mit einem genuinen Zyklus zu tun wie bei den sechs Bach-Suiten, die ein wirkliches architektonisches Gebilde formen, ein Opus. Vivaldi komponierte diese Sonaten unabhängig voneinander. Mithin ist es kein Sakrileg, wenn man sein eigenes Narrativ schafft, indem man die Karten neu mischt. Ich finde die ersten Töne der fünften Sonate so unmittelbar und unwiderstehlich: Der Oktavsprung gefolgt von der fünffachen Wiederholung des Tons E klingt wie ein Ruf, ein Flehen. Außerdem, auch wenn ich Gefahr laufe, den autobiographischen Faden noch weiter zu spinnen, muss ich sagen, dass ich mit dieser Sonate – also mit eben diesen sechs Tönen – in den Steigbügel stieg und dieses Repertoire in Angriff nahm, angeleitet von meiner ersten Cellolehrerin, die ich verehrte (und auch heute noch verehere), Claire Rabier.

Wie wählten Sie die Continuo-Besetzung aus, die nicht nur zwischen den einzelnen Sonaten wechselt, sondern gelegentlich auch innerhalb einer Sonate?

Die Zusammenstellung des Instrumentariums ist ein fesselnder Prozess der Illustrierung und Umsetzung des Charakters eines Satzes oder einer Sonate. Sie gibt uns ein Werkzeug an die Hand, das uns erlaubt, mit der Größe und Tiefe des Feldes zu spielen, von einem ganz intimen (Begleitung durch eine solistische Theorbe) bis zu einem quasi kammermusikalischen Effekt. Im dritten Satz der Sonate Nr. 3 in a-Moll taucht das Cembalo irgendwann auf und verschwindet noch vor der Coda wieder, um so die palindromische Form des Satzes herauszuarbeiten.

Warum haben Sie sich dagegen entschieden, in dieser Einspielung Ihr Cello von Giffredo Cappa zu verwenden?

Ich wollte für dieses Projekt auf das anonyme Mailänder Cello von 1690 zurückgreifen, mit dem ich früher schon viele Aufnahmen gemacht habe (unter anderem die Haydn-Konzerte mit dem Freiburger Barockorchester, das Dvořák-Konzert, die ungarische CD mit Werken von Kodály, Veress und Kurtág und die Suiten von Britten). Sein intimes und sanftes Timbre sowie seine einfachen Darmsaiten und das barocke Bogenmodell von Charles Riché passen ausgezeichnet zu Vivaldis Melancholie und Chiaroscuro.

Sie erwähnten Bach. Was ist der Unterschied zwischen Bach und Vivaldi für den Interpreten und für den Hörer?

Mit Bach befindet man sich auf Anhieb in einer spirituellen Welt, und das ist wundervoll! Bei Vivaldi ist die Transzendenz ebenfalls gegenwärtig, aber sie ergibt sich aus einem anderen Verhältnis zur Welt. In seiner Musik befinden wir uns in engem Kontakt zur Materie. Ich bin immer wieder überrascht von der beschwörenden Kraft dieser Musik, von den Vorstellungen, die sich einem mit unglaublicher Präzision aufdrängen: Alles ist greifbar, wir werden zu einem echten sinnlichen Erlebnis eingeladen. Für mich ist all dies ausgesprochen visuell: Man durchschreitet einen Korridor, man kann die Maserung des Parkettbodens ausmachen, das Gewebe eines Kleidungsstücks, seine Muster. Es gibt eine große Menge an Vergnügen, Sinnenfreude, Genuss an diesem Universum, dominiert von der Vorstellung des Intimen, als sollten wir wieder zu unserem inneren Kern Verbindung aufnehmen. Vivaldi nimmt uns bei der Hand und fordert uns auf, in die Welt hinauszutreten: Zu kosten, zu sehen, zu tanzen, zu schweigen, die Hände nach der einzigartigen Wärme ihres Lichts auszustrecken. Und genau in dieser Umsetzung, durch sie, tut sich ein möglicher Pfad in Richtung der Transzendenz auf. Vivaldi gelingt es buchstäblich, die Materie zu vergeistigen! Das ist überaus berührend, menschlich, inspirierend und erholsam ...

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Übersetzung: Stephanie Wollny

Jean-Guihen Queyras - Excerpts from discography

All titles available in digital format (download and streaming)



CARL PHILIPP EMMANUEL BACH
Cello Concertos H. 432 & H. 439
Symphony H. 648
Ensemble Resonanz
Riccardo Minasi
CD HMM 902331

JOHANN SEBASTIAN BACH
Suites for solo cello
2 CD HMC 901970.71



ANTONÍN DVOŘÁK
Cello Concerto op. 104
Trio "Dumky" op. 90
With *Isabelle Faust & Alexander Melnikov*
The Prague Philharmonia
Jiří Bělohlávek
CD HMC 901867



ROBERT SCHUMANN
Cello Concerto
Piano Trio no.1
With *Isabelle Faust & Alexander Melnikov*
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado
CD HMC 902197



ANTONIO VIVALDI
Cello Concertos
Akademie für Alte Musik Berlin
CD HMC 902095



*Remerciements à Alban, Michael, Lee, Christoph, le Freiburger Bachchor,
Cécile Combes, Claire Rabier,
Francesco qui m'a fait découvrir Venise,
ainsi qu'à toute la formidable équipe d'harmonia mundi.*

JEAN-GUIHEN QUEYRAS



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourguès, 13200 Arles © 2018
Enregistrement : octobre 2017, Theodor-Egel-Saal, Fribourg (Allemagne)
Réalisation : Alban Moraud Audio
Prise de son, montage et mixage : Alban Moraud, assisté de Aude Besnard
Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Page 1 : Francesco Rustici, *Saint François d'Assise adoré par de jeunes moines* (détail),
Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina - akg-images / Rabatti & Domingie
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902278