





Primeros compases autógrafos de la parte del Violino II (Violin I de la orquesta) del movimiento inicial del concierto para violín solista RV 322 (la precisa indicación *Allegro non molto* se encuentra en el incipit de la parte del Violino III) [Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 15996]

L'OPERA STRAVAGANTE DI VENEZIA

Ivano Zanenghi, archiláud y dirección

Federico Guglielmo, Giorgio Fava, Luca Mares, Gianpiero Zanocco, Massimiliano Tieppo, Giorgio Baldan, Giuseppe Cabrio (RV 93 y RV 438) – violines

Alessandra Di Vincenzo, Giorgio Fava (RV 580) – viola
Daniele Bovo, Francesco Galligioni (RV 93 y RV 438) – violonchelo

Alessandro Sbrogiò – contrabajo

Carmen Leoni, Raffaele Vrenna (RV 93 y RV 438) – clave

Solistas

Federico Guglielmo – RV 322, RV 523 (Violín I), Op.3 No.10/RV 580 (Violin I)

Giorgio Fava – RV 523 (Violín II)

Gianpiero Zanocco – Op.3 No.10/RV 580 (Violín II)

Massimiliano Tieppo – Op.3 No.10/RV 580 (Violin III)

Giorgio Baldan – Op.3 No.10/RV 580 (Violin IV)

Daniele Bovo – RV 419, Op.3 No.10/RV 580

Michele Favaro – RV 438

Ivano Zanenghi – RV 93

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

CETRA RITROVATA

Concierto para violín, cuerda y bajo continuo en sol menor RV 322 (La Cetra, Concerto VIII)*

1	Allegro non molto	3:52
2	Largo	3:25
3	Allegro	2:58

Concierto para flauta travesera, cuerda y bajo continuo en sol mayor RV 438

4	Allegro	3:12
5	Andante	2:42
6	Allegro	3:14

Concierto para violonchelo, cuerda y bajo continuo en la menor RV 419

7	Allegro	3:20
8	Andante	4:11
9	Allegro	1:57

Concierto para laúd, dos violines y bajo continuo en re mayor RV 93

10	[Allegro]	3:34
11	Largo	5:30
12	Allegro	2:15

Concierto para dos violines, cuerda y bajo continuo en la menor RV 523

13	Allegro molto	3:48
14	Largo	2:45
15	Allegro	2:58

Concierto para cuatro violines, violonchelo, cuerda y bajo continuo en si menor Op. III n° 10 RV 580

16	Allegro	3:31
17	Largo-Larghetto-Adagio-Largo	1:58
18	Allegro	3:13

* Primera grabación mundial.

Reconstrucción: Pablo Queipo de Llano.

World-premiere recording

Duración Total: 58' 38"

CETRA RITROVATA

“...El emperador habló durante un largo rato con Vivaldi sobre música, y la gente dice que charló más con él en privado en dos semanas que con sus ministros en dos años...” Con éstas palabras el abate Antonio Conti glosaba, en una carta fechada el 23 de septiembre de 1728, el reciente encuentro de Vivaldi con el emperador Carlos VI en Trieste. A buen seguro el compositor veneciano no desperdició tan augusta ocasión para hacer entrega al emperador de la colección autógrafa de 12 conciertos para violín (en partes separadas) titulada *La Cetra* que, debidamente dedicada al monarca en el año de 1728, hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena con la lamentable falta de la parte del violín solista. Se trataba, en efecto, de la segunda ofrenda vivaldiana al emperador, que ya el año anterior había sido el dedicatario de la homónima colección de conciertos para violín (*La Cetra*, Opus IX) publicada en Amsterdam en 1727. Habida cuenta de la proximidad cronológica de ambas dedicatorias y, sobre todo, de la casi gemela naturaleza estructural de sendas colecciones homónimas, la dedicatoria imperial de *La Cetra* manuscrita se antoja ciertamente enigmática y redundante, una suerte de reedición o secuela deliberada cuyas causas siguen siendo un misterio. La razón más plausible de esta inmediata duplicación de *La Cetra* se encuentra seguramente en la propia edición original del *Opus IX*, es decir en la primera *Cetra*, cuyo texto musical fue publicado en 1727 por Le Cène plagado de errores de imprenta, algunos de ellos de auténtico bulto, caso de la omisión del *ritornello* conclusivo del primer movimiento del concierto nº 6 RV 348 (colosal error que fue curiosamente repetido *ad litteram* en la primera edición moderna de la obra publicada por Ricordi). No es difícil imaginar que la chapuza editorial perpetrada por Le Cène en una obra tan significativa como el *Opus IX* vivaldiano irritara sobre manera al *Prete Rosso*, que bien pudo considerar indignante –y por tanto fallida- la dedicatoria de una obra defectuosa, por mor de la imprenta, a un augusto dignatario. Ello explicaría el deseo de Vivaldi de reparar un año después el error editorial del *Opus IX* con la presentación *ad personam* de otra colección de conciertos titulada nuevamente *La Cetra*. Con todo, quizá como muestra de desagravio, o simplemente por puro orgullo de compositor, Vivaldi no quiso que ambas colecciones, a pesar de ser deliberadamente gemelas, contuvieran la misma música, pues las dos *Cetras* son por completo distintas, con las únicas excepciones del concierto en si menor Op. IX nº 12 (RV 391), que asimismo figura –tal vez a petición del dedicatario- como concierto nº 5 del manuscrito vienés, y del movimiento

conclusivo del Op. IX nº 1 (RV 181a), que reaparece como *finale* del concierto nº 7 del manuscrito (RV 183). Al margen de su enigmática duplicación, mucho más claro se antoja el significado del propio título de sendas colecciones. Por un lado, Cetra, en sentido literal, es el nombre antiguo de cítara o lira, el mítico instrumento tañido por Apolo y Orfeo que, en el contexto vivaldiano, viene a simbolizar la vetusta nobleza de los instrumentos de cuerda en general y, en particular, como es obvio, la del violín, el instrumento protagonista de las colecciones; y por otro, en una ingeniosa obviedad alegórica, *La Cetra* alude al propio término *cetra* como representación del poder imperial que ostentaba Carlos VI, de modo que el título de sendas colecciones rinde una certera y ambivalente pleitesía, tanto a la dignidad del dedicatario como a la primorosa calidad violinística de la música.

Como es lógico, y a pesar de sus errores de edición (todos ellos por fortuna fácilmente corregibles), el *Opus IX* vivaldiano, es decir, la primera *Cetra*, ha obtenido una difusión inmensamente mayor que la *Cetra* manuscrita, cuya divulgación en tiempos modernos se ha visto naturalmente lastrada por la pérdida de la parte del violín solista, que como es obvio imposibilita la ejecución completa de los conciertos vieneses. Por fortuna, de siete de los doce conciertos que forman la colección manuscrita (RV 189, RV 202, RV 286, RV 391, RV 183, RV 271 y RV 277) existen fuentes alternativas –manuscritas e impresas– que transmiten las obras en su integridad y que permiten una reconstrucción virtualmente perfecta de la parte del violín solista que falta en el manuscrito vienes.

Dos de los conciertos vieneses incompletos que constituyen el *unicum* de sus respectivas composiciones (RV 520 y RV 526) son obras para dos violines solistas, conservándose la parte del segundo solista –que fue escrita por Vivaldi en el pentagrama del violín I orquestal, silente durante los episodios solísticos–, de modo que la parte del primer violín solista puede ser reconstruida sin demasiada dificultad en función de la figuración del segundo solista, que por norma procede en conducta imitativa u homofónica con el primer violín, lo que posibilita por tanto una restauración de la parte original con casi plenas garantías de autenticidad. Bien distinto, como se decía, es el caso de los conciertos para un solo violín solista conservados únicamente en el manuscrito vienes (RV 360, RV 322 y RV 203), pues la falta de la única parte solista determina que las composiciones, en su estado actual de conservación, resulten impracticables: tñ solo las secciones *tutti* –es decir, los *ritornellos* orquestales, donde el violín solista toca al unísono con el violín I de la orquesta– conservan su integridad, mientras que los *solos* aparecen privados de la parte superior del solista presentando solamente las líneas

de acompañamiento provistas por la cuerda orquestal y el bajo continuo, un fundamento armónico que resulta de todo punto insuficiente e inútil para la hipotética reconstrucción de la parte solística perdida en tanto en cuanto las posibilidades de realización melódica del violín solista, en función del entramado armónico conservado, son más bien ilimitadas y por ende, lejos de suponer una auténtica restauración, resultarán siempre una nueva invención.

Habida cuenta de los arduos, en verdad insalvables problemas que presenta la hipotética restauración de los pasajes solísticos del manuscrito vienés –especialmente evidentes en los pasajes en los que el acompañamiento se reduce únicamente a una nota pedal del bajo–, la opción más coherente, práctica y viable para la reconstrucción de los conciertos incompletos resulta indudablemente la reelaboración total de los episodios incompletos –es decir, la composición *ex novo* tanto de la parte del violín solista como de sus acompañamientos– respetando lógicamente el plan de modulaciones tonales de la composición germinal con el fin restituir literalmente los *tutti* originales conservados. Este ha sido, en efecto, el procedimiento que el autor de éstas líneas ha llevado a cabo para la reconstrucción del concierto para violín en sol menor RV 322, nº 8 del manuscrito vienés, sin lugar a dudas la obra más poderosa e interesante de los tres conciertos para violín incompletos. En consecuencia, todo el material original enteramente conservado –es decir, todos los *ritornellos* orquestales de los tres movimientos que forman el concierto– ha sido escrupulosamente restituido *ad litteram*, mientras que la re-composición de los episodios ha procurado una estricta observancia del lenguaje maduro vivaldiano para lograr la máxima verosimilitud estilística. Cabe asimismo señalar que, para el correcto encaje del nuevo material episódico, ha sido igualmente necesario incorporar e intercalar nuevas secciones a cargo del *tutti* –generalmente secciones temáticas de los *ritornelli* o breves episodios orquestales– tal y como normalmente ocurre en los conciertos vivaldianos de madurez. Para concluir con el *modus operandi* de esta reconstrucción del RV 322 resulta obligado referir el hecho de que, emulando la proverbial *praxis* vivaldiana del reciclaje, se ha recurrido puntualmente a material original procedente de otras obras contemporáneas vivaldianas, caso del segundo episodio solístico del *finale*, que ha sido oportunamente traído del correspondiente *solo* –un largo, virtuoso pasaje modulante desde la tonalidad dominante a la subdominante (do menor)– del movimiento conclusivo del contemporáneo y análogo concierto para violín en sol menor RV 330.

En cuanto a la calidad puramente musical del concierto RV 322 cabe destacar, sin duda, la primorosa escritura del *ritornello* del *Allegro non molto* que abre el concierto, que viene caracterizado por un palpitante pulso rítmico (en compás de 6/8) y una alambicada sustancia melódico-armónica plena de *pathos* –que presenta dos progresiones armónicas consecutivas derivadas a una sugestiva sección cromática- coronada por una insistente coda de aire dionisiaco. El aire francamente extravagante del tiempo inicial retorna con creces en el *finale*, un marcial *Allegro* en 2/4 que se abre *ex abrupto* con una insospechada apoyatura sobre la dominante y termina con una estrepitosa coda al unísono del *tutti*. Como es habitual, entre los acerados movimientos extremos Vivaldi interpola un melancólico tiempo lento, un delicioso *Largo* a ritmo de siciliana (12/8) en la propia tonalidad principal de sol menor que no en vano, en su *ritornello* inicial, desarrolla en paráfrasis la sustancia del movimiento *Excelsus super omnes* del salmo *Laudate pueri Dominum* RV 602, un transido canto a la gloria divina, en fa sostenido menor, que constituye una de las más sublimes arias sacras para soprano de todo el *Settecento*. Naturalmente, la palmaria analogía existente entre las dos páginas ha propiciado la reconstrucción del arioso solístico del *Largo* del RV 322, que en su forma original, tal y como demuestran las partes de acompañamiento conservadas, debía ser, en efecto, una fiel paráfrasis de la parte solística del *Excelsus* probablemente muy semejante a la reconstrucción recogida en este disco.

Con la sola excepción del celeberrimo concierto para cuatro violines y violonchelo en si menor Op. III n° 10 RV 580 –un auténtico *capolavoro* de juventud (1711), epítome por excelencia del Concierto Barroco, obra inmortal admirada y transcrita por J. S. Bach (BWV 1065)-, el resto de los conciertos del disco son obras de madurez contemporáneas de *Las Cetras*. El célebre concierto de cámara para laúd, dos violines y bajo continuo en re mayor RV 93 sugiere de hecho una cronología casi idéntica, pues con toda probabilidad fue compuesto en 1729-1730 –junto con los tríos RV 82 y RV 85-para el conde bohemio Johann Joseph Wrtby –según reza el encabezamiento de la partitura autógrafa- cuando el Prete Rosso se hallaba de gira por Bohemia acompañado por su padre. Se trata de una obra sencilla y radiante, un galante *divertimento da camera* que, en su *Largo* intermedio, brinda todo un recital de poesía veneciana. Cualidad ésta que, desde luego, tampoco falta en el correspondiente tiempo intermedio, en do mayor, del concierto para dos violines en la menor RV 523, cuyos dos movimientos extremos son todo un derroche de plasticidad melódica –el *Allegro molto* inicial se abre con un incisivo canon al unísono largamente utilizado por Vivaldi- y pulsión dramática. En la misma tonalidad

de la menor está escrito el concierto para violonchelo RV 419, una auténtica joya que descuella por la sombría elocuencia de su *Allegro* inicial –cuyo *ritornello* presenta una insospechada sección cromática que remite a la fuga del concierto para cuerda RV 134- y su dionisiaco *finale*, estructurado como una suerte de *ritornello en rondò* con volátiles episodios solísticos. Digno de mención resulta asimismo el tiempo lento intermedio, un cálido *Andante* de nuevo en el tono relativo de do mayor que contrasta admirablemente el clima tempestuoso de los *Allegri*. Con todo, en cuanto a técnica de *chiaroscuro* se refiere la palma se la lleva el concierto para flauta travesera en sol mayor RV 438 –del que existe una versión variante para violonchelo (RV 414)-, que brinda un risueño lirismo en sus tiempos rápidos que viene perfectamente compensado con el grave, elegíaco *Andante* intermedio en mi menor (de nuevo la tonalidad relativa), cuyo sucinto *ritornello* punteado constituye una soberbia demostración de *contrappunto sentimentale* que, como es natural, sólo podría haber salido de la pluma del *Prete Rosso*.

Pablo Queipo de Llano

Abril 2009

CETRA RITROVATA

“...The emperor spoke at some length with Vivaldi about music, and it is reported that he chatted more with him in private in two weeks than with his ministers in two years...” With these words the abbot Antonio Conti summed up, in a letter dated 23rd September, 1728, the recent meeting between Vivaldi and the emperor Charles VI in Trieste. The Venetian composer had seized this golden opportunity to present the emperor with the manuscript of a collection of 12 violin concertos (in separate parts) entitled *La Cetra* which, duly dedicated to the monarch in the year 1728, is at present kept in the National Library of Vienna, sadly lacking, however, the solo violin part. It was, in fact, the second such gift made by Vivaldi to the emperor who, a year earlier, had been the dedicatee of a similar set of violin concertos collected under the same title (*La Cetra*, Opus 9) published in Amsterdam in 1727. In view of the chronological proximity of both dedications and, above all, given the virtually identical structure of the two homonymous collections, the imperial dedication on the manuscript copy of *La Cetra* seems decidedly enigmatic and redundant, a sort of reissue or sequel, the reason for which continues to be a mystery. The most plausible explanation of this prompt duplication of *La Cetra* is almost certainly to be found in the original edition of the *Opus 9*, that is to say, the first *Cetra*, published in 1727 by Le Cène and riddled with printing errors, some of them quite blatant, as in the case of the omission of the concluding *ritornello* of the first movement of the Concerto No. 6, RV 348 (a glaring mistake which was, oddly enough, repeated *ad litteram* in the first modern edition of the work published by Ricordi). It is not difficult to imagine that the editorial pig’s ear Le Cène made of a work as significant as Vivaldi’s *Opus 9* would raise the hackles of the *Red Priest*, who must have felt his dedication of a defective work – thanks to the publishing house – to such an august dignitary to be little short of an affront, and therefore unacceptable. This would explain Vivaldi’s desire, a year later, to make amends for the erroneous publication of his *Opus 9* with the presentation *ad personam* of another collection of concertos once again entitled *La Cetra*. Whether as a gesture of apology, or simply as a matter of professional pride, Vivaldi must not have wanted both collections, despite being deliberately identical, to contain the same music, since the two *Cetras* are completely different except for the concerto in B minor Op. 9, No. 12 (RV 391), which also figures – perhaps at the request of the dedicatee – as concerto No. 5 in the Viennese manuscript, and the final movement of Op. 9, No. 1 (RV 181a), which

reappears as the *finale* of the concerto No. 7 of the manuscript (RV 183). Setting aside the enigmatic duplication, what seems much clearer is the meaning of the title of both collections. On the one hand, *Cetra*, literally, is the ancient name for the cittern or lyre, the mythical instrument played by Apollo and Orpheus which, in the Vivaldian context, symbolizes the ancient nobility of string instruments in general and in particular, needless to say, of the violin, the protagonist of these collections. On the other hand, as an evident allegory, *La Cetra* ingeniously alludes to the term *chetto* (sceptre) representing the imperial power wielded by Charles VI. Thus, the title of both collections pays an apt, twofold homage to both the dignity of the dedicatee and the exquisite violinistic quality of the music.

As one might expect, and despite the publishing errors (all of them, fortunately, easy to correct), Vivaldi's *Opus 9*, that is, the first *Cetra*, has become much more widely known than the manuscript collection whose diffusion in modern times has naturally been handicapped by the loss of the solo violin part, which obviously makes a complete performance of the Viennese concertos impossible. Fortunately, seven of the twelve concertos which make up the manuscript collection (RV 189, RV 202, RV 286, RV 391, RV 183, RV 271 and RV 277) have alternative sources – both manuscript and printed – which contain the works in their entirety and permit a virtually perfect reconstruction of the solo violin part missing in the Viennese manuscript.

Two of the incomplete Viennese concertos (RV 520 and RV 526), the only extant copies of these works, are written for two soloists, the second violin part having survived since it was penned by Vivaldi on the pentagram of the first orchestral violins, silent during the solo episodes. It is not too difficult, therefore, to reconstruct the first violin solo part based on the figuration of the second violin which as a rule takes its lead from the first violin imitatively or homophonically. This enables the restoration of the original part with an almost total guarantee of authenticity. As mentioned above, a very different case is that of the single violin concertos preserved only in the Viennese manuscript (RV 360, RV 322 and RV 203), since the lack of the solo part makes the compositions, in their present state of conservation, impracticable: only the *tutti* sections – that is, the orchestral *ritornellos* where the soloist plays in unison with the first violins – are complete, whereas the *solo* sections appear without a written solo part above the string and continuo accompaniment. The underlying harmony is a totally

inadequate basis for a viable reconstruction of the missing solo part since the possibilities of melodic invention are virtually limitless and thus, far from being an authentic restoration, would inevitably constitute a new composition.

In view of the difficult, not to say insuperable problems posed by a hypothetical restoration of the solo passages of the Viennese manuscript – especially apparent in the passages where the accompaniment is reduced to a single pedal note in the bass – the most practical and viable option for the reconstruction of the incomplete concertos is undoubtedly the total rewriting of the incomplete episodes, that is, the composition *ex novo* of both the violin solo part and the accompaniment, logically adhering to the sequence of tonal modulations of the germinal composition with the aim of reinserting note for note the original extant *tutti*. This, in fact, was the procedure followed by the author of these lines in order to reconstruct the concerto for violin in G minor, RV 322, No. 8 of the Viennese manuscript, without question the most powerful and interesting of the three incomplete concertos. Consequently, all the original surviving material – that is, all the orchestral *ritornellos* of the three movements making up the concerto – have been scrupulously restored note for note, while the re-composition of the episodes has strictly observed Vivaldi's mature musical language in order to achieve the greatest possible stylistic verisimilitude. It is also worth pointing out that, in order to fit in the new episodic material, it was necessary to incorporate new interspersed *tutti* passages – generally thematic sections from the *ritornelli* or brief orchestral episodes – as normally occurs in the concertos of Vivaldi's maturity. To conclude with the *modus operandi* of this reconstruction of RV 322 mention must be made of the fact that, emulating Vivaldi's proverbial *praxis* of recycling, use has been made here and there of original material taken from other of his contemporary works, as in the case of the second solo episode of the *finale*, a long, virtuoso passage, modulating from the dominant tonality to the subdominant (C minor), which was conveniently lifted from the final movement of the analogous contemporary concerto for violin in G minor, RV 330.

As far as the purely musical quality of the concerto RV 322 is concerned, particular note should be made of the exquisite *ritornello* of the *Allegro non molto* which opens the concerto and is characterized by a pulsating rhythm (in 6/8 time) and material both melodically and harmonically complicated, full of pathos, which presents two consecutive harmonic progressions derived from a suggestive chromatic section, crowned with a coda of unrelenting frenzy. The decidedly extravagant mood of the

initial movement returns with a vengeance in the *finale*, a martial *Allegro* in 2/4 time which opens *ex abrupto* with a surprising appoggiatura on the dominant and ends with a tumultuous unison coda on the full orchestra. As is his custom, Vivaldi interpolates between the vibrant outer movements a melancholy slow movement, a delightful *Largo alla siciliana* (in lilting 12/8 time) written in the home key of G minor which, in its opening *ritornello*, includes to great effect a paraphrase of material from the *Excelsus super omnes* movement (in F sharp minor) of the psalm *Laudate pueri Dominum* RV 602, an impassioned hymn to divine glory and one of the most sublime sacred arias for soprano of the whole *Settecento*. Naturally, the clear analogy between the two pieces has favoured the reconstruction of the solo violin *arioso* of the *Largo* of the concerto RV 322, which in its original form, as shown by the extant accompanying parts, ought to be, in fact, a faithful paraphrase of the solo vocal line of the *Excelsus* probably very similar to the reconstruction recorded on this CD.

With the sole exception of the well-known concerto for four violins and violoncello in B minor, Op. 3 No. 10, RV. 580 – a genuine youthful masterpiece (1711), epitome *par excellence* of the baroque concerto, an immortal work, admired and transcribed by J. S. Bach (BWV 1065) -, the remaining concertos on this recording are mature works contemporaneous with both versions of *La Cetra*. The famous chamber concerto for lute, two violins and continuo in D major, RV 93, suggests in fact an almost identical chronology, since in all probability it was composed in the period 1729-1730 – along with the trios RV 82 and RV 85 – for the Bohemian count Johann Joseph Wrtby – according to the heading of the autograph score – when the Red Priest was on tour in Bohemia accompanied by his father. It is a simple, radiant work, an elegant *divertimento da camera* whose central *Largo*, affords a veritable recital of Venetian poetry. This quality is by no means lacking in the corresponding middle movement, in C major, of the concerto for two violins in A minor, RV 523, whose two outer movements are a veritable cascade of melodic plasticity – the opening *Allegro molto* begins with an incisive unison canon much used by Vivaldi – and dramatic pulse. The same key of A minor is shared by the concerto for violoncello RV 419, a true gem which shines with the dark eloquence of its opening *Allegro* – whose *ritornello* contains a surprising chromatic section reminiscent of the fugue from the concerto for strings, RV 134 – and its frenzied *finale*, structured like a sort of *ritornello-cum-rondo*, with tempestuous solo episodes. Also worthy of note is the middle slow movement, a gentle *Andante* once again in the relative key of C major which contrasts admirably with the tempestuous mood of the

two *Allegros*. All in all, as far as the technique of *chiaroscuro* is concerned, the prize must go to the concerto for flute in G major, RV 438 – an alternative version of which exists for violoncello (RV 414) which glows with cheerful lyricism in its fast movements, perfectly balanced by the solemn, elegiac central *Andante* in E minor (once again the relative key) whose succinct dotted *ritornello* constitutes a superb example of *contrappunto sentimentale* which, as is to be expected, could only have flowed from the pen of the *Prete Rosso*.

Pablo Queipo de Llano

April 2009

Translation: Walter Leonard



Final del segundo movimiento y tercer movimiento completo de la parte autógrafa del Violino II del movimiento inicial del concierto para violín RV 322 [Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 15996]

CETRA RITROVATA

“...L'empereur a entretenu longtemps Vivaldi sur la musique, on dit qu'il lui a parlé plus à lui seul en quinze jours qu'il ne parle à ses ministres en deux ans...” C'est avec ces mots que l'abbé Antonio Conti relate, dans une lettre datée du 23 Septembre 1728, la récente rencontre de Vivaldi avec l'Empereur Charles VI à Trieste. Bien évidemment, le compositeur vénitien ne perdit pas l'occasion pour remettre à l'Empereur la collection de 12 concertos pour violon (en parties séparées), intitulée La Cetra, qui, dédiée comme il se doit au monarque en l'année 1728, fait actuellement partie des archives de la Bibliothèque nationale de Vienne, lamentablement amputée toutefois de sa partie de violon principal. Il s'agissait, en effet, de la deuxième offrande vivaldienne à l'empereur qui, l'année précédente, avait déjà été le dédicataire de la collection homonyme de concertos pour violon (La Cetra, Opus IX) publiée à Amsterdam en 1727. Si l'on prend en compte la proximité chronologique des deux dédicaces et, encore plus, la nature pratiquement jumelle de ces collections homonymes, la dédicace impériale de La Cetra manuscrite paraît assez énigmatique et répétitive, un genre de réédition ou de suite évident dont les causes continuent d'être un mystère. La raison la plus plausible de cette immédiate duplication de La Cetra se trouve à même l'édition de l'Opus IX, c'est à dire dans la première Cetra, dont le texte musical fut publié en 1727 par Le Cène, plein d'erreurs d'impression, certaines d'une envergure surprenante, comme, par exemple, le cas de l'omission du ritornello conclusif du premier mouvement du concerto n° 6 RV 348 (erreur colossale qui fut incroyablement reprise ad litteram dans la première édition moderne de l'oeuvre publiée par Ricordi). Il n'est pas difficile d'imaginer combien ce travail baculé de Le Cène, dans une oeuvre aussi significative que l'Opus IX vivaldien, a dû particulièrement irriter le Prete Rosso, qui a bien pu considérer indignante -et donc ratée- la dédicace d'une oeuvre défectueuse, à cause de l'impression, à un si auguste destinataire. Ceci pourrait expliquer le désir de Vivaldi de réparer, un an plus tard, l'erreur éditoriale de l'Opus IX avec la présentation ad personam d'une autre collection de concertos intitulée, de nouveau, La Cetra. Par ailleurs, peut-être comme un signe de compensation, ou simplement par pur orgueil de la part du compositeur, Vivaldi ne voulut guère que les deux collections, même délibérément jumelles, contiennent la même musique, car les deux Cetras sont totalement différentes, sauf les uniques exceptions du concerto en si mineur Op. IX n° 12 (RV 391), qui est repris -peut-être d'après la demande du dédicataire- comme concerto n° 5 du

manuscrit viennois, et du mouvement conclusif de l'Op. IX n° 1 (RV 181a), qui réapparaît comme finale du concerto n° 7 du manuscrit (RV 183). Contrairement à son énigmatique duplication, le propre titre des deux collections paraît bien plus clair. D'un côté, Cetra, au sens littéral, est le nom antique de la cithare ou de la lyre, le mythique instrument dont jouait Apollon et Orphée qui, dans le contexte vivaldien, vient symboliser la noblesse vétuste des instruments à cordes en général et, en particulier, ce qui paraît évident, celle du violon, l'instrument protagoniste des deux collections; et d'un autre côté, La Cetra fait allusion, avec une ingénieuse allégorie, au propre terme cetro (spectre), représentation du pouvoir impérial qu'exerçait Charles VI, de manière à ce que le titre des deux collections rende un évident et ambivalent hommage, autant à la dignité du dédicataire qu'à la grande qualité violonistique de la musique.

Logiquement, et malgré ses erreurs d'édition (toutes heureusement facilement corrigibles), l'Opus IX vivaldien, c'est à dire la première Cetra, a obtenu une diffusion immensément supérieure que la Cetra manuscrite, dont la divulgation a été bien sûr freinée, de nos jours, à cause de la perte de la partie du violon principal, qui, comme cela paraît évident, rend impossible l'exécution complète des concertos viennois. Heureusement, il existe des sources alternatives -manuscrites et imprimées- de sept des douze concertos qui constituent la collection manuscrite (RV 189, RV 202, RV 286, RV 391, RV 183, RV 271 y RV 277) qui transmettent les oeuvres dans leur intégralité et qui permettent une reconstruction virtuellement parfaite de la partie de violon principal manquante dans le manuscrit viennois.

Deux des concertos viennois incomplets, qui correspondent à l'unicum de leurs respectives compositions (RV 520 y RV 526) sont des oeuvres pour deux violons solistes. Comme la partie du deuxième soliste se conserve -partie qui fut écrite par Vivaldi sur le pentagramme du violon I d'orchestre, silencieux pendant les épisodes solistes-, on peut donc reconstruire sans trop de difficulté la partie du premier violon soliste enprennant en compte les motifs du second soliste, qui évolue normalement avec une attitude imitative ou homophonique avec le premier violon; ceci rend donc possible une restauration de la partie originale avec presque toutes les garanties d'authenticité. Comme on le disait déjà, le cas des concertos pour un seul violon principal conservés uniquement dans le manuscrit viennois (RV 360, RV 322 y RV 203) est bien différent, car le manque de la seule partie principale fait que les compositions, dans leurs états actuels de conservation, sont injouables: seules les sections tutti –soit les ritournelles d'orchestre, où le violon principal joue al unisson avec le violon I de

l'orchestre- conservent leur intégralité, alors que les solos sont privés de la partie supérieure soliste et n'ont que les lignes d'accompagnement données par les cordes d'orchestre et la basse continue. Un fondement harmonique qui résulte cependant tout à fait insuffisant et inutile pour l'hypothétique reconstruction de la partie principale perdue, vu que les possibilités de réalisation mélodique du violon soliste, à partir du squelette harmonique, sont pratiquement illimitées et seraient finalement, loin d'esquisser une restauration authentique, inévitablement une nouvelle invention.

Prenant en compte les problèmes ardu, à vrai dire insurmontables que représentent l'hypothétique restauration des passages solistes du manuscrit viennois -particulièrement évidents dans les passages où l'accompagnement se réduit à une seule note pédale de la basse-, l'option plus pratique et réalisable pour la reconstruction des concertos incomplets correspond sans aucun doute à la réélabo-ration complète des épisodes incomplets -soit, la composition ex novo autant de la partie de violon principal que de ses accompagnements- en respectant bien sûr le plan des modulations tonales de la composition de base dans le but de restituer littéralement les tutti originaux conservés. C'est en effet le processus qu'a adopté l'auteur de ces lignes pour reconstruire le concerto pour violon en sol mineur RV 322, n° 8 du manuscrit viennois, certainement l'oeuvre la plus puissante et intéressante des trois concertos pour violon incomplets. En conséquence, tout le matériel original conservé -c'est à dire, toutes les ritournelles orchestrales des trois mouvements qui constituent le concerto- a été scrupuleusement restitué ad litteram, alors que la re-composition des épisodes a essayé d'observer strictement le langage de maturité vivaldien afin d'arriver à une vraisemblance stylistique maximum. Il convient de signaler également que, pour que le nouveau matériel du solo cadre correctement, il a également été nécessaire d'incorporer et d'intercaler de nouvelles sections pour le tutti -généralement des sections thématiques des ritournelles ou de brefs épisodes orchestraux- comme cela se passe normalement dans les concertos vivaldiens de maturité. Pour conclure avec le modus operandi de cette reconstruction du RV 322, il faut faire valoir que, en accord avec la praxis de recyclage pro-verbale vivaldienne, il a été utilisé ponctuellement du matériel original provenant d'autres oeuvres contemporaines de Vivaldi, cas du second épisode soliste du final, que l'on a trouvé opportun de reprendre d'un solo -un long passage virtuose modulant de la tonalité dominante à la subdominante (do mineur)- du mouvement conclusif du concerto pour violon en sol mineur RV 330, contemporain et analogue.

En ce qui concerne la qualité purement musicale du concerto RV 322 il convient sans aucun doute de mettre en valeur la beauté d'écriture de la ritournelle de l'Allegro non molto qui ouvre le concerto, caractérisée par un palpitant pouls rythmique (en mesure de 6/8) et une exquise substance mélodico-harmonique remplie de pathos -constituée par deux progressions harmoniques consécutives dérivées d'une section chromatique suggestive- couronnée par une coda insistante à l'air dyonisiaque. L'aspect franchement extravagant du premier mouvement revient en force dans le finale, un Allegro martial en 2/4 qui s'ouvre ex abrupto avec une surprenante appoggiature sur la dominante, et dont le tutti termine avec une coda trépidante à l'unisson. Comme d'habitude, entre des mouvements extrêmes acérés, Vivaldi intercale un mouvement lent mélancolique, un délicieux Largo sur un rythme de sicilienne (12/8) dans la même tonalité de sol mineur, qui (et ce n'est probablement pas un hasard) développe dans sa ritournelle initiale une paraphrase de la substance du mouvement Excelsus super omnes (en fa dièse mineur menor) du psautre Laudate pueri Dominum RV 602, un des airs les plus sublimes pour soprano -un chant qui s'abandonne devant la gloire divine- de tout le Settecento. Naturellement, l'analogie existante entre ces deux pages a influencé la reconstruction de l'air soliste du Largo du RV 322, qui dans sa forme originale, comme le démontrent les parties d'accompagnement conservées, devait être, en effet, une paraphrase fidèle de la partie soliste de l'Excelsus, et probablement très similaire à la reconstruction reprise dans ce disque.

A l'exception du célèbre concerto pour 4 violons et violoncelle en si mineur Op. III n° 10 RV 580 –un véritable chef-d'oeuvre de jeunesse (1711), incarnation par excellence du Concerto Baroque, oeuvre immortelle admirée et transcrite par J. S. Bach (BWV 1065)-, le reste des concertos de ce disque sont des oeuvres de maturité, contemporaines des Cetras. Le célèbre concerto de chambre pour luth, deux violons et basse continue en ré majeur RV 93 a d'ailleurs une chronologie presque identique, car il fut très probablement composé en 1729-1730 –avec les trios RV 82 y RV 85- pour le conte bohémien Johann Joseph Wrtby –comme en témoigne l'entête de la partition autographe- alors que le Prete Rosso se trouvait en tournée en Bohême accompagné par son père. Il s'agit d'une pièce simple et radiante, un divertimento galant de chambre qui, dans son Largo intermédiaire, fête tout un récital de poésie vénitienne. Une qualité qui ne manque pas également au concerto pour deux violons en la mineur RV 523, dont les deux mouvements extrêmes sont prodigues en plasticité mélodique -l'Allegro molto initial s'ouvre sur un incisif canon à l'unisson comme le fait souvent Vivaldi- et en pulsions

dramatiques. Dans cette même tonalité de la mineur est écrit le concerto pour violoncelle RV 419, un authentique bijou qui surprend par la sombre éloquence de son premier Allegro -dont la ritornelle comprend une inattendue section chromatique qui reprend la fugue du concerto pour cordes RV 134- et son finale dyonisiaque, structuré comme un genre de ritournelle en rondo avec de volatiles épisodes solistes. Le mouvement lent, une chaleureuse andante de nouveau dans le ton relatif de do majeur qui contraste admirablement avec le climat agité des Allegri. Et pourtant, en ce qui concerne la technique du clair-obscur, c'est le concerto pour flûte traversière en sol majeur RV 438 qui remporte la palme –duquel il existe une version variée pour violoncelle (RV 414)-, qui célèbre un lyrisme enthousiaste dans ses mouvements rapides, atmosphère tout en contraste avec le grave, élégiaque Andante intermédiaire en mi mineur (de nouveau la tonalité relative), dont la courte ritournelle pointée constitue une superbe démonstration de contrepoint sentimental qui, bien sûr, ne pouvait que naître de la plume du Prete Rosso.

Pablo Queipo de Llano

Avril 2009



EN2028

Grabación: Sala del Teatro del Real Palacio de Aranjuez, 12-13 de Mayo 2008 (RV 322, RV 419, RV 523 y RV 580); Iglesia de San Teonisto, Campocroce, Treviso, 1999 (RV 93 y RV 438)

Toma de sonido (RV 322, RV 419, RV 523 y RV 580): Raúl Quílez.

Edición digital y masterización (RV 322, RV 419, RV 523 y RV 580): José Miguel Martínez

Dirección Artística (RV 322, RV 419, RV 523 y RV 580):

Federico Guglielmo y Pablo Queipo de Llano

Ingeniero de sonido y edición digital (RV 93 y RV 438): Michael Seberich

Dirección Artística (RV 93 y RV 438): Andrea Marcon

Fotografías de violines: Michal Novak (www.michalnovak.net)

Instrumentos: Colección particular de Juan Bautista García

Diseño: Juan Bautista García.

Duración total: 58:38