

ANTONIO VIVALDI
LE QUATTRO STAGIONI

CONCERTI ARMONICI E INVENTIVI

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
ORCHESTRE LE CONSORT

Le quattro stagioni

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)			
1		Preludio based on the Cadenza from Violin concerto in E major RV 268 <i>mi majeur / E-Dur</i>	1'21
Violin concerto in E major RV 269 'La primavera' (Spring) <i>mi majeur / E-Dur</i> <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> , Op.8 no.1			
2		I. Allegro (solos) SdB, RR	3'18
3		II. Largo	2'09
4		III. Allegro con Sordine, danza pastorale SdB	3'28
Violin concerto in G minor RV 315 'L'estate' (Summer) <i>sol mineur / g-Moll</i> <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> , Op.8 no. 2			
5		I. Allegro mà non molto	5'09
6		II. Adagio - Presto	2'27
7		III. Presto	2'39
Violin concerto in F major RV 293 'L'autunno' (Fall) <i>fa majeur / F-Dur</i> <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> , Op.8 no. 3			
8		I. Allegro - Allegro assai	4'58
9		II. Adagio molto	2'24
10		III. Allegro	2'57
Violin concerto in F minor RV 297 'L'inverno' (Winter) <i>fa mineur / f-Moll</i> <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> , Op.8 no. 4			
11		I. Allegro non molto	3'17
12		II. Largo	1'43
13		III. Allegro	3'25
14		Aria from the Motet 'Nulla in mundo pax sincera' RV 630	6'56

Orchestre Le Consort
Théotime Langlois de Swarte, *violin & direction*
Julie Roset, *soprano* [track 14]

ANTONIO VIVALDI			
Violin concerto in E major RV 264 <i>mi majeur / E-Dur</i>			
1		I. Allegro	3'53
2		II. Adagio	2'44
3		III. Allegro	2'40
Concerto for strings and solo violin in G minor RV 155 <i>sol mineur / g-Moll</i>			
4		I. Adagio	2'05
5		II. Allegro	1'26
6		III. Largo	2'39
7		IV. Allegro	2'20
GREGORIO LAMBRANZI (<i>bef.</i> 1700-1750)			
Danze da Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali – WPR* JT, SdB, HZ, M-AP adapted for duo and trio by O. Fourés & T. Langlois de Swarte			
8		Narcisin	0'35
9		Zurlo Bacho	0'29
10		Mato	0'59
11		Bourrée	0'57
12		Entrée	0'28
13		Folie d'Espagne TR	2'08
14		Puricinella e Simona	1'09
15		Micarena	1'01
16		'Salt' in maro	0'27
17		Rigaudon	0'43
ANTONIO VIVALDI			
Violin concerto in F major RV 292 <i>fa majeur / F-Dur</i>			
18		I. Allegro	0'44
19		II. Adagio	1'47
20		III. Allegro - Adagio	3'34
21		IV. Allegro RR	3'34
22		Largo from the Bassoon concerto RV 491 (transcription for violin) F minor / <i>fa mineur / f-Moll</i>	1'24
23		Largo from the Violin concerto RV 202 F minor / <i>fa mineur / f-Moll</i>	4'31
GIORGIO GENTILI (<i>ca</i> 1669- <i>ca</i> 1730)			
24		Adagio from the Trio sonata in A major Op.1 no.1 JT, SdB, HZ <i>la majeur / A-Dur</i>	1'40

Orchestre Le Consort
Théotime Langlois de Swarte, *violin & direction*

* World Premiere Recording

Orchestre Le Consort

Violons I / Violins I Sophie de Bardonnèche (SdB), Yaoré Talibart, Eurydice Vernay,
Magdalena Sypniewski, Anna Jane Lester, Katarina Aleksic

Violons II / Violins II Roxana Rastegar (RR), Rozarta Luka, Yannis Roger, Valentine Pinardel,
Elsa Moatti, Giovanna Thiébaud, Samuel Fourés

Altos / Violas Marta Páramo, Géraldine Roux, Anna Sypniewski

Violoncelles / Violoncellos Hanna Salzenstein (HS), Albéric Boullenois, Arthur Cambreling,
Suzanne Wolff

Contrebasse / Double basse Hugo Abraham

Basson / Bassoon Evolène Kiener

Théorbe & théorbino Thibaut Roussel (TR)
Theorbo & theorbino

Théorbe & guitare baroque Gabriel Rignol
Theorbo & baroque guitar

Clavecin / Harpsichord Justin Taylor (JT) [sauf 21-23]

Clavecin & orgue Benoît Hartoin [18-23]
Harpsichord & organ

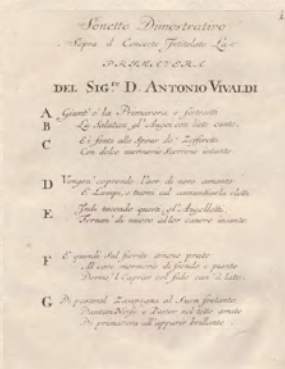
Orgue / Organ Constance Taillard [18-23]

Percussions Marie-Ange Petit (M-AP)

Violon et direction Théotime Langlois de Swarte
Violin & direction

(solistes/soloists)

Théotime Langlois de Swarte : *violin Carlo Bergonzi, 1733 - bow Pierre Tourte*
Justin Taylor : *harpsichord by Philippe Humeau, 2007*



I. Le printemps

Allegro
Voici le Printemps, et les oiseaux
en fête
Le saluent d'un chant joyeux.
Et les fontaines, au souffle des
zéphirs,
Coulent en un doux murmure.

Ils viennent, couvrant l'air d'un
manteau noir,
Le tonnerre et l'éclair qui
annoncent l'orage.
Puis, lorsqu'ils se taisent, les
petits oiseaux
Reprennent leur chant
mélodieux.

Largo
Et sur le doux pré fleuri,
Au murmure du feuillage et des
plantes,
Le chevrier dort, son chien fidèle
à ses côtés.

Allegro
Au son festif de la musette
Dansent les nymphes et les
bergers,
Sous le brillant firmament du
printemps

I. Spring

Allegro
Springtime is upon us.
The birdscelebrate her return
with festive song,
and murmuring streams
are softly caressed by the
breezes.

Thunderstorms, those heralds
of Spring,
roar, casting their dark mantle
over heaven.
Then they die away to silence,
and the birds
take up their charming songs
once more.

Largo
On the flower-strewn meadow,
with leafy branches rustling
overhead,
the goat-herd sleeps, his faithful
dog beside him.

Allegro
Led by the festive sound of rustic
bagpipes,
nymphs and shepherds lightly
dance beneath
the brilliant canopy of spring.

I. Frühling

Allegro
Der Frühling ist gekommen,
und freudig
begrüßen ihn die Vögel mit
heiterem Gesang.
Wenn die Zephyrwinde
schmeicheln,
murmeln süß die Quellen.

Wenn der Himmel sich in
Schwarz hüllt,
Blitz und Donner erschrecken,
verstummt der Vögel Gesang
und lebt in wiedergewonnenem
Licht erst auf.

Largo
Und auf den lieblichen
Blumenwiesen,
beim zarten Rauschen von
Blättern und Pflanzen,
schlummert der Hirte, den treuen
Hund zur Seite.

Allegro
Zu ländlichen Dudelsackweisen
Tanzen Nymphen und Hirten
Unter dem leuchtenden
Frühlingshimmel.

Les quatre saisons ont toujours exercé sur moi une fascination profonde. Leur écoute obsessionnelle durant mon enfance a éveillé en moi le désir de devenir violoniste et m'a poussé vers le violon baroque, emporté par l'énergie communicative d'une partition à la fois narrative, descriptive et empirique. L'œuvre dégage une joie viscérale, où les interactions dramatiques entre les instruments s'entrelacent dans un tourbillon d'éclats, d'impétuosité, de sensualité et de séduction, formant un paysage sonore riche et harmonieux. Je suis bien conscient que beaucoup de choses ont été dites au sujet d'une des compositions les plus jouées et reconnaissables de la musique occidentale ; s'y confronter en cette année de tricentenaire de leur publication nous invite à réinterroger notre relation à l'œuvre, à explorer ses multiples facettes.

Contrairement à une opinion relativement répandue, rien chez Vivaldi n'est superficiel : la forme cyclique des *Quatre Saisons* nous engage dans une réflexion sur le temps, qu'il s'agisse du temps de la nature ou de notre propre existence. Côté nature, il est bien connu que les sonnets rédigés par le compositeur pour accompagner chaque saison (fêtes villageoises, chasse, chant des oiseaux, scènes pastorales, orages et autres perturbations climatiques) s'inscrivent dans une tradition et une pratique violonistique visant à des fins d'illustration, voire d'imitation de l'environnement sonore. Du côté de notre propre existence, l'ouvrage développe une métaphore de la vie elle-même, s'organisant autour de tonalités à la symbolique forte : *mi* majeur pour la naissance, *fa* mineur pour la mort. Le deuxième mouvement de *L'Hiver* ("Alors que la pluie, dehors, verse à torrents"), en *mi* bémol majeur – tonalité à trois bémols associée à la dévotion et à la prière selon Mattheson –, nous amène ainsi vers l'image d'un dialogue avec Dieu ou avec la mort. En nous renvoyant constamment à notre vie, avec ses péripéties, ses joies, les quatre concertos déploient une véritable dimension spirituelle, proposent un voyage métaphysique entre finitude et infinitude. *La primavera*, ou l'idée d'un éternel recommencement, d'un frémissement renouvelé comme l'est chaque naissance...

Je ne pense pas être le seul pour qui la perception des souvenirs est profondément influencée par les saisons auxquelles ils sont liés, cette sensation créant des ponts avec notre propre passé et formant une sorte de continuum temporel. Cette relation singulière à la perception du temps soulève une question intrigante : sommes-nous dans un printemps futur ou dans celui de notre enfance ? Jouer *Les Quatre Saisons*, c'est offrir à l'auditeur un paysage sonore déjà éprouvé dans son environnement : le vent qui se lève, la brise légère, le murmure des feuillages, ou encore le lent dégel au printemps. Nous avons eu la chance de pouvoir nous appuyer sur de grands effectifs, ce qui nous permettait d'explorer des paysages sonores aux larges spectres, du *pianissimo* le plus subtil au *fortissimo* le plus éclatant. Les textures sonores rappellent des expériences vécues, même à trois siècles d'écart, ce qui confère à l'œuvre une force intemporelle, éminemment proustienne.

Dans cette idée de "jouer" avec le cycle des saisons, nous avons voulu prolonger l'expérience en explorant d'autres œuvres de Vivaldi exploitant les mêmes symboliques de tonalités. Ainsi, l'air *Nulla in mundo pax sincera*, interprété par Julie Roset en *mi* majeur, tonalité du *Printemps*, initie avant le concerto RV 264 ce moment de renouveau après le *fa* mineur du concerto précédent ("dans le monde, il n'y a pas de paix sincère"), renforçant la notion de cycle perpétuel. Le concerto RV 155, dans le *sol* mineur de *L'Été*, présente quant à lui une progression riche en contrastes, débutant par une ouverture presque liturgique, avant de basculer vers une citation du thème de *La tempesta di mare* et de s'achever sur un *allegro* dansant, presque canaille.

Les danses de Lambranzi, tirées du recueil *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali* publié en 1716, offrent un précieux témoignage de la danse théâtrale vénitienne, bien connue de Vivaldi. Les ritournelles des *Saisons* puisent dans cette rythmicité simple et populaire. Comme une bulle ou une rêverie éphémère, certains personnages esquissés dans ce recueil nous emmènent au cœur d'un bal vénitien, nous plongeant dans l'univers du théâtre de foire ou de la *commedia dell'arte*. La suite réunit des danses alors très prisées, telles que la Bourrée, la Folie d'Espagne, ainsi que des danses truculentes comme *Mato* ou *Zurlo Bacho*. On peut discerner dans la *Micarena* une lointaine parenté avec le rythme du troisième mouvement du *Printemps*, tandis que l'Entrée rappelle une ritournelle composée par Vivaldi pour le concerto RV 356.

Le concerto RV 292 en *fa* majeur, l'un des premiers composés pour l'Ospedale della Pietà, renvoie à la jeunesse de Vivaldi avec ses accents post-corelliens et ses tremolos à l'orchestre, rappelant certaines techniques employées dans les *Saisons*. Le concerto RV 248, transcription pour violon de celui pour basse, qui reprend le début du *Magnificat*, nous transporte en *fa* mineur – tonalité de *L'Hiver* – vers le royaume des morts. Rare chez Vivaldi, cette tonalité dramatique trouve son écho dans le *Largo* du concerto RV 202, une pièce intense, marquée par un grand récitatif pour le violon, au sommet de la vocalité opératique.

La pièce de Gentili, quant à elle, symbolise un recommencement, une sorte de "Et resurrexit". Elle invite à relancer le cycle des *Saisons* sous le signe de la résurrection, en jouant sur l'énharmonie du *la* bémol (en *fa* mineur), qui se transforme en *sol* dièse (en *mi* majeur, la tonalité du *Printemps*). Après le *Largo* sombre, il était essentiel de revenir à ce *mi* majeur, la tonalité de la renaissance, avec cette œuvre que Vivaldi aurait pu entendre dans sa jeunesse. Reprenant le motif de quatre notes du "Crucifixus" qui évoque le "Recordare" du *Requiem* de Mozart, elle clôt le cycle dans une recherche d'éternité.

Immobilités

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles.

— Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Voici tout juste 300 ans, en 1725, l'éditeur Michel-Charles Le Cène annonçait sur la *Gazette d'Amsterdam* la sortie d'*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (Le Combat entre l'Harmonie et l'Invention), huitième œuvre de Vivaldi. Une édition grand luxe, avec dédicace, poèmes, didascalies et portrait du musicien vénitien en perruque, chemise bouffante, tout sourire, une plume à la main. Un évènement. Le *prete rosso* avait alors déjà conquis "la moitié du monde" avec ses concertos, notamment avec ceux de ses recueils précédents : *L'estro armonico* (op. 3, 1711) et *La stravaganza* (op. 4, ca 1714). Une telle pompe se justifiait. Et puis ses op. 5, 6 et 7 avaient été publiés de façon pirate, sans cohérence, truffés d'erreurs et avec plusieurs faux... Il fallait reprendre les rênes.

Ce que fit Vivaldi. Aussi *Il cimento* devient son monument. Si *L'estro armonico* et *La stravaganza* abordaient des concepts larges (la forme concertante, la rhétorique virtuose), la nouvelle collection entre dans le vif du sujet : Vivaldi ne se soucie plus d'être accessible techniquement, ou de satisfaire l'académisme européen. Au faite de sa gloire, il s'expose sans filtre, se prononce sur des aspects pratiques et esthétiques. D'ailleurs, le fait de trouver son portrait au début du recueil rappelle davantage un traité qu'une collection musicale et si le "*celebre virtuoso*" laisse de côté son "*violino miracoloso*" pour poser, c'est bien qu'il aspire à être associé à l'image universelle du créateur-poète.

"Je supplie votre Seigneurie Illustrissime de ne point vous étonner de trouver parmi ces quelques faibles concertos, Les Quatre Saisons, qui reçoivent depuis tant de temps la généreuse bonté de votre Seigneurie Illustrissime, mais croyez que j'ai estimé bien de les imprimer car même si ce sont les mêmes, elles ont été augmentées, en plus des sonnets, d'une exposition précise de tout ce qui s'y passe dedans, et je suis sûr qu'elles vous paraîtront comme nouvelles."

Ces lignes sont destinées au Comte Morzin, dédicataire du *cimento*. Protecteur de Vivaldi depuis 1718/19 (époque où il se rencontrèrent à Mantoue, alors que Vivaldi y travaillait comme *Maestro di Cappella di Camera*), Morzin avait dans son palais à Prague quatre statues allégoriques des saisons. Tout porte à croire qu'il commanda lui-même leur pendant musical à Vivaldi, à moins que quelqu'un n'ait cherché à obliger Morzin par un tel présent. Quoi qu'il en soit, Vivaldi voit dans ce projet l'opportunité de marquer un grand coup (Morzin avait d'importantes entrées auprès des Habsbourg) : il se lance dans une composition aussi complexe qu'originale, illustrant idées, sensations, émotions, images et personnages, tout en maintenant une ligne dramatique mettant en valeur son violon et l'agilité de l'orchestre de la cour.

C'est certainement cet aspect anecdotique et exceptionnel qui a poussé Vivaldi à utiliser ces anciennes compositions pour introduire *Il cimento*. Il fallait un coup de théâtre ! Qu'il amplifie par l'ajout de poèmes et de descriptions disséminées dans les parties instrumentales. L'interprète se voit inévitablement influencé dans ses phrases, sonorités et techniques par les diverses informations. Comment aboyer ? imiter des mouches ? un tir de tromblon ? des éclairs ? du feu ? Comment flanquer des ruades ? claquer des dents ? hoqueter ? jouer "déchiré" ? tomber sans se faire mal ? Et tous ces oiseaux... pourquoi se transforment-ils en frissons ? et la tourterelle en cor de chasse ? le chien en feu ? Pourquoi le tonnerre se mue-t-il en meutes de chien ? et les musettes, et le sommeil des souls, qui se cristallisent dans *L'Hiver*...

Dès leur publication, les *Saisons* font beaucoup de bruit : Louis XV met Versailles sens dessus-dessous pour assouvir son besoin de *Printemps* ; des violonistes tels Guignon ou Gaviniès forment leur renommée avec ces œuvres ; Rameau, Corrette, Rousseau, Chédeville, Herrando à Madrid rendent hommage à leurs faune et météores. Elles donnent aussi du fuel aux grincheux : ces "compositions de Vivaldi, également défectueuses dans l'Harmonie et la vraie Invention, sont juste un amusement pour les enfants", "caprices et puérités" (Avison, 1775), "l'imitation du coucou [...] et d'autres *Birds* [...]" et encore d'autres trucs appartiennent plus aux mages et aux contorsionnistes qu'à l'art de la musique" (Geminiani, 1751).

Bref, ça jase. Et tellement, que *Les Quatre Saisons* finissent par imposer une nouvelle grammaire au violon, à l'attitude de l'interprète et à la composition instrumentale. Combien doit le *Sturm und Drang* à leurs trémolos et fusées ? la *Pastorale* de Beethoven à leurs danses rurales, oiseaux et ruisseaux ? *Les Saisons* de Haydn à leur plan ? Sans parler du rock ou des musiques minimalistes et néoclassiques du XX^e siècle. *Les Quatre Saisons* sont aujourd'hui (et de très loin) l'œuvre musicale la plus jouée et enregistrée dans le monde.

Vivaldi semble avoir été très content de son succès puisqu'il fera ensuite régulièrement allusion aux *Saisons* dans ses œuvres. S'il ne réemploiera plus une démarche de composition aussi complexe, même dans sa musique descriptive, rappelons que les poèmes des *Saisons* n'ont été écrits que bien après la musique. Cela laisse penser que bien d'autres de ses compositions pourraient également contenir des anecdotes, images, bruits, qui n'ont pas été formulés. Il suffit d'ailleurs de connaître un peu son œuvre pour reconnaître de nombreux *particolari* des *Saisons* dans des compositions antérieures.

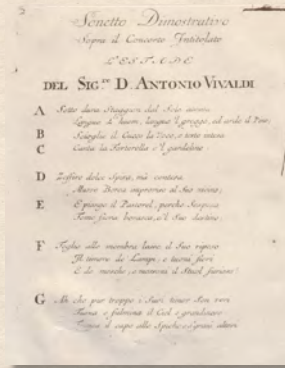
De là l'idée de présenter ici un autre cycle des *Saisons*, en suivant leur agencement tonal. Car Vivaldi, par le choix des tonalités, y provoque une espèce de mouvement perpétuel : du *Printemps* à *L'Hiver*, chaque saison voit la tierce de sa tonalité s'affaïsser d'un demi-ton dans la suivante (*sol* dièse à *sol* naturel, *si* bémol à *la*, *la* à *la* bémol). En revanche, pour passer de *L'Hiver* au *Printemps*, on remarque que cette tierce (*la* bémol) se transforme sans bouger, par la magie de l'enharmonie, dans le *sol* dièse du *Printemps* ; ce sont au contraire les fondamentale et dominante qui descendent à leur tour d'un demi-ton (*do* au *si*, *fa* au *mi*). C'est-à-dire que l'on ne cesse de descendre tout le long des quatre concertos, pour se retrouver au point de départ... Comme sur un escalier d'Escher. Ce plan isole par ailleurs *L'Hiver*, miroir des autres saisons. C'est d'ailleurs la seule saison où il n'y ait pas de sommeil, et celle qui recueille le plus d'éléments des trois autres, comme, à la fin, une grande citation de *L'Été*, en majeur.

Nous avons donc sélectionné quatre concertos de Vivaldi dans les tonalités du cycle : le concerto RV 264 (ca 1730), tout en trilles et danses ; le concerto RV 155 (1730/31), caméléon entre église, furie, lyrisme, danse de masque, *sinfonia*, sonate et concerto, le concerto RV 292 (ca 1705), bâti sur une structure dramatique où l'on fuit les grondements de *L'Été* pour se retrouver de l'autre côté des Alpes, puis le mouvement lent du concerto pour basson RV 491 (adapté par Vivaldi du *Magnificat* RV 611 et du concerto *Madrigalesco* RV 129), joué ici au violon en *fa* mineur en guise d'ouverture du *Largo* du concerto RV 202, mouvement *lunaire* sur lequel le disciple Pisendel fit de nombreuses esquisses d'ornementation.

Nous avons en outre fait suivre chacun de ces cycles *saisonniers* par une *renaissance* en *mi* majeur : l'air *Nulla in mundo pax sincera* du motet RV 630, et un *adagio* (op. 1, sonate en *la* majeur) de Giorgio Gentili, violoniste principal à San Marco, idole du jeune Antonio. Il fallait aussi rendre hommage aux danses populaires qui charpentent les *Saisons*, de là une suite de danses vénitiennes, honorant, entre autres, Bacchus, sélectionnées par Gregorio Lambranzi en 1716.

Vivaldi, en bon dramaturge, sait combien il est toujours décevant de percer un mystère. Aussi, ses fantômes, métamorphoses, pins qui brûlent, éclats de rires et bêtes sauvages ne sont là que pour mettre en valeur l'incompréhensible, le stimuler et, à leur façon, le magnifier. Avec les *Saisons*, il invite à l'implication personnelle, au développement de l'imaginaire, utilise le jeu intellectuel dans le but d'alimenter la curiosité. Que la "joie" finale soit spirituelle, qu'on y reconnaisse le souffle de l'été, la possible fuite de la bête sauvage qui n'est pas si morte qu'elle le semble, ou qu'elle corresponde au simple fait de jouer ensemble des triples croches, sont autant de chemins qui finalement se rejoignent. À chacun d'oser prendre le sien.

OLIVIER FOURÉS



The Four Seasons have always exerted a profound fascination on me. Listening to the work obsessively during my childhood aroused the desire to become a violinist and stimulated me to take up the Baroque instrument, carried away by the communicative energy of a score that is at once narrative, descriptive and empirical. This music exudes a visceral joy, with its dramatic interactions between the instruments in a whirlwind of sudden eruptions, impetuosity, sensuality and seduction, forming a rich and harmonious soundscape. I am well aware that a great deal has already been said about one of the most frequently performed and most recognisable compositions in western music; to tackle it in the tercentenary year of its publication invites us to re-examine our relationship with the work, to explore its many facets.

Contrary to a fairly widespread opinion, nothing in Vivaldi is superficial: the cyclical form of *The Four Seasons* engages us in a reflection on time, whether it be the timescale of nature or that of our own existence. As far as nature is concerned, it is well known that the sonnets written by the composer to accompany each season (village celebrations, hunting, birdsong, pastoral scenes, storms and other climatic disturbances) are bound up with a tradition and a violinistic practice aimed at illustrating or even imitating our sonic environment. From the point of view of our own existence, the work develops a metaphor for life itself, organised around keys with powerful symbolic meaning: E major for birth, F minor for death. Hence the second movement of 'Winter' ('To spend one's days by the fireside, calm and contented, / While outside the rain soaks everyone'), written in E flat major – a key with three flats, associated with devotion and prayer, according to Johann Mattheson – leads us towards the image of a dialogue with God or with death. By constantly referring us to our lives, with their twists and turns and their joys, the four concertos deploy a truly spiritual dimension, proposing a metaphysical journey between finitude and infinitude. *La primavera*, or the idea of eternal recommencement, of a renewed frisson such as one feels with every birth . . .

I don't think I'm alone in believing that the perception of memories is profoundly influenced by the seasons to which they are connected, with that sensation creating bridges to our own past and forming a kind of temporal continuum. This unique relationship with the perception of time raises an intriguing question: are we in a future spring or in the spring of our childhood? To perform *The Four Seasons* is to offer the listener a soundscape already experienced in his or her environment: the rising wind, the gentle breeze, the rustle of foliage, the slow thaw of spring. We were lucky enough to have large forces at our disposal, which allowed us to explore soundscapes over a wide spectrum, from the subtlest *pianissimo* to the most dazzling *fortissimo*. The sonic textures are reminiscent of real-life experiences, even at a distance of three centuries, giving the work a timeless, eminently Proustian power.

In keeping with this idea of 'playing' with the cycle of the seasons, we wanted to extend the experience by exploring other works by Vivaldi that exploit the same symbolic use of tonality. Hence the aria 'Nulla in mundo pax sincera', sung by Julie Roset in E major, the key of 'Spring', initiates before the Concerto RV 264 a moment of renewal following the F minor of the previous concerto ('There is no genuine peace in the world'), thus reinforcing the notion of a perpetual cycle. The Concerto RV 155, in the G minor of 'Summer,' presents a progression rich in contrasts, beginning with a prelude of well-nigh liturgical import, before moving on to a quotation from the Concerto *La tempesta di mare* (RV 253, op.8 no.5) and ending with a dancing, almost impish Allegro.

The excerpts from Lambranzi's collection *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*, published in 1716, form a precious testimony to Venetian theatrical dances that must have been well-known to Vivaldi. The ritornellos of the *Seasons* draw on this simple, popular rhythmic style. Like a fleeting bubble or reverie, some of the characters sketched in this anthology project us into the midst of a Venetian ball, immersing us in the world of fairground theatre or *commedia dell'arte*. The suite assembles dances highly appreciated at the time, such as the bourrée and the folia, as well as colourful numbers like *Mato* and *Zurlo Bacho*. In the *Micarena* we can discern a distant kinship with the rhythm of the third movement of 'Spring', while the *Entrée* recalls a ritornello composed by Vivaldi for the Concerto RV 356 (op.3 no.6).

The Concerto in F major RV 292, one of the first composed for the Ospedale della Pietà, is redolent of Vivaldi's youth with its post-Corellian accents and tremolos in the orchestra, reminiscent of certain techniques used in the *Seasons*. The Concerto RV 248, a transcription for violin of the original for bassoon, which derives its material from the beginning of his *Magnificat*, transports us to the realm of the dead, in F minor – the key of 'Winter'. A rarity in Vivaldi, this dramatic key is echoed in the Largo of the Concerto RV 202, an intense piece notable for its lengthy recitative for the violin, representing the height of operatic vocality.

The piece by Gentili, for its part, symbolises a new beginning, a kind of 'Et resurrexit'. It invites us to relaunch the cycle of the *Seasons* under the sign of resurrection, by playing on the enharmony of A flat (the third of F minor), which is transformed into G sharp (third of E major, the key of 'Spring'). After the sombre Largo, it was essential to return to E major, the key of rebirth, with this work that Vivaldi might have heard in his youth. Taking up the widely used four-note 'Crucifixus' motif, which suggests to me the 'Recordare' of Mozart's Requiem, it closes the cycle on a search for eternity.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE,
september 2024
Translation: Charles Johnston

II. L'été

Allegro non molto

Sous la dure saison incendiée
de soleil,
L'homme languit, et les
troupeaux ; et le pin s'embrase.
Le coucou se fait entendre,
et bientôt
Chantent la tourterelle et le
chardonneret.

Zéphyr souffle doucement, mais
soudain
Borée s'agite et lui cherche
querelle.
Et le pâtre pleure, car il craint
L'orage furieux, et son destin.

Adagio - Presto

À ses membres las refusent le
repos
La crainte des éclairs, le fier
tonnerre,
Et l'essaim furieux des mouches
et des taons !

Presto

Ah, ses craintes n'étaient que
trop vraies,
Le ciel tonne et fulmine et la grêle
Brise la tête des épis et des grains.

II. Summer

Allegro non molto

Beneath the blazing sun's
relentless heat
men and flocks are sweltering,
pines are scorched.
We hear the cuckoo's voice; then
sweet songs
of the turtle dove and finch are
heard.

Soft breezes stir the air . . . but
threatening
north wind sweeps them
suddenly aside.
The shepherd trembles, fearful
of violent storm and what may
lie ahead.

Adagio - Presto

His limbs are now awakened
from their repose
by fear of lightning's flash and
thunder's roar,
as gnats and flies buzz furiously
around.

Presto

Alas, his worst fears were justified,
as the heavens roar and great
hailstones
beat down upon the proudly
standing corn.

II. Sommer

Allegro non molto

Unter der lastenden Hitze der
Sonne
dursten Mensch und Herde, und
versengt die Pinie,
erhebt der Kuckuck die Stimme
und mit ihm singen Taube und
Stieglitz

Der Zephyrwind weht süß, aber
auf einmal
bläst ihm der Nord ins Gesicht.
Es klagt der Schäfer überrascht
von wildem Sturm um sein
Geschick.

Adagio - Presto

Von den Gliedern flieht der Schlaf
aus Furcht vor Blitz und Donner,
vor Fliegen und Brummern.

Presto

Ach, seine Furcht ist nur allzu
wahr:
Donner und Blitz und
Hagelschauer
vernichten Lavendel und Getreide.

Immobilities

Perhaps the immobility of the things around us is imposed on them by our conviction that they are themselves and not anything else, and by the immobility of our conceptions of them.

— Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Just 300 years ago, in 1725, the publisher Michel-Charles Le Cène advertised in the *Gazette d'Amsterdam* the publication of *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (The combat between Harmony and Invention), Vivaldi's opus 8. A de luxe edition, with dedication, poems, descriptive observations in the score, and a portrait of the Venetian composer in wig and puffed chemise, smiling and pen in hand. Quite an event! By then, the *prete rosso* had already conquered 'half the world' with his concertos, particularly those from his previous collections: *L'estro armonico* (op.3, 1711) and *La stravaganza* (op.4, c.1714). Such pomp was therefore justified. Moreover, his subsequent sets of pieces, opp. 5, 6 and 7, had been published in incoherent pirate editions, riddled with errors and including several forgeries. It was time for him to take back control.

Vivaldi did just that, and *Il cimento* became his monument. Whereas *L'estro armonico* and *La stravaganza* had dealt in broad concepts (the concertante form, virtuoso rhetoric), the new collection got to the heart of the matter: Vivaldi was no longer worried about being technically accessible or satisfying the dictates of European academicism. At the height of his fame, he exposed himself unfiltered, expressing his views on practical and aesthetic issues. Indeed, the fact that his portrait appears at the beginning of the collection is more suggestive of a treatise than of a set of pieces, and if the 'celebre virtuoso' set aside his 'violino miracoloso' to strike a pose, it is clearly because he sought to be associated with the universal image of the creator-poet.

I beg Your Illustrious Lordship not to be surprised to find among these few feeble concertos *The Four Seasons*, which have already presumed upon the generous kindness of Your Lordship for so long; but I ask Your Lordship to believe that I thought it a good idea to print them, because even though they are the same, they have been expanded, in addition to the sonnets, with a precise exposition of everything that occurs in them, and I am sure that they will appear to Your Lordship as new.

These lines are addressed to Count Wenzel von Morzin, the dedicatee of *Il cimento*. A patron of Vivaldi since 1718 or 1719 (the period when they met in Mantua, while Vivaldi was working there as *Maestro di Cappella di Camera*), Morzin had four allegorical statues of the seasons in his palace in Prague. There is every reason to believe that he himself commissioned their musical counterpart from Vivaldi, unless perhaps someone else was trying to get into Morzin's good books by making him a gift of this kind. In any case, Vivaldi saw in this project the opportunity to make a big splash (the Count enjoyed privileged access to the Habsburgs): he embarked on a composition as complex as it was original, illustrating ideas, sensations, emotions, images and protagonists, while maintaining a dramatic line that showed off his violin playing and the agility of Morzin's court orchestra.

It was certainly their anecdotal and exceptional aspect that prompted Vivaldi to use these 'old' compositions to introduce *Il cimento*. He needed to start with a *coup de théâtre*! And he amplified the effect by adding a set of poems, and descriptive comments scattered among the instrumental parts. The performer is inevitably influenced in his or her phrasings, sonorities and techniques by these various pieces of information. How do you bark? imitate flies? a blunderbuss shot? lightning flashes? fire? How do you kick like a horse? make your teeth chatter? hiccup? play 'torn' (*strappato*)? fall without hurting yourself? And all those birds . . . why do they turn into shivers? And the turtle-dove into a hunting horn? the dog into a fire? Why does the thunder turn into packs of hounds? And the musettes, and the drunkards' slumber, which are crystallised in 'Winter' . . .

Right from its publication, the *Seasons* caused quite a stir: Louis XV turned Versailles upside down to satisfy his urge to hear 'Spring'; violinists such as Guignon and Gaviniès achieved fame with the concertos; Rameau, Corrette, Rousseau, Chédeville, and Herrando in Madrid composed *hommages* to the fauna and meteorological phenomena featured in the work. It also provided ammunition for grumblers: '[Vivaldi's] Compositions being equally defective in various Harmony and true Invention, are only a fit Amusement for Children . . . with all his caprices and puerilities' (Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, third edition, 1775); '. . . the imitating the Cuckoo . . . and other Birds . . . and such other Tricks that rather belong to the professors of Legerdemain and Posture-makers than to the art of Musick' (Francesco

Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, 1751). In short, the work got tongues wagging. So much so, indeed, that *The Four Seasons* ended up imposing a new grammar on the violin, on the attitude of the performer and on instrumental composition. How much does the *Sturm und Drang* style owe to its tremolos and its rockets? Beethoven's *Pastoral* to its rustic dances, its birds and its brooks? How much does Haydn's oratorio *The Seasons* owe to its structure? Not to mention rock, minimalism and neo-classical music in the twentieth century. Today, *The Four Seasons* is by far the most frequently performed and recorded musical work in the world.

Vivaldi seems to have been very pleased with his success, since he made regular allusions to the *Seasons* in his subsequent works. Although he never again deployed so complex a compositional approach, even in his descriptive music, it should be remembered that the poems of the *Seasons* were not written until well after the music. This suggests that many of his other compositions may also contain anecdotes, images and sounds that were not formulated in words. In fact, it takes no more than a casual acquaintance with his output to recognise many of the *particolari* of *The Four Seasons* in earlier works.

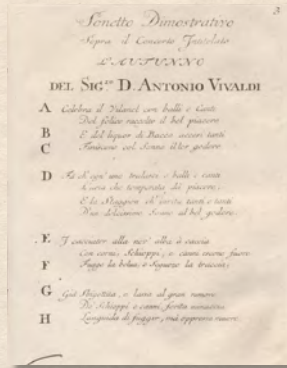
This gave rise to the idea of presenting here another cycle of the seasons, following the tonal layout of the original. Vivaldi's choice of keys creates a sort of *moto perpetuo*: from 'Spring' to 'Winter', each season sees the third of its tonic key drop by a semitone in the next (G sharp to G natural, B flat to A, A to A flat). But when we move from 'Winter' to 'Spring', we notice that, thanks to the magic of enharmony, the third (A flat) is transformed without any change of pitch into the G sharp of 'Spring'; here it is the turn of the tonic and dominant to drop by a semitone (C to B, F to E). In other words, we keep descending throughout the four concertos, until we find ourselves back where we started . . . as if we were on an Escher staircase. This plan also isolates 'Winter', which *mirrors* the other seasons. It is also the only season in which there is no sleep scene, and the one that contains the largest number of elements from the other three, including a substantial quotation from 'Summer' at the end, transposed into the major.

We have therefore selected four Vivaldi concertos in the keys of the cycle: the Concerto RV 264 (c.1730), all trills and dances; the Concerto RV 155 (1730/31), a chameleon-like work shifting between ecclesiastical style, fury, lyricism, masque dance, sinfonia, sonata and concerto; the Concerto RV 292 (c.1705), founded on a dramatic structure in which we flee the rumbling thunder of 'Summer' to find ourselves on the other side of the Alps; then the slow movement of the Concerto RV 491 (adapted by Vivaldi from the *Magnificat* RV 611 and the *Concerto Madrigalesco* RV 129), here played on the violin in F minor as an overture to the Largo of the Concerto RV 202, a 'lunar' movement on a copy of which Vivaldi's disciple Pisendel made numerous outline sketches for ornamentation.

We have also followed each of these 'seasonal' cycles with a 'rebirth' in E major: the aria 'Nulla in mundo pax sincera' from the eponymous motet RV 630, and an Adagio (from the Sonata in A major of his op.1 collection) by Giorgio Gentili, solo violinist at St Mark's and an idol of the young Antonio's. And we felt we ought to pay tribute to the folk dances that provide a firm framework for the *Seasons*, whence the inclusion of a suite of Venetian dances, honouring Bacchus among others, anthologised by Gregorio Lambranzi in 1716.

Vivaldi, as a good dramatist, knows how disappointing it always is to unravel a mystery. Which is why his ghosts, metamorphoses, burning pines, bursts of laughter and wild beasts are there only to throw the spotlight on the incomprehensible, to stimulate and, in their own way, magnify it. With *The Four Seasons*, he invites us to become personally involved and develop our imagination, using intellectual games to whet our curiosity. Whether the final 'joy' is spiritual, whether we recognise in it the breath of summer, the possible escape of the wild beast that may not be as dead as it seems, or whether it corresponds to the simple act of playing demisemiquavers together, there are so many paths that ultimately converge. It is up to each of us to dare to embark on our own.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston



III. L'automne

Allegro

Les paysans célèbrent avec
chants et danses
Le plaisir d'une bonne récolte,
Et, enflammés par la liqueur de
Bacchus,
Terminent leur joie dans le
sommeil.

Adagio molto

Chacun délaisse chants et danses :
L'air est léger à plaisir,
Et la saison invite chacun
Au plaisir d'un doux sommeil.

Allegro

Les chasseurs sortent à l'aube
pour la chasse
Avec cors, fusils et chiens.
La bête fuit, et ils suivent sa trace.

Déjà terrifiée, fatiguée par le
grand bruit
Des armes et des chiens, elle est
blessée ;
Elle tente de fuir, mais meurt,
exténuée.

III. Autumn

Allegro

The peasant celebrates with
song and dance
the harvest safely gathered in.
The cup of Bacchus flows freely,
and many
find their relief in deep slumber.

Adagio molto

The singing and the dancing die
away
as cooling breezes fan the
pleasant air,
inviting all to sleep
without a care.

Allegro

The hunters emerge at dawn,
ready for the chase,
with horns and dogs and cries.
Their quarry flees while they give
chase.

Terrified by the noise
of hounds and shotguns, and
wounded,
the prey struggles on, but,
harried, dies.

III. Herbst

Allegro

Glücklich feiert der Bauer
mit Tanz die gute Ernte.
Und vom süßen Wein des
Bacchus entflammt,
endet der Genuß im Schlummer.

Adagio molto

So beschließen Tanz
und Gesang das Vergnügen
Und der Beginn der friedlichen
Zeit
lädt ein zu süßem Ruhen.

Allegro

Das Tagesgrauen sieht den
Aufbruch der Jäger:
Mit Hörner und Flinten eilen sie
hinaus.
Es flieht das Wild, sie verfolgen
die Spur.

Schon erschreckt und ermattet
vom Lärm
der Flinten und Hörner,
verwundet
versucht es zu fliehen, muß
jedoch sterben.

Schon immer übten *Die vier Jahreszeiten* eine große Faszination auf mich aus. In meiner Kindheit musste ich sie zwanghaft immer wieder hören, und dies weckte in mir den Wunsch, Violinist zu werden, und führte mich letztlich zu der Barockvioline. Ich war hingerissen von der kommunikativen Energie einer Musik, die narrativ, tonmalerisch und experimentell zugleich ist. Dieses Werk verbreitet eine tiefgründige Freude, die dramatischen Wechselspiele der Instrumente verflochten sich in einem leuchtenden, ungestümen, sinnlichen und betörenden Gestöber und schaffen eine reiche, wohlklingende musikalische Landschaft. Es ist mir durchaus bewusst, dass schon viel gesagt wurde über diese Komposition, die innerhalb der westlichen Musik zu den am häufigsten gespielten Werken mit einem übermäßig großen Wiedererkennungspotential zählt. Wenn wir uns in diesem Jahr, drei Jahrhunderte nach ihrer ersten Publikation, den *Vier Jahreszeiten* stellen, ist das eine Aufforderung, unsere Beziehung zu dem Werk zu hinterfragen und seine vielen Facetten zu erkunden.

Im Gegensatz zu einer recht weit verbreiteten Meinung ist bei Vivaldi nichts oberflächlich: Die zyklische Form dieses Werks bewegt uns dazu, über die Zeit nachzudenken, die Zeit der Natur oder die unserer eigenen Existenz. Was die Natur betrifft, so gehören die Sonette, die der Komponist zu jeder der *Vier Jahreszeiten* verfasst hat (Dorffeste, Jagd, Vogelgesang, Schäferszenen, Gewitter und andere klimatische Tumulte), bekanntlich zu einer Tradition und einer bei Violinisten gängigen Praxis, die dem Zweck der Illustration dienen oder sogar das klangliche Umfeld imitieren sollen. Und was unsere eigene Existenz angeht, so stellt das Werk sinnbildlich das Leben dar, indem es um Tonarten von großer Symbolkraft kreist: E-Dur für die Geburt, f-Moll für den Tod. Der zweite Satz des *Winter* („... während der Regen draußen viele durchnässt“) steht in Es-Dur, einer Tonart mit drei b-Vorzeichen, die Mattheson mit Frömmigkeit und Gebet verbindet, und führt uns so das Bild eines Dialogs mit Gott oder dem Tod vor Augen. Indem uns die vier Konzerte unentwegt mit unserem Leben und seinen Wendepunkten und Freuden konfrontiert, nehmen sie tatsächlich eine spirituelle Dimension an und bieten uns eine metaphysische Reise, die sich zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit bewegt. *La primavera* oder die Idee eines ewigen Neubeginns, eines abermaligen Bebens: So ist jede Geburt...

Ich bin gewiss nicht der Einzige, der seine Erinnerungen unter dem starken Einfluss der Jahreszeiten wahrnimmt, mit denen sie verbunden sind; die dabei erlebte Empfindung schafft eine Brücke zu unserer eigenen Vergangenheit, wodurch eine Art zeitliches Kontinuum entsteht. Diese Eigenart, die Zeit wahrzunehmen, führt zu einer spannenden Frage: Sind wir in einem künftigen Frühling oder in dem unserer Kindheit? Spielt man *Die vier Jahreszeiten*, bietet man den Zuhörern eine Klanglandschaft, deren Elemente ihnen aus ihrem Umfeld bekannt sind: der aufkommende Wind, die leichte Brise, das Rauschen der Blätter oder das langsame Tauen im Frühling. Wir hatten das Glück, über eine große Besetzung zu verfügen, so dass wir ein breites Spektrum von Tonwelten erkunden konnten, vom feinsten Pianissimo bis zum durchdringendsten Fortissimo. Die klanglichen Texturen rufen Erlebnisse in Erinnerung, auch nach 300 Jahren noch, was dem Werk eine zeitlose, geradezu Proust'sche Kraft verleiht.

Mit der Idee, „spielerisch“ mit dem Zyklus der Jahreszeiten umzugehen, wollten wir diese Erfahrung verlängern, und zwar mit weiteren Werken von Vivaldi und indem wir die gleiche Tonartensymbolik nutzen. So führt die Arie *Nulla in mundo pax sincera* (*Es gibt keinen echten Frieden auf der Welt*), interpretiert von Julie Roset in E-Dur, der Tonart des *Frühling*, vor dem Violinkonzert RV 264 an einen Moment der Erneuerung heran nach dem f-Moll des vorangehenden Konzerts, was die Vorstellung des ewigen Zyklus betont. Das Konzert RV 155 steht wie der *Sommer* in g-Moll und zeigt eine kontrastreiche Steigerung: Es beginnt mit einer fast liturgischen Ouvertüre, bevor eine Wendung erfolgt hin zu einem Zitat des Themas von *La Tempesta di mare*, und dann kommt das Werk mit einem tänzerischen, fast frech zu nennenden Allegro zu seinem Abschluss.

Die Tänze von Lambranzi aus der 1716 erschienenen Sammlung *Nuova e curiosa scuola de' balli teatrali* sind ein wertvolles Zeugnis für den venezianischen theatralischen Tanz, den Vivaldi gut kannte. Die Ritornelle der *Vier Jahreszeiten* schöpfen aus dieser einfachen, volkstümlichen Rhythmik. Wie eine Schaumblase oder eine flüchtige Träumerei versetzen uns gewisse Figuren, die in dieser Sammlung gezeichnet werden, mitten in einen venezianischen Ball oder lassen uns in die Welt des Jahrmarktstheaters und der Commedia dell'Arte eintauchen. Die Suite vereint Tänze, die damals sehr beliebt waren, wie die Bourrée, die Folie d'Espagne und urige Tänze wie der *Mato* oder der *Zurlo Bacho*. Im *Micarena* lässt sich eine entfernte Verwandtschaft mit dem Rhythmus des dritten Satzes des *Frühling* ausmachen, während *L'Entrée* an ein Ritornell erinnert, das Vivaldi für das Violinkonzert RV 356 komponierte.

Das *Violinkonzert RV 292* in F-Dur gehört zu den ersten, die für das Ospedale della Pietà geschrieben wurden. Mit seinen in der Nachfolge Corellis stehenden Akzenten und den Orchester-Tremolos verweist es auf die Jugendjahre Vivaldis, lässt aber auch an gewisse Techniken denken, die in den *Vier Jahreszeiten* angewandt werden. Das *Violinkonzert RV 248*, die Bearbeitung eines Fagottkonzerts, übernimmt den Anfang des *Magnificat* und führt uns mittels f-Moll, der Tonart des *Winter*, in das Totenreich. Diese bei Vivaldi seltene, dramatische Tonart erscheint wieder im Largo des *Violinkonzerts RV 202*, einem ausdrucksstarken Stück, das von einem großen Violin-Rezitativ, Gipfel der opernhafte Kantabilität, geprägt ist.

Das Stück von Gentili stellt symbolisch einen Neubeginn dar, eine Art „*Et resurrexit*“. Es ist auch Aufforderung, den Zyklus der *Vier Jahreszeiten* unter dem Zeichen der Auferstehung neu anzugehen und mit der enharmonischen Verwechslung zu spielen: das As in f-Moll wird zum Gis in E-Dur, die Tonart des *Frühling*. Es schien unerlässlich, nach dem düsteren Largo mit diesem Werk, das Vivaldi vielleicht in seiner Jugend gehört hat, nach E-Dur zurückzukehren, der Tonart der Wiedergeburt. Mit dem Rückgriff auf das Motiv des „*Crucifixus*“, das mich an das „*Recordare*“ in Mozarts *Requiem* denken lässt, schließt der Zyklus mit dem Streben nach Ewigkeit.

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE,
September 2024
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Reglosigkeit

Vielleicht wird die Reglosigkeit der Dinge um uns herum ihnen von unserer Gewissheit aufgedrängt, dass sie selbst es sind und keine anderen, und von der Unbeweglichkeit unseres Denkens, mit der wir ihnen begegnen.

— Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Vor knapp 300 Jahren, 1725, meldete der Verleger Michel-Charles Le Cène in der *Gazette d'Amsterdam* das Erscheinen von *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione (Der Wettstreit zwischen Harmonie und Erfindung)*, dem achten Werk von Vivaldi. Eine sehr luxuriöse Ausgabe mit Widmung, Gedichten, Anweisungen und einem Porträt, das den venezianischen Komponisten mit Perücke und einem bauschigen Hemd zeigt, lachend und eine Feder in der Hand. Ein Ereignis. Der „prete rosso“ hatte zu dem Zeitpunkt schon „die halbe Welt“ erobert mit seinen Konzerten, vor allem mit denen aus seinen früheren Sammlungen: *L'estro armonico* (op. 3, 1711) und *La stravaganza* (op. 4, ca. 1714). Eine solch prächtige Aufmachung war gerechtfertigt, umso mehr, als Vivaldis opp. 5, 6, und 7 auf irreguläre, inkohärente Weise publiziert worden waren, von Fehlern wimmelten und etliche Verfälschungen aufwiesen. Es wurde also Zeit, die Kontrolle zurückzugewinnen.

Dies gelang Vivaldi. Und *Il cimento* wurde so zu seinem Monument. Während *L'estro armonico* und *La stravaganza* breit angelegt sind (konzertante Form, virtuose Tonsprache), kommt Vivaldi bei der neuen Sammlung zum Kern der Sache: Er kümmert sich nicht mehr darum, die Technik beherrschbar zu gestalten oder den Vorgaben des europäischen Akademismus zu folgen. Auf dem Höhepunkt seines Ruhms zeigt er sich ohne Filter und äußert sich zu praktischen und ästhetischen Fragen. Dass am Anfang der Sammlung sein Porträt zu finden ist, lässt übrigens eher an ein Traktat als an eine Reihe von Musikstücken denken; und wenn der „celebre virtuoso“ sich ohne „violino miracoloso“ in Pose setzte, liegt dies gewiss daran, dass er mit dem universalen Bild des schöpferischen Poeten in Verbindung gebracht werden wollte.

Ich bitte Seine Hochgeboren, sich nicht zu wundern, dass unter diesen paar schwachen Konzerten Die vier Jahreszeiten zu finden sind, die seit langem das gütige Wohlwollen Euer Hochgeboren erfahren, aber ich bitte zu glauben, dass ich es für richtig hielt, sie zu drucken, denn selbst wenn es die gleichen sind, wurden sie erweitert, nicht nur durch Sonette, sondern durch eine sehr genaue Erklärung aller Dinge, die darin vorkommen, und ich bin sicher, dass sie Euer Hochgeboren wie neu erscheinen werden.

Diese Zeilen sind für den Grafen von Morzin bestimmt, dem Widmungsträger von *Il cimento* und Vivaldis Gönner ab 1718/19 (seit ihrer Begegnung in Mantua, wo der Komponist als *Maestro di Cappella di Camera* angestellt war). Im Prager Palais des Grafen befanden sich vier allegorische Statuen der Jahreszeiten. Und es spricht alles dafür, dass er selbst Vivaldi den Auftrag gab, ihr musikalisches Gegenstück zu schaffen, es sei denn, jemand wollte Morzin mit einem Geschenk dieser Art einen Gefallen tun. Wie dem auch sei, für Vivaldi war dieses Projekt jedenfalls die Gelegenheit, groß herauszukommen (Morzin verfügte über wichtige Kontakte zu den Habsburgern): Er nahm eine Komposition in Angriff, die ebenso komplex wie originell ist und Ideen, Empfindungen, Emotionen, Bilder und Personen musikalisch wiedergibt und gleichzeitig eine dramatische Linie entfaltet, die sein Violinspiel und die Gewandtheit des Orchesters am Hof von Morzin zur Geltung bringt.

Vermutlich ist es dieser anekdotenhafte, ungewöhnliche Aspekt, der Vivaldi dazu brachte, alte Kompositionen als Einleitung zu *Il cimento* zu benutzen. Es brauchte einen Geniestreich! Und um die Wirkung noch zu verstärken, fügte Vivaldi Gedichte hinzu und versah die instrumentalen Partien hie und da mit Anweisungen. Damit steht der Interpret bezüglich Phrasen, Klang und Technik unweigerlich unter dem Einfluss der verschiedenen Informationen. Wie soll man das Bellen darstellen? Wie die Fliegen imitieren? Wie einen Schuss mit der Flinte? Blitze? Feuer? Wie das Ausschlagen eines Pferdes, das Zähneklappern, einen Hickser? Wie spielt man „zerfetzt“? Wie fällt man hin, ohne sich wehzutun? Und dann alle diese Vögel... Warum verwandeln sie sich in ein Schaudern und die Turteltaube in ein Jagdhorn, der Hund in ein Feuer? Warum wird Donner zu einer Hundemeute? Und die Musettes, der Schlaf der Betrunkenen, was im *Winter* kristallisiert wird...

Die vier Jahreszeiten sorgten gleich nach ihrem Erscheinen für viel Aufregung: Ludwig XV. setzte in Versailles alle Hebel in Bewegung, um seinen Drang nach einer Darbietung des *Frühling* zu stillen; Violinisten wie Guignon und Gaviniès festigten mit den Stücken ihr Renommee; Rameau, Corrette, Rousseau, Chédeville und Herrando in Madrid schrieben *hommages* an Fauna und Wettererscheinungen. Dabei lieferten sie auch Munition für die Griesgrämigen: „Vivaldis Kompositionen fehlt es an Harmonie ebenso wie an wirklicher Einfallskraft, sie sind gerade mal ein Vergnügen für Kinder [...], launisch und infantil“ (Avison, 1775). „Das Imitieren des Kuckucks [...] und anderer Vögel [...] und weitere Tricks passen eher zu Magiern und Schlangenmenschen als zu der Kunst der Musik“ (Geminiiani, 1751).

Kurz, es gab Anlass zu Klatsch. Zudem waren *Die vier Jahreszeiten* derart wirkungsvoll, dass sie für das Violinspiel, den Habitus des Interpreten und die Instrumentalkomposition neue Richtlinien durchzusetzen vermochten. Wieviel verdanken der *Sturm und Drang* ihren Tremolos und „Raketen“; Beethovens *Pastorale* ihren Bauertänzen, Vögeln und Bächen; Haydns *Jahreszeiten* ihrer Anlage? Ganz zu schweigen vom Rock und der Minimal Music oder der neoklassischen Musik des 20. Jahrhunderts. Heute sind *Die vier Jahreszeiten* das weitaus am häufigsten gespielte und aufgenommene musikalische Werk überhaupt.

Vivaldi scheint über seinen Erfolg sehr erfreut gewesen zu sein, spielte er doch in seinen späteren Kompositionen regelmäßig auf *Die vier Jahreszeiten* an. Auch wenn er nie mehr ein so komplexes Vorhaben anging, selbst in seiner deskriptiven Musik nicht, so sei daran erinnert, dass die Gedichte zu den *Vier Jahreszeiten* erst nach deren Entstehung geschrieben wurden. Das lässt die Vermutung zu, dass etliche andere Werke von Vivaldi ebenfalls Anekdoten, Bilder oder Geräusche enthalten, ohne dass sie in Worten ausgedrückt worden wären. Man muss im Übrigen nur wenig mit seinem Schaffen vertraut sein, um in den früheren Werken zahlreiche *particolari* der *Jahreszeiten* wiederzuerkennen.

So entstand die Idee, einen anderen Jahreszeiten-Zyklus zu präsentieren und dabei die Anordnung der Tonarten des Originals zu übernehmen. Indem Vivaldi bestimmte Tonarten wählte, entwickelte er tatsächlich eine Art Perpetuum mobile: Vom *Frühling* bis zum *Winter* liegt bei jedem Stück die Terz der Tonart jeweils einen Halbton tiefer als beim vorigen (auf Gis folgt G, auf B folgt A, auf A folgt As). Die letzte Terz As wiederum wird beim Übergang vom *Winter* zum *Frühling* durch die Magie der enharmonischen Verwechslung zum Gis des *Frühlings*; nun sind es Grundton und Dominante, die um einen Halbton tiefer zu liegen kommen (von C geht es zum H, vom F zum E). Das bedeutet, dass es durch alle vier Stücke hindurch eine Bewegung nach unten gibt, bis der Ausgangspunkt wieder erreicht ist – wie in einer Treppenanlage von Escher. Der *Winter* als Spiegel der anderen Jahreszeiten wird dabei gesondert behandelt. Er ist auch die einzige Jahreszeit, die keine Schlafszenen hat, und sie enthält am meisten Elemente aus den drei anderen: z.B. am Ende das ausführliche Zitat aus dem *Sommer*, und zwar in Dur.

Wir haben also vier Violinkonzerte von Vivaldi in den Tonarten des Zyklus ausgewählt: Das Konzert RV 264 (ca. 1730), voller Triller und Tänze; das Konzert RV 155 (1730/31), wo chamäleonartig ein Wechsel stattfindet zwischen kirchlichem Stil, Wut, gefühlvoller Stimmung, Maskentanz, Sinfonia, Sonate und Konzert; das Konzert RV 292 (ca. 1705), das von dramatischer Natur ist und wo man vor dem Donnergrollen des *Sommers* flieht, um auf der anderen Seite der Alpen zu landen; und schließlich der langsame Satz des Fagottkonzerts RV 491 (von Vivaldi umgearbeitet nach dem *Magnificat* RV 611 und dem *Concerto Madrigalesco* RV 129), hier von der Violine in f-Moll gespielt als Ouvertüre zum Largo des Violinkonzerts RV 202, einem „schwärmerischen“ Satz, in dem der Vivaldi-Schüler Pisendel skizzenhaft zahlreiche Verzerrungen anbrachte.

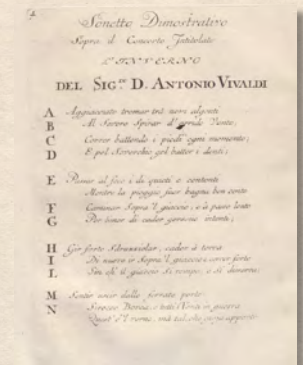
Wir haben außerdem jeden dieser „saisonalen“ Zyklen um eine „Wiedergeburt“ in E-Dur ergänzt: Dabei handelt es sich um die Arie *Nulla in mundo pax sincera* aus der Motette RV 630 sowie um ein Adagio (op. 1, Sonate in A-Dur) von Giorgio Gentili, der Erster Violinist an San Marco und Idol des jungen Vivaldi war. Wir hielten es auch für angebracht, den Volkstänzen Achtung zu zollen, welche die *Jahreszeiten* strukturieren, und wählten dafür eine Suite von venezianischen Tänzen, die 1716 von Gregorio Lambranzi zusammengestellt wurden und u.a. Bacchus feiern.

Als guter Dramatiker wusste Vivaldi, dass es immer enttäuschend ist, hinter ein Geheimnis zu kommen. So sind seine Gespenster, Verwandlungen, die brennenden Kiefern, die Gelächter und wilden Tiere nur da, um das Unbegreifliche ins Licht zu rücken, zu befördern und auf ihre eigene Art zu ehren. Mit den *Vier Jahreszeiten* möchte Vivaldi uns dazu bringen, persönlich teilzuhaben und der Fantasie freien Lauf zu lassen, und er setzt zudem intellektuelle Spiele ein mit dem Ziel, unserer Neugier Stoff zu liefern. Ob die „Freude“ am Schluss spirituell ist, ob man in ihr den Atem des Sommers zu erkennen meint oder die mögliche Flucht des wilden Tiers, das nicht so tot ist, wie es scheint, oder ob sie einfach dem Vorgang entspricht, zusammen 32tel-Noten zu spielen: Alle diese Wege finden letztlich zusammen. Und es ist uns allen selbst überlassen, beherzt den eigenen Weg einzuschlagen.

OLIVIER FOURÉS
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Quellen

Charles Avison: *An Essay on Musical Expression*, 3. Auflage, 1775
Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin*, 1751



IV. L'hiver

Allegro non molto
Trembler, glacé, dans la neige
argentée,
Au souffle rude d'un vent terrible,
Courir, taper des pieds à tout
moment
Et, dans le froid extrême, claquer
des dents ;

Largo
Passer auprès du feu des jours
calmes et contents,
Alors que la pluie, dehors,
redouble ;

Allegro
Marcher sur la glace, à pas lents,
De peur de tomber, aller
prudemment,

En allant, glisser, tomber à terre,
Aller à nouveau et courir vite
Avant que la glace ne se rompe
et s'écarte.

Sentir passer par la porte ferrée
Sirocco, Borée, et tous les vents
en guerre.
Voici l'hiver, ainsi qu'il apporte
ses joies.

IV. Winter

Allegro non molto
Shivering, frozen mid the frosty
snow
in biting, stinging winds;
running to and fro to stamp one's
icy feet,
teeth chattering in the bitter chill.

Largo
To rest contentedly beside the
hearth,
while those outside are drenched
by pouring rain.

Allegro
We tread the icy path slowly and
cautiously,
for fear of tripping and falling.

Then turn abruptly, slip, crash on
the ground
and, rising, hasten on across
the ice
lest it may crack.

We feel the chill north winds
course through the home
despite the locked and bolted
doors . . .
This is winter, which brings its
own delights.

IV. Winter

Allegro non molto
Zu gefrorenem Schnee
erstarrend,
bei Kälte und grausamem Wind,
Hackenschlagend,
Wärmesuchend,
Zähneklappernd;

Largo
Die Nähe des Herdes lockt;
Regenschauer vor den Fenstern;

Allegro
Das Eis verführt, doch
die Furcht einzubrechen hält
zurück.

Man stolpert, man fällt,
krachendes, brechendes Eis
mahnt zur Vorsicht.

Im Ofenrohr balgen sich die
Winde,
Schirokko, Bora und die anderen.
Leiden und Wonnen des Winters.

14 | **Nulla in mundo pax sincera**

Aria

Il n'est au monde de paix sincère
Sans perfidie, mais la paix véritable et pure,
Ô doux Jésus, elle est en toi.

Parmi les tourments et les peines,
L'âme vit heureuse
Dans la seule espérance d'un chaste amour.

Traduction : Michel Chasteau

Nulla in mundo pax sincera
sine felle; pura et vera,
dulcis Jesu, est in te.

Inter poenas et tormenta
vivit anima contenta
casti amoris sola spe.

There is no genuine peace in the world
Without bitterness; but pure, true peace,
Gentle Jesus, resides in thee.

Amid grief and torments
The soul lives contentedly
With chaste love as its only hope.

Translation: Charles Johnston

Es gibt keinen echten Frieden auf der Welt
Ohne Bitterkeit; aber der reine, wahre Frieden,
Süßer Jesus, ist in dir.

Mitten in Pein und Leid
Lebt die Seele glücklich
In der einen Hoffnung auf sittliche Liebe.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese



Théotime Langlois de Swarte – Discography

All titles available in digital (download and streaming)

Concerti per una vita
Violin Concertos
Vivaldi, Legrenzi, Westhoff
with *Le Consort*
2 CD HMM 902373.74



“Ce portrait du compositeur est un chef-d’œuvre de joaillerie...”

– **Classica**

“Esprit tonique et joyeux dans les pages de jeunesse, nuances subtiles pour celles de la maturité : le trait est partout juste.” – **Diapason**

“There is no doubt about the exceptional playing of both soloist and orchestra, directed by Langlois de Swarte himself – alternately exuberant, wayward, introspective and melancholic, they move seamlessly.”

– **BBC Music Magazine**

Violin Concertos
Vivaldi, Leclair, Locatelli
with *Les Ombres*
CD HMM 902649



“Le jeune violoniste français relève les défis lancés par trois virtuoses du XIII^e siècle, avec des trésors de sensibilité et de subtilité.”

– **Diapason**

“Le jeu tout en déclamation de Théotime Langlois de Swarte apporte une touche française frappée au coin de l’élégance et de la tempérance. On succombe aux deux Largos touchés par la grâce des Concertos RV 384 et 179, celui-ci bénéficiant du finale inédit reconstitué avec une cohérence stylistique irrépréhensible par Olivier Fourés.”

– **Classica *******

“Théotime Langlois de Swarte’s new album is Baroque-music making at its most beautiful and joyful.”

– **Gramophone**

„Vielseitig und spannend“

– **FonoForum**

„Langlois de Swarte präsentiert seine Auswahl in überragender Weise. Wo diese Werke virtuosen Zugriff verlangen, da liefert er den, ohne dass man seinem Spiel irgendwelche Mühen anmerken könnte. Im Unterschied dazu lässt er mit interpretatorischer Sorgfalt und Variabilität die langsamen Sätze geschmackvoll verziert erklingen.“

– **Pizzicato**

The Mad Lover
Sonatas, Suites, Grounds,
Fantasias and various *bizarrie* from
17th-century England
Thomas Dunford, lute
CD HMM 902305



Proust, le concert retrouvé
A Concert at the Ritz
during the Belle Époque
Tanguy de Willencourt, piano
CD HMM 902508



An invitation at the Schumann’s
Chamber music,
works for piano and lieder
Trio Dichter
(Théotime Langlois de Swarte,
Hanna Salzenstein, Fiona Mato)
Samuel Hasselhorn,
Jorge González Buajasan
CD HMM 902509



JEAN-MARIE LECLAIR
JEAN-BAPTISTE SENAILLÉ
Génération
Sonatas for violin and harpsichord
William Christie, harpsichord
HAF 8905292



Théotime Langlois de Swarte remercie particulièrement Aline Foriel-Destezet
pour son soutien indéfectible et passionné.
Merci aussi à Xavier et Joséphine Moreno pour le prêt de ce magnifique violon de Carlo Bergonzi.
Merci à Hugues Deschaux et Olivier Fourés, pour leur écoute et leurs précieux conseils,
à l'ensemble des musiciens pour leur investissement à chaque minute de cet enregistrement, ainsi qu'aux
équipes d'harmonia mundi qui partagent notre passion pour la musique.
Merci enfin à Florence Alibert et aux équipes de l' Arsenal de Metz
qui nous ont accueillis dans cette magnifique salle à l'acoustique si inspirante.

La Société Générale Fondation d'Entreprise est le mécène principal de l'ensemble Le Consort.
L'ensemble Le Consort est soutenu par la Caisse des Dépôts.



avec le généreux soutien de
Aline Foriel-Destezet



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025
Enregistrement : juillet 2024, Grande salle, Arsenal de Metz (France)

Direction artistique : Olivier Fourés, Hugues Deschaux

Prise de son, montage, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Accordeur : Thibault Guilmin

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

Photos digipac : Julien Benhamou

Illustrations : Giuseppe Arcimboldo, *Allégories sur les saisons*, XVI^e siècle
(Printemps, Été, Automne, Hiver), © Photo Josse / Bridgeman Images

Photos : Victor Toussaint

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
theotimelangloisdeswarte.com
leconsort.com