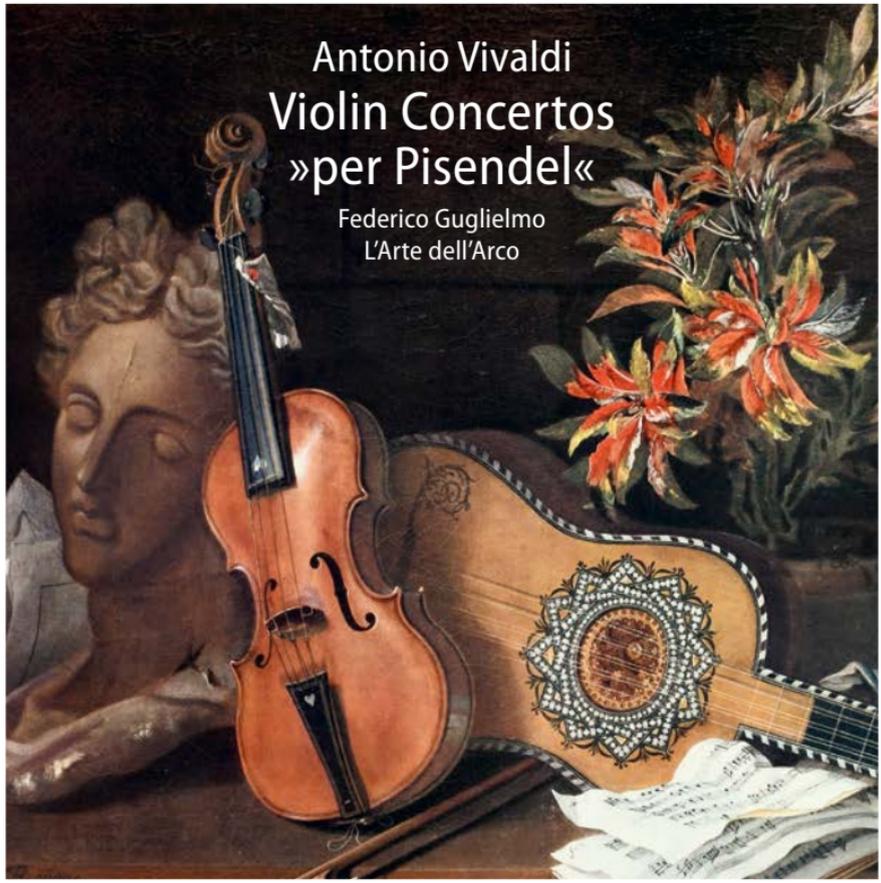


cpo

Antonio Vivaldi
Violin Concertos
»per Pisendel«

Federico Guglielmo
L'Arte dell'Arco





Antonio Vivaldi (1725), by François Morellon de La Cave (1696–1768)

Antonio Vivaldi 1678–1741

»Concerto fatto per M Pisendel«

Concerto in D minor RV 237

8'36

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | Allegro | 4'22 |
| 2 | (Adagio) | 1'45 |
| 3 | (Allegro) | 2'29 |

Concerto in G major RV 314

11'08

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 4 | Allegro, Adagio, Allegro | 4'27 |
| 5 | (Adagio) | 2'50 |
| 6 | Allegro | 3'51 |

Concerto in D major RV 205

12'42

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | Allegro | 5'13 |
| 8 | Largo | 1'58 |
| 9 | Allegro (Cadenza: Federico Guglielmo after Antonio Vivaldi) | 5'31 |

Concerto in G minor RV 328

8'03

10	Allegro	3'39
11	Largo	1'41
12	Allegro	2'43

Concerto in A major RV 340

10'47

13	Allegro	3'55
14	(Adagio)	3'08
15	Allegro (Cadenza: Antonio Vivaldi)	3'44

Total time: 51'22

Federico Guglielmo solo violin

L'Arte dell'Arco

Giampiero Zanocco, Alessia Pazzaglia violins

Gianni Maraldi viola

Francesco Galligioni cello

Paolo Zuccheri violone

Gianluca Geremia theorbo

Roberto Loreggian harpsichord / chamber organ

Johann Georg Pisendel (1687–1755) war um die vierzehn Jahre alt, als er kurz nach 1700 die ersten Werke von Antonio Vivaldi kennenlernte. Der späterhin bedeutendste Geiger der Bach-Zeit, der von 1730 bis zu seinem Tode als Konzertmeister der vielbewunderten Dresdner Hofkapelle wirkte, war kurz vor der Jahrhundertwende als Chorknabe an den Hof des Markgrafen von Ansbach gekommen, wo er unter anderem von Giuseppe Torelli, einem der Wegbereiter der KonzertsGattung, im Violinspiel unterwiesen wurde. Unter anderem hatte der junge Pisendel für den Chorleiter Noten abzuschreiben, und schon bald kopierte er auch für sich selbst, um sich ein Repertoire zu verschaffen und überdies an praktischen Beispielen das Studium der Komposition zu betreiben. An dieser beinahe obsessiven Gewohnheit hielt er sein Leben lang fest.

Zu den ersten Sachen, die er abgeschrieben hat, gehört eine Sonate G-Dur für Violine, Violoncello und Basso continuo – eines der frühesten Werke, die von Antonio Vivaldi erhalten sind (RV 820). Diese gelangte nach Pisendels Tod in das Dresdner Hofmusikarchiv (das heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek liegt) und wurde vor einigen Jahren wiederentdeckt. Der junge Kopist dürfte das (verschollene) Original sehr wahrscheinlich von seinem Lehrer Torelli erhalten haben, der Vivaldi sicherlich gekannt hat, da er regelmäßig nach Venedig reiste und dort während der Karnevalssaison in verschiedenen Opernorchestern spielte.

Als Antonio Vivaldi im Jahre 1711 seinen *Estro armonico* op. 3 veröffentlichte, wird Pisendel, der damals kurz vor seiner Aufnahme in das Dresdner Orchester stand, von diesem enorm einflussreichen und vielfach imitierten Beitrag zur Konzertliteratur wohl ebenso begeistert gewesen sein wie das ge-

samte musikalische Europa. Man kann sich seine Aufregung denken, als er im Frühjahr 1716 ausgewählt wurde, um im Gefolge des jungen sächsisch-polnischen Kronprinzen Friedrich August mit einer Elite venezianischer Instrumentalisten zu einem mehrmonatigen Aufenthalt in die Lagenenstadt zu reisen. Diese sogenannte *Kammermusik* bildete die Begleitung des Prinzen und hatte für seine musikalische Rekreation zu sorgen, doch ihre Mitglieder durften auch im weiteren Sinne am venezianischen Musikleben teilnehmen oder weiterführenden Unterricht nehmen – wie Pisendel, der zunächst in Venedig unterwiesen wurde und im Frühjahr 1717 auch in Rom und Florenz Lektionen erhielt. Während seines Aufenthaltes in Venedig und weiter entfernten Städten nutzte der junge Mann natürlich jede Gelegenheit, Noten zu erwerben oder abzuschreiben, und manchmal erhielt er von den Komponisten, denen er begegnete, autographe Kopien zur Erinnerung.

Sicherlich hat Pisendel darauf gehofft, dass er in Venedig bei Vivaldi Geigen- und Kompositionsunterricht erhalten würde. Und diese Hoffnung erfüllte sich über die Maßen: Es kam zu einer dauerhaften Freundschaft mit dem Meister, was angesichts des notorischen Misstrauens, mit dem dieser seinen Berufskollegen begegnete, keine Kleinigkeit war. Ein Zeichen dieser engen Beziehung sind die sieben Violinkonzerte und fünf Violinsonaten von Vivaldis Hand, die heute größtenteils in Dresden aufbewahrt werden. Die meisten dieser Autographen sind an ihrer, üblicherweise wie folgt formulierten Zuschrift zu erkennen: »Concerto [oder »Suonata à Solo«] fatto per M Pisendel« (Abkürzungen sind hier ausgesprochen). Das Kürzel »M« hat man früher oft als »Maestro« gelesen; es muss aber »Monsieur« heißen, denn im Italien des 18. Jahrhun-

derts wurden Deutsche für gewöhnlich mit diesem französischen Wort angedredet.

Diese Zuschrift wird heute oftmals als Widmung verstanden, doch dieser Begriff führt in die Irre. Treffender wäre es, ihn als eine kurze persönliche Mitteilung von der Art aufzufassen, wie man sie schnell noch auf einem Abschiedsgeschenk notiert. Die Formulierung lässt vermuten, dass Vivaldi die zwölf Werke eigens für Pisendel geschrieben und auf die Fähigkeiten des Schülers zugeschnitten hat, der diese dann in Venedig aus der Taufe hob. Diese Vermutung lässt sich zwar nicht beweisen, ist aber alles andere als unwahrscheinlich, sintemalen es hinreichende Belege für die öffentliche Konzerttätigkeit des deutschen Gastes in verschiedenen Opernhäusern gibt. Dass sich Pisendel schon damals mit den Stücken befasst haben muss, ist aus den zahlreichen Abänderungen und Ergänzungen ersichtlich, die der Lehrer oder sein Schüler in den Manuskripten vorgenommen haben. Weitere Eintragungen Pisendels datieren aus den späteren Dresdner Jahren, in denen die Stücke – vermutlich auf Betreiben des Konzertmeisters selbst – ins Repertoire der Hofkapelle aufgenommen wurden.

Das erste der hier eingespielten fünf »Pisendel-Konzerte« (RV 237 in d-Moll) verrät einen ungewöhnlichen Berührungspunkt zwischen Vivaldi und Pisendel. Mit geringen Abweichungen entsprechen die beiden ersten Solo-Episoden des Kopfsatzes dem Mittelsatz der dritten Violinsonate, die der Dresdner Geiger und Komponist Johann Paul von Westhoff (1656–1705) im Jahre 1694 im Rahmen einer sechsteiligen Sammlung veröffentlicht hatte. Westhoff war am sächsischen Hof tätig gewesen (der ein heute noch in Dresden aufbewahrtes Exemplar der Publikation besaß) und gehörte neben Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Jakob Walt-

her, Georg Muffat und Henrico Albicastro zu einer Gruppe süddeutscher, österreichischer und böhmischer Komponisten, die die Violintechnik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts deutlich erweitert hatten. In dem bewussten dritten Satz seiner Sonate bediente sich Westhoff durchweg der *Bariolage* (bei der die verschiedenen Timbres geöffneter und leerer Saiten rasch wechseln), um ein Glockengeläut nachzuahmen. Möglicherweise hatte Vivaldi den Westhoff'schen Druck schon kennengelernt, bevor Pisendel nach Venedig kam, und sich deren Inhalt irgendwann insgeheim »ausgeborgt«; Pisendel wird indes wohl selbständig darauf gestoßen sein, und vielleicht war er es auch, der seinen Lehrer auf die Werke aufmerksam gemacht hat.

Was immer dahinter stecken mag: Die kecke Übernahme war vermutlich ein Gedankenspiel, das Lehrer und Schüler solidarisch miteinander verband. Vivaldi hat diesen Westhoff'schen Satz offenbar besonders gemocht, denn er hat die Elemente auf ganz ähnliche Weise auch in seine späteren Konzerte G-Dur RV 332 (op.8 Nr.8) und A-Dur RV 349 übernommen.¹⁾ Das d-Moll-Konzert RV 237 ist insgesamt ein schönes, typisches Beispiel aus der Zeit nach dem *Estro*. Man beachte, dass auch der langsame Satz in der Grundtonart geschrieben ist. Derlei war zwar in Suiten und *Sonate da camera* gebräuchlich, kam aber in gewöhnlichen Sonaten und Konzerten der Zeit recht selten vor und ist demnach, da Vivaldi diese Art der »Mono-Tonalität« gern verwandte, als ein sehr persönlicher Charakterzug anzusehen.

Das zweite Konzert (RV 314 in G-Dur) ist nicht allein in Dresden, sondern auch in Antonio Vivaldis persönlichem Archiv (in den Sammlungen Foà und Giordano der Turiner National- und Universitätsbibliothek) erhalten. Beide Exemplare erwähnen den

Namen Pisendels. Ein ansprechendes Kennzeichen dieses Konzertes ist das vielgestaltige Akkompagnement, von dem die Solo-Episoden begleitet werden. Vor dem Ende des ersten Satzes schlägt der Solist mit einer plötzlichen Wendung nach Moll einen chromatisch dunklen Ton an; außerdem begegnet uns hier eine weitere Spezialität Vivaldis: eine kurze »Orgelpunkt-Kadenz«, die sich von der üblichen Kadenz (wie sie beispielsweise im letzten Satz dieses Konzertes vorgesehen, wenngleich nicht notiert ist) dadurch unterscheidet, dass sie von Anfang bis Ende über einem liegenden Bass gespielt wird. Den langsamen Satz, der dieses Mal in der gewohnten Mollparallele steht, hat Vivaldi aus seiner Violinsonate e-Moll RV 17a übernommen. Es ist ein weiteres auffallendes Kennzeichen des Komponisten, dass er eine zweistimmige Textur gewissermaßen zusammenhanglos als Konzertsatz verwendet und generell kein Problem hat, musikalische Materialien ohne nennenswerte Veränderungen zwischen Sonate und Konzert auszutauschen.

Das dritte Konzert (RV 205 in D-Dur) nutzt die »bravourösen« Möglichkeiten des Instruments auf besondere Weise – wie es fast in jedem der Konzerte geschieht, die Antonio Vivaldi in dieser Tonart komponiert hat: Die perkussiven Akkorde etwa und das mehr als reichlich aufgesuchte Spitzenregister sind ausführbar, weil die sonoren leeren Saiten des Instruments allesamt den in dieser Tonart von Natur aus prominenten Tönen entsprechen. Man kann die leeren Saiten zur Verdichtung oder Erweiterung der Akkorde verwenden, und es lassen sich – wie in einer Echokammer – ganz einfach sympathische Resonanzen erzeugen. Der A-Dur-Mittelsatz offenbart eine weitere Besetzungsvariante: Die Violinen des Orchesters verbinden sich zu einer einzigen Partie, indessen die Bassinstrumente (einschließ-

lich des Continuo) schweigen, wodurch eine intime, dreistimmige Textur entsteht. Das Finale gönnt sich gegen Ende den Luxus einer »Orgelpunkt-Kadenz« und einer abschließenden Solokadenz (die allerdings wieder nicht ausgeschrieben ist).

Von dem vierten Konzert (RV 328 in g-Moll) ist ein autographes Manuskript erhalten, das in Turin aufbewahrt wird. Auch hier gibt es eine Zurschrift, deren Name allerdings schwer zu entziffern ist (er könnte sehr wohl »Pisendel« lauten). In Dresden liegt eine Abschrift ohne Zusatzbemerkung, die der deutsche Musiker auf venezianischem Papier und somit offenbar während seines Aufenthaltes in Italien angefertigt hat: Da Pisendel sich den Notentext des Werkes gewissermaßen in Selbstbedienung verschafft hat, wäre es nicht angebracht gewesen, wenn Vivaldi diese Kopie seinem scheidenden Schüler als persönliches Geschenk überreicht und bezeichnet hätte. Die Tonart g-Moll hat Vivaldi bisweilen mit stürmischen Affekten, mitunter aber auch, wie im vorliegenden Falle, auf nachdenkliche und melancholische Art behandelt. Dieses eher zarte Konzert gibt der Kantabilität den Vorzug vor der virtuoson Zurschaustellung. Besonders schön sind die üppigen, von schlichtem *continuo* begleiteten Solo-Arabesken des kurzen, langsamen c-Moll-Mittelsatzes, der durchaus einer verschollenen oder unvollendeten Sonate entstammen könnte.

Das fünfte Konzert (RV 340 in A-Dur) ist in Kreisen der Vivaldi-Kenner unsterblich geworden, weil der Komponist kurz nach dem Beginn des dritten Satzes zu einer Reihe von Bassfiguren spontan die Worte »per li Coglioni« geschrieben hat – eine weit- aus drastischere und derbere Version dessen, was wir euphemistisch mit »für die Armluchter« umschreiben würden. Die bewussten Figuren bezeich-

nen eine Harmoniefolge, die zu schauerlichen, für das ungeübte Auge vielleicht nicht ersichtlichen Quintparallelen führt. Mit seinem scherzhaft-rechtfertigenden Kommentar wollte Vivaldi seinen Schüler wohl beruhigen, dass diese Figuren nicht für ihn persönlich gedacht waren. Der langsame Satz steht in a-Moll (dieses Dur-Moll findet man bei Vivaldi häufig) und bewegt sich in einem jener sanften Siciliano-Rhythmen, die der Komponist sehr häufig angeschlagen, seltsamerweise aber nie ausdrücklich als solche bezeichnet hat. Das umtriebige Finale gönnt sich eine ausgeschriebene Kadenz, die kürzer ist als viele andere aus Vivaldis Feder, ohne dass es ihr an den üblichen, spektakulären Zutaten fehlte.

– *Michael Talbot* © 2021

1) In einem Artikel haben Michael Talbot und Kees Vlaardingerbroek den Hintergrund und eine detaillierte Analyse der Westhoff-Entlehnung gegeben; der Text ist unter www.cini.it/pubblicazioni/studi-ivaldiani-18-2018 (S. 91–114) verfügbar; ein kurzes Postskriptum ist unter www.cini.it/pubblicazioni/studi-ivaldiani-19-2019 (pp. 93–94) zu finden.

Federico Guglielmo wurde 1968 in Padua geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht bei seinem Vater sowie anschließend am Konservatorium Benedetto Marcello zu Venedig. Er absolvierte Meisterklassen für Violine (Salvatore Accardo, Isaac Stern), Kammermusik (Amadeus Quartett, Beaux Arts Trio) und Dirigieren (Gianluigi Gelmetti). Angeregt von Christopher Hogwood wandte er sich 1988 dem Studium historischer Aufführungspraktiken und dem Spiel der barocken und klassischen Violine zu.

Guglielmo hat viele internationale Wettbewerbe gewonnen, darunter 1991 den Ersten Preis in dem Internationalen Wettbewerb Vittorio Gui in Florenz. Er hat Konzerte in ganz Italien gegeben, unter anderem bei der Mailänder Società del Quartetto, bei den Florentinischen Amici della Musica, der Accademia Nazionale di S. Cecilia in Rom und dem Teatro Bellini in Catania; internationale Verpflichtungen führten ihn unter anderem zum Wiener Musikverein, ins Amsterdamer Concertgebouw, in die Londoner Wigmore Hall, ins Isaac Stern Auditorium der New Yorker Carnegie Hall und in die Suntory Hall von Tokio.

Federico Guglielmo arbeitet häufig mit den großen internationalen »Early Music«-Orchestern zusammen und spielt oft in Kammermusikensembles oder mit Freunden wie Kathleen Battle, Michala Petri, Hansjörg Schellenberger, Milan Turkovic, Wolfgang Christ, Pieter Wispelwey, Mario Brunello, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Bob van Asperen und anderen.

Er war Dozent in Foggia und Florenz und ist Professor am Konservatorium Francesco Venezze in Rovigo, wo er modernes und barockes Violinspiel unterrichtet.

Federico Guglielmo ist solistisch mit der Academy of Ancient Music, der Handel & Haydn Society, dem australischen Brandenburg Orchestra und seinem eigenen historischen Ensemble L'Arte dell'Arco aufgetreten.

Seine Aufnahmen sind bei Brilliant Classics und **cpo** erschienen.

1994 gründete Federico Guglielmo das Ensemble **L'Arte dell'Arco**, das sich auf die authentische Aufführung italienischer Musik spezialisiert hat – namentlich auf die Werke der Republik Venedig. Das Repertoire reicht von Gabrieli bis Tartini und zu vielen Kompositionen, die seit langem vergessen waren. Forschungsarbeiten zu den seinerzeit in Venedig gebräuchlichen Intonationen und Stimmungen haben zu einem Klang beigetragen, der vor allem im hohen Register von strahlender Kraft ist. Die Ornamentierung wird – vor allem bei Vivaldi und Tartini – je nach den Anweisungen der Manuskripte ausgeführt.

L'Arte dell'Arco präsentiert eine regelmäßige Konzertsérie in Palästen, Villen und Kirchen zu Padua und Venedig sowie im Teatro Olimpico von Vicenza.

Seit der ersten Aufnahme hat das Ensemble Preise und hervorragende internationale Kritiken erhalten, darunter von Gramophone, Classic CD, Diapason, BBC Music Magazine, Le Monde de la Musique, Repertoire, Amadeus, Scherzo und Fanfare.

L'Arte dell'Arco unternimmt weltweite Tourneen. In Europa konzertierte das Ensemble regelmäßig mit Christopher Hogwood, Gustav Leonhardt, Bob van Asperen und Reinhard Goebel.



L'Arte dell'Arco

Johan Georg Pisendel (1687–1755), who would later become the most eminent German violinist contemporary with J. S. Bach, and from 1730 until his death concertmaster of the much-admired Saxon-Polish court orchestra at Dresden, first made acquaintance with Vivaldi's music shortly after 1700 at the court of the Margrave of Ansbach, where he was a choirboy who also received lessons on the violin from Giuseppe Torelli, one of the pioneers of the concerto genre. As part of his duties, the young Pisendel had to copy out music for the choirmaster. Before long, he was also copying music on his own account not only in order to collect repertoire to play but also as a practical means of studying the art of composition.

This habit, almost an obsession, remained with him throughout his life. Among his early transcriptions is a recently discovered sonata for violin, cello and basso continuo (RV 820) by Antonio Vivaldi, which, passing after Pisendel's death to the Dresden court's musical archive (today, the property of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek), is among the earliest surviving compositions by the Venetian master. In all likelihood, the lost original from which Pisendel copied came to him via his teacher Torelli, who will certainly have met Vivaldi on his periodic visits to Venice to play at Carnival in opera orchestras.

In 1711, when Vivaldi's collection entitled *L'estro armonico* (Op. 3) appeared in print, Pisendel, then just about to join the orchestra at Dresden, must have shared the Europe-wide enthusiasm for this massively influential and much-imitated contribution to concerto literature. One can imagine his excitement when, in the spring of 1716, he was chosen to join an élite group of Venetian instrumentalists accompanying the young Saxon-Polish crown

prince Friedrich Augustus to Venice, where the latter planned to reside for several months. The *Kammermusik* (as the group was called) had to attend the prince and provide musical recreation for him, but its members were also permitted to participate in Venetian musical life more widely and – in Pisendel's own case – to receive advanced musical tuition not only in Venice but also, during early 1717, in other cities (Rome and Florence). During his Venetian sojourn and his travels further afield Pisendel naturally took every opportunity to purchase or personally copy out music, and in some instances managed to obtain autograph copies of music as mementos from the composers he encountered.

Pisendel's teacher of violin (plus composition) in Venice became, as he must have hoped, Vivaldi. Not only that: he won Vivaldi's long-lasting friendship – no small feat, given the Venetian's notoriously suspicious attitude towards professional colleagues. Testimony to this close relationship is a group of seven violin concertos and five violin sonatas in Vivaldi's hand, nearly all preserved today in Dresden. Most of them are identifiable by having an expanded heading that normally takes the form (spelling out abbreviations) of "Concerto [or "Suonata à Solo"] fatto per Monsieur Pisendel". (The abbreviation for "Monsieur", "Mr", has often been mistaken in the past for "Maestro": the French "Monsieur" was, however, the normal title given to Germans by eighteenth-century Italians.)

This inscription is often described nowadays as a dedication, but that word is misleading. More accurate would be to regard it as the familiar kind of short personal message hastily added to a document before handing it over as a leaving present. The wording implies that the twelve works were all specially written by Vivaldi for Pisendel: tailored to

his abilities and given their first performance by him in Venice. That supposition is not provable but is far from unlikely, especially since Pisendel's public performance of concertos in opera houses is well documented. The German's early personal involvement with the pieces is suggested by the many alterations and additions in the manuscripts made by either Vivaldi or himself, not to mention later changes made in the years following Pisendel's return to Dresden, often when the concertos among them were taken, presumably at his behest as concertmaster, into the repertoire of the *Hofkapelle*.

The first concerto (in D minor, RV 237) among the five 'Pisendel' concertos featured in this recording reveals an extraordinary point of connection between Vivaldi and his pupil. In the first movement, the first two solo episodes between them present with little alteration the entire content of the central third movement of the third violin sonata in a published collection of 1694 by the Dresden violinist and composer Johann Paul von Westhoff (1656-1705). Westhoff, active at the Saxon court (which possessed an example of the print, today still in Dresden), belonged to a group of South German, Austrian and Bohemian composers (other members were Schmelzer, Biber, Walther, Muffat and Albicastro) who expanded violin technique greatly in the later part of the seventeenth century. The movement in question, headed "Imitatione delle Campane" ("Imitation of the Bells"), uses continual *bariolage* (the alternation of stopped and open strings, with their contrasting timbres) to simulate the jangling of bells. Vivaldi possibly knew Walther's collection already before Pisendel's arrival and might anyway have borrowed its material surreptitiously at some stage, but the latter had probably encountered it quite independently – and may even

have brought it to his teacher's attention. Whatever its back story, this audacious borrowing probably represented for both teacher and pupil a *jeu d'esprit* binding them together in solidarity. Vivaldi must have been especially fond of Westhoff's movement, for he reintroduced its material in similar form in two later concertos: RV 332 (Op. 8 no. 8) and RV 349.1 RV 237 is otherwise a fine, typical violin concerto of the post-*Estro* period. Note that the home key is retained for the central slow movement. Homotonal structure of this kind, though normal in suites and chamber sonatas, is quite rare in ordinary sonatas and concertos of the period, and Vivaldi's great fondness for it is a strongly personal trait.

The second concerto (RV 314, G major) is preserved, each time with a mention of Pisendel, not only in Dresden but also in Vivaldi's personal archive located in the Foà and Giordano collections at the Biblioteca Nazionale e Universitaria in Turin. A pleasing feature of this concerto is the variety of accompaniments used for the accompaniment of solo episodes. Towards the end of the first movement, where there is a sudden turn by the soloist to the minor mode and darkly chromatic expression, we find another Vivaldian speciality: a short 'pedal cadenza', distinguishable from an ordinary cadenza (one is prescribed for the third movement of the same concerto, though not written out) by being played in its entirety over a held pedal-note. For his slow movement, this time in the conventional relative minor key, Vivaldi appropriates a movement from an earlier E minor violin sonata (RV 17a). The abrupt reduction, for a complete movement, to a two-voice texture and, more generally, Vivaldi's readiness to transport musical material with mini-

mal change between sonatas and concertos constitute another salient idiosyncrasy.

The third concerto (RV 205, in D major), like nearly all Vivaldi's violin concertos in this key, makes the most of its special opportunities for bravura, such as percussive chords or the lavish use of the ultra-high register, afforded by the fact that the instrument's sonorous open strings all coincide with notes naturally prominent in the chosen tonality. The open strings can be used to thicken or expand chords, facilitate arpeggiation or simply supply sympathetic resonance rather like an echo chamber. Here, we find yet another solution for the scoring of the slow movement, which is in A major. The orchestral violins unite in a single part and the bass instruments (including the continuo players) are omitted entirely, so that an intimate, three-part texture results. The third movement enjoys the luxury, towards its end, of having both a pedal cadenza and a final unaccompanied cadenza (again, not written out).

The fourth concerto (RV 328, G minor) exists both as an autograph manuscript in Turin that describes it in the heading as being for someone who could very well be Pisendel (but the name is hard to decipher) and as a copy in Dresden without any special inscription made by the German on Venetian paper, obviously during his time in Venice. Since Pisendel had obtained the text of the concerto through (as it were) self-service, it would obviously have been inappropriate for Vivaldi to identify his departing pupil's copy as a personal gift. G minor is a key treated by Vivaldi sometimes as stormy but alternatively, like here, as pensive and melancholy. Throughout this rather gentle concerto the accent falls on lyricism rather than virtuosic display. Particularly beautiful are the luxuriant arabesques

for solo violin in the short slow movement in C minor with simple continuo accompaniment that could well originate in a lost or abandoned sonata.

The fifth concerto (RV 340, A major) is immortalized for connoisseurs of Vivaldi by a spontaneously added inscription in the bass part not far into the third movement (coinciding with a series of bass figures). This reads "Per li Coglioni" – a ruder version of "For asses". The figures clarify a series of harmonies that to an inexperienced eye might be not obvious, thereby giving rise to ghastly consecutive fifths. Vivaldi's jestingly apologetic comment aims to reassure Pisendel that the figures are not intended for him personally. The slow movement is in A minor – this kind of shift from major to minor occurs often in Vivaldi's slow movements – and noteworthy for being in a gentle sicilian rhythm, which is very common in his music but, strangely, is never identified explicitly as such. The busy finale boasts a written-out cadenza – shorter than many from Vivaldi's pen but containing all the customary spectacular ingredients.

– Michael Talbot © 2021

¹ An article by Michael Talbot and Kees Vlaardingbroek giving the background to, and analysing in detail, the borrowing from Westhoff is accessible online at <www.cini.it/publicazioni/studi-vivaldiani-18-2018> (pp. 91–114), with a short postscript at <www.cini.it/publicazioni/studi-vivaldiani-19-2019> (pp. 93–94).

Born in Padua in 1968, **Federico Guglielmo** studied violin first with his father and subsequently at the Benedetto Marcello Conservatory of Music in Venice.

He attended master classes in violin (S. Accardo, I. Stern), chamber music (Amadeus Quartet, Beaux Arts Trio) and conducting (G. Gelmetti) and from 1988, encouraged by Christopher Hogwood, devoted himself to the study of historical performance on baroque and classical violins.

Guglielmo has won many awards in international competitions, including the first prize in 1991 Vittorio Gui International Competition in Florence and has performed at venues throughout Italy such as the Società del Quartett in Milan, Amici della Musica in Florence, Accademia Nazionale di S. Cecilia in Rome, and Teatro Bellini in Catania and worldwide (Musikverein in Vienna, Concertgebouw in Amsterdam, Wigmore Hall in London, Isaac Stern Auditorium at Carnegie Hall in New York, Suntory Hall in Tokyo).

He has performed in chamber music ensembles and with friends like Kathleen Battle, Michala Petri, Hansjörg Schellenberger, Milan Turkovic, Wolfram Christ, Pieter Wispelwey, Mario Brunello, Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Bob van Asperen etc.

He has lectured in Foggia and Florence, and is a professor at the Francesco Venezia Conservatory in Rovigo, where he teaches violin and Baroque violin. Guglielmo has appeared as a soloist with the Academy of Ancient Music, the Handel & Haydn Society, the Australian Brandenburg Orchestra, and his own period ensemble, L'Arte dell'Arco. He has recorded for Brilliant Classics and **cpo**.

Founded in 1994 by Federico Guglielmo, the ensemble **L'Arte dell'Arco** specializes in the authentic performance of Italian music, in particular that of the Venetian Republic, with its repertoire ranging from Gabrieli to Tartini and including many previously forgotten works.

Research on intonation and tunings in use in Venice has contributed to the re-creation of a sound with a certain brightness in the high range. Ornamentation is performed according to markings preserved in manuscripts, especially in those of Vivaldi and Tartini.

L'Arte dell'Arco presents a regular series of concerts in palaces, villas, and churches in Padua and Venice and at the Teatro Olimpico in Vicenza.

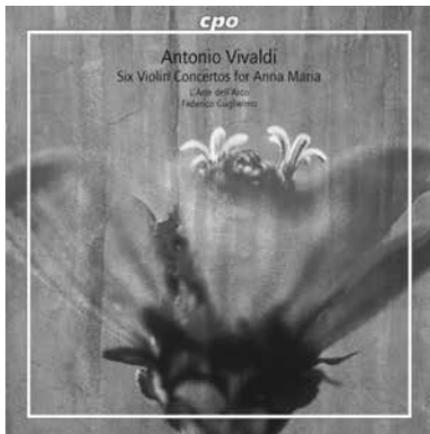
Since its first recording the ensemble has received prizes and critical acclaim from the international press such as Gramophone, Classic CD, Diapason, BBC Music Magazine, Le Monde de la Musique, Amadeus, Scherzo, and Fanfare.

L'Arte dell'Arco undertakes tours worldwide and performed regularly in Europe with Christopher Hogwood, Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, and Reinhard Goebel.



Already available

cpo 777 312-2



Already available

cpo 777 078-2

cpo 555 379-2

Recorded: Abbazia di S. Maria di Carceri (Pd), 1-3 September 2021

Recording Producer, Editing & Mastering: Mattia Zanatta

Recording Engineer: Marco Lincetto

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: »Allégorie des Arts« (Table dans l'atelier d'un artiste avec des instruments de musique), 1713,
by Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), Schwerin, Staatliches Museum. © Photo: akg-images, 2024

Photography: Amici della Musica di Padova (p. 10), Studio Pisa S. Galeazzi (p. 16)

German version: Cris Posslac

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2025 – Made in Germany



Federico Guglielmo

cpo 555 379-2