

# VIVALDI

GIORDANO ANTONELLI  
MUSICA ANTIQUA LATINA

VIVALDI  
CONCERTOS & SINFONIAS

GIORDANO ANTONELLI  
MUSICA ANTIQUA LATINA

## ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

### **Concerto for cello, strings and b. c. in D minor, RV 405**

Konzert für Violoncello, Streicher und B. c. in d-Moll RV 405

|   |         |      |
|---|---------|------|
| 1 | Allegro | 3:03 |
| 2 | Adagio  | 3:27 |
| 3 | Allegro | 2:24 |

### **Sinfonia for strings and b. c. in D major, RV 125**

Sinfonia für Streicher und B. c. in D-Dur RV 125 (RV Anh. 156)

|   |         |      |
|---|---------|------|
| 4 | Allegro | 1:29 |
| 5 | Adagio  | 3:32 |
| 6 | Allegro | 1:34 |

### **Concerto for cello, strings and b. c. in G major, RV 413**

Konzert für Violoncello, Streicher und B. c. in G-Dur RV 413

|   |         |      |
|---|---------|------|
| 7 | Allegro | 3:29 |
| 8 | Largo   | 3:22 |
| 9 | Allegro | 2:49 |

### **Concerto for mandolin, strings and b. c. in C major, RV 425**

Konzert für Mandoline, Streicher und B. c. in C-Dur RV 425

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 10 | Allegro | 2:53 |
| 11 | Largo   | 3:42 |
| 12 | Allegro | 2:07 |

### **Concerto for two cellos, strings and b. c. in G minor, RV 531**

Konzert für zwei Violoncelli, Streicher und B. c. in g-Moll RV 531

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 4:00 |
| 14 | Largo   | 3:21 |
| 15 | Allegro | 2:55 |

### **Concerto for flute, violin, bassoon and b. c. in D minor, RV 96**

Konzert für Flöte, Violine, Fagott und B. c. in d-Moll RV 96

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 16 | Allegro | 2:33 |
| 17 | Largo   | 2:50 |
| 18 | Allegro | 2:25 |

### **Concerto for two violins, strings and b. c. in G minor, RV 517**

Konzert für zwei Violinen, Streicher und B. c. in g-Moll RV 517

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 19 | Allegro | 3:48 |
| 20 | Andante | 2:51 |
| 21 | Allegro | 3:14 |

### **Sinfonia for strings and b. c. in B minor, RV 168**

Sinfonia für Streicher und B. c. in h-Moll RV 168

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 22 | Allegro | 2:16 |
| 23 | Andante | 2:36 |
| 24 | Allegro | 3:50 |

## MUSICA ANTIQUA LATINA, orchestra on period instruments

### Soloists / Solisten

Giordano Antonelli, cello / Violoncello (Tr. 1-3, 7-8, 13-15)

Emanuele Buzi, mandolin / Mandoline (Tr. 10-12)

Adriano Ancarani, cello / Violoncello (Tr. 13-15)

Maria de Martini, flute / Flöte (Tr. 16-18)

Luca Giardini, violin / Violine (Tr. 16-18, 19-21)

Cecilia Medi, bassoon / Fagott (Tr. 16-18)

Paolo Perrone, violin / Violine (Tr. 19-21)

### Violins / Violinen I

Luca Giardini • Gabriele Politi • Katarzyna Solecka • Alina Taslavan

### Violins / Violinen II

Paolo Perrone • Valentina Nicolai • Elisa Atteo

### Violas

Gianfranco Russo • Emma Ascoli

### Cello / Violoncello

Adriano Ancarani

### Harpichord / Cembalo

Salvatore Carchiolo

### Theorbo & Baroque guitar / Theorbe & Barockgitarre

Francesco Tomasi

### Mandolin & colascione / Mandoline & Colascione

Emanuele Buzi

### Bassoon / Fagott

Cecilia Medi

### Violone

Luca Cola

## GIORDANO ANTONELLI, conductor / Dirigent

Track 24 is performed by Giordano Antonelli with a long improvisation on the Greek lyra in the style of Ottoman *Taksim*.



RELLI  
E DI CRISTO  
EIA  
OMAGGI  
REMI  
TALI  
SE VV ORANTENNO  
DI BENE  
MCXXXVIII  
VVA CARITE  
ROMA  
XIII I MCXXXVIII

LEONOR & BONCOMPAGNA EUGHESIA  
SVMONIS PRINCIPI  
GINERIBVS EIVS  
SVB HOC MARMORE CONDITIS  
ALTERNVM GRATIANI MONVMENTVM  
MONIALES CQD FORIS XLI DE GBMANIIS  
QV SEPMENTO HERDES POSVERV  
ANN EIVS QDIFI 13 SEPT MDC

INSTITUTIONE  
DE  
MUSEO  
MUSICALE  
ROMANO  
FONDATA  
NEL  
1882  
DALLA  
CIVILTÀ  
ROMANA  
E  
DALLA  
CIVILTÀ  
MUSICALE  
ROMANA  
PER  
L'INTELLIGENZA  
ROMANA  
E  
DALLA  
CIVILTÀ  
MUSICALE  
ROMANA  
PER  
L'INTELLIGENZA  
ROMANA

## LISTENING TO THE SOUND OF VENICE

In this recording, Giordano Antonelli takes color and light as guidelines for his approach to Vivaldi's works and, at the same time, thanks to his own personal artistic experience, listens to the echoes of an Orient well established in Venice during Vivaldi's time. In the following lines, I will try to expand such a beautiful (and justified) intuition.

Our journey in search of the Orient in Venetian music starts from the base: the town stones. Indeed, if one just manages to disentangle from the tourists crowds who joyfully swarm through today's *Veniceland*, will easily note that Venice *does not* remind them of a Western city at all: references to the East are everywhere, from the same form of the city itself (*forma urbis*), intricate as a *medina*, to the many windows in polyphores that appear on most of the noble buildings, whose shape curiously recalls the prayer niches (*mihrab*) of Islamic architecture, up to the tetrarch statues which came to Venice from Constantinople, that enigmatically observes passers-by in Saint Mark's Square, or up to the statues of the Moors in Cannaregio or to the marble throne with Arabic inscriptions in San Pietro di Castello. Such items scattered in the city are magnificently summarized in that symbol of the town itself that is the Saint Mark's *basilica*, in which the Orient is immanent in the very stones that compose it, mostly stolen from the Near East, and then transcended into new forms, neither Western nor Eastern.

In parallel with the stones of its city, Venetian figurative Art abounds of turbans, moors and merchants in countless scenes of genre. Yet, beyond the single details, an overall aesthetic should be highlighted: According to Art critics, in fact, the great difference in the figurative style of Rome and Florence is marked by the central role of drawing in the first two, and, conversely, by the central importance of colour and light in the style of Venice: it seems exemplar the way

(*maniera*) of painting of old Titian (1488/90–1576), almost blind, with his touches (*bótte*) of colour that prefigures the French 19<sup>th</sup> century Impressionism.

Venetian music shares with its town and its Art *that same* aesthetic, in which timbre, light and color play a predominant role: Our kind reader/listener should remember the masterworks of the so-called "Venetian School" during the Renaissance, marked by Adrian Willaert (1490?–1562), Andrea Gabrieli (1510?–1586), Cipriano de Rore (1515–1565), Gioseffo Zarlino (1517–1590), Giovanni Gabrieli (1555–1612) and Claudio Monteverdi (1567–1643) but, moreover, should remember how their compositions were skillfully designed for, and executed in, the resonating spaces of Saint Mark, with its Byzantine domes, low but deep, using stereo effects by opposing two choirs (*cori battenti*) in the upper spaces designed for the singers (the *cantorie*) and/or disposing soloists and choirs in different spatial positions, prefiguring, by all these means, a sound environment, a soundscape *ante litteram*. In this perspective, Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741) can be considered a gem of a long and splendid Venetian necklace, centered on the values of acoustic, timbre and sound that eventually arrive to the works of Gian Francesco Malipiero (1882–1973), Bruno Maderna (1920–1973), (Luigi Nono (1924–1990) and Claudio Ambrosini (\*1948).

Moving to the specific influences of the Orient in Venetian music, we can assume that the patriarchate of Aquileia, with its Byzantine liturgical tradition, exerted a strong influence on the nascent Venetian music. However, as is typical for a city always suspended between East and West, we should also take into consideration, with musicologist Giulio Cattin, the Franco-Roman and Gallican influence on the developing of Venetian music. Nevertheless, over the centuries a particular liturgical repertoire of Byzantine influence developed in the *koiné* of the Aquileian and Venetian patriarchates, which was, and still is, called "*canto patri-archino*." This particular liturgical repertoire was very different from the official

Roman one but was gradually abandoned through centuries while its traces can still be found among the oral traditions of Veneto, Friuli and Istria.

A particular moment in the musical relations between Venice and the East seems to me to be marked by the *Greghesche*, a vocal and poetic genre that lived for a short period towards the end of 1500. The fundamental component of this genre was given by the texts, composed in an artificial language that mixed various dialects spoken on the territories of the *Serenissima*. A first book of *Greghesche* was published in Venice in 1564 on texts by Antonio Molino (1495/1497-1571?), who under the pseudonym of "Manoli Blessi," composed the texts set to music by some of the major exponents of the "Venetian School" mentioned above. Later came the book of compositions for three voices by Andrea Gabrieli, still on texts by Molino, entitled *Greghesche et Iustiniane* (Venice, Gardano, 1571). In general, the *Greghesche* are a parody of people and cultures with which Venice was in contact, an elegant game by composers of "high" genre, but at the same time the attention seems symptomatic, even if parodistic, towards other languages and customs.

Above all, as Antonelli well perceives, Venice was always a metropolis in which communities of different peoples and religions lived together: The Jews, first living in the Giudecca and then in Cannaregio, in the area known as *Ghetto* (a term that from Venice – sadly – spread throughout the world); the Greeks and Dalmatians, settled in Castello, in the area behind Riva degli Schiavoni, around the present churches of San Giorgio dei Greci and San Giorgio degli Schiavoni, few steps away from San Giovanni in Bragora, the church in which our Vivaldi was baptized; the Armenians initially settled around their church *Santa Croce degli Armeni*, in San Marco, and then, since 1717, moved to the island of San Lazzaro degli Armeni, in front of the Lido, which hosts the monastery of the Mechitarist Order founded by Father Mechitar of Sebaste (1676-1749). The merchants coming

from the Ottoman world settled in the Fondaco dei Turchi, while the merchants coming from the Persian world were hosted in a smaller Fondaco on the Canal Grande near Rialto. The same term *Fondaco* ("warehouse, storage") sums up in itself the net of Venice East-West relations, coming from Arab *fundūq* and this from Greek *πάνδοκος*.

All these communities made music! By their very nature, musical notes vibrate, resonate and expands through the air and it is therefore legitimate to wonder – as Antonelli does – if the many composers and musicians who crowded Venice, one of Europe's musical capitals, *couldn't* hear the sounds coming from the various "ethnic" communities of the city: it was sufficient to keep the window open! How could Vivaldi have been insensitive to what was going on under his windows in Santa Maria della Pietà, a convent and church overlooking the Riva degli Schiavoni, where ships from the main Mediterranean ports docked?

The sound of the Venetian ethnic communities may have unconsciously influenced musicians and composers. Yet, in this "unconscious" atmosphere, one work testifies, instead, of a very conscious and keen interest for such an "ethnic," "other" music: the Hebrew psalms that Benedetto Marcello (1686-1739) collected in his *Estro poetico-armonico* (Venice, 1724-1727), set to music, for voices and basso continuo, in the version in Italian paraphrase made by Girolamo Ascanio Giustiniani.

Two works then testify a Venetian interest for the music of the Ottoman Empire, with which Venice was in daily contact: I am thinking about the pages dedicated to music by the Venetian ambassador (*bailo*) Giovanbattista Donado (1627-1699) in his *Della Letteratura de' Turchi* (Venice, Andrea Poletti, 1688), concluded by eight pages of musical transcriptions. And I am thinking about the work of my parishioner Jesuit abbot Giambattista Toderini (1728-1799), who dedicates a

long chapter XVI (thirty pages and two engravings with musical transcriptions) to Ottoman music in his *Letteratura Turchesca* (Venice, Giacomo Storti, 1787), describing its musical instruments, reconstructing its history and going into the field, as a modern ethnomusicologist, to interview interpreters of classical Ottoman music.

This new recording should be situated in this cultural background: the merit of Antonelli and the *Musica Antiqua Latina* Ensemble lies in his/their capacity to *listen*, through Vivaldi, to the sound of Venice, with its colors, lights and "ethnic" influences, bringing us back a music that is fresh, full of life and far from dusty stereotypes.

Giovanni De Zorzi  
University of Venice "Ca' Foscari"

## VIVALDI IN COSMOPOLITAN VENICE

*Vivaldi Concertos and Sinfonias* offers an overview of Antonio Lucio Vivaldi's lesser-known works, starting from the Sinfonia RV 125 Anh. 156, conserved at the Staatsbibliothek in Berlin. This unpublished symphony, datable to around 1730, is missing the bass part, which was re-constructed for this occasion by the conductor of the Musica Antiqua Latina orchestra. This recording focuses on the color and harmonic-modal component of the Vivaldian language and highlights the atmosphere of a cosmopolitan center like Venice, teeming with commercial and cultural transits from various parts of Europe and Middle East.

In the Concerto RV 405 for example, the motivic structure of the Tutti section on the D minor scale is reminiscent of the hexachord found in the *Ballo di Mantova*, but is developed here according to the harmonic and melodic typologies of Neapolitan taste, whose influence pervades much of Vivaldi's production. This influence is found as well in the Adagio of the RV 517 Concerto, featured and colored by us with the Neapolitan mandolin and the colascione. The Concerto for Cello RV 405 came to us as the only copy found in Germany in the bequest of Prince Johann Philippe Franz von Schonborn, from which it is clear that the concerto was copied and brought back from a musical journey by composer Franz Horneck.

Antonio Vivaldi's works for cello include an impressive corpus of sonatas and concertos, not surprising considering the special predilection that this instrument and its various types enjoyed during the seventeenth century throughout the northern Italian area, and by virtue of the persistent organological experimentation of the whole family of the viole da braccio of Monteverdian memory. This instrument has an extremely fluid tuning, organological and playing variety and was referred to from time to time just in Venice alone as the viola, English cello, violone and bassetto.

A characteristic feature of the Concerto RV 405 writing style is the contrast between the Tutti orchestral sections with the rhapsodic solo interventions accompanied only by the basso continuo. In the triumphant tone of *religioso-militare* in D major, the Symphony RV 125, which almost remained unpublished, gives us a thunderous symphonic interlude, with a central barcarole-esque Adagio evoking crepuscular lagoon landscapes and undulating Venetian gondolas. The third movement is in the style of a *passepied*, spiced with multiple syncopated accents in the second part, also reminding us here of Vivaldi's Slavic exploits.

The Concerto RV 413 for Cello was originally written for an instrument tuned one fifth higher than the cello, more specifically, a violoncello piccolo. In the present recording, Giordano Antonelli plays a Milanese instrument circa 1740 belonging to Pietro Antonio Landolfi. The first movement, with a pompous character, is in the style of the early German Rococo, rhythmically reminiscent of a *polonaise*. The second movement brings us back to the encompassing Venetian grace of the Rococo Patetico, and to the angelic choirs in the paintings of Giovan Battista Tiepolo and Giambattista Piazzetta, both decorators of the arches of the Church and Hospital of Santa Maria della Pietà, where the Putte del Choro performed the music of the Red Priest. The third movement is a flamboyant *allegro di concerto*, in which the virtuosic arabesques of the cello faithfully retrace the solo writing of the violin concertos.

In Venice where, as Charles Burney described, the streets resounded at all hours of the day with music, played and sung, with sapid nursery rhymes, boat songs or barcaroles which lifted the spirit from daily toil, instruments such as the mandolin were of easy and common use. The presence of an instrument akin to a soprano lute is documented in the Orchestra della Pietà to have been played by Putta Anna Maria, Vivaldi's favorite pupil, who played as much on the violin as on the viola d'amore, mandolin, theorbo and harpsichord. It appears that Vivaldi had

a close relationship with the Ferrarese patron Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona, an amateur mandolin player to whom the Concerto RV 425 was most likely dedicated. In the second movement, the essential writing presents a canvas on which to flourish and invent, a sign of the widespread skill in improvisation and diminution of the music from scant melodic and harmonic hints, here in a version sprung from the imagination of Giordano Antonelli.

A very special place among the Vivaldi concertos is held by that in G minor for two cellos, RV 531. The date of origin is uncertain, but according to Kolneder, is not prior to the 1720s, around which cello technique made rapid progress under the impulses of the Bolognese school virtuosos, including the celebrated Giuseppe Jacchini. A long Venetian tradition of literature for instruments with adumbral sounds such as the cello, for example *I Sepolcri* by Venetian Antonio Draghi, or the tenebrous atmospheres of the *viola da braccio* of Monteverdi's *Orfeo*, suggest the evocative symbology that these instruments represented in Vivaldi's instrumental language, and certainly in this Concerto RV 531, evident in the painful tones of G minor. Vivaldi dedicated a copious production of concertos to the cello, in synergy with prelate virtuoso musicians Antonio Vandini and Bernardo Aliprandi, both in service at the Pietà.

Of note is the observation by Charles Burney in 1770 during his trip to Italy and in his book, *The Present State of Music in France and Italy*, where he remarks with amazement that the cellist Vandini used an underhanded bow hold, typical of the viola da gamba. Considered an intermediate form between the *sonata a tre* – two voices and seventeenth century-like bass, and the concerto *tout court*, the Concerto da camera RV 96 with recorder, bassoon and violin features characteristics of clear southern German ancestry. Some scholars denounce a spurious origin.

The Concerto RV 517 with two principal violins is derived from the *concerto grosso* of the Roman school, to which Vivaldi remained anchored in terms of formal severity. The first movement, in the form of an *allemande*, presents material with clear Northern European inspiration; aristocratic and austere. Vivaldi's handling of forms that are distant in eighteenth century musical taste and geography with poly-stylistic transformism is quite surprising. The second movement recalls the melodic Neapolitan pathos and is highlighted here by the meridional color of the mandolin. The third movement is a rustic passacaglia on a tema ostinato with a seventeenth century flavor, markedly influenced by Iberian styles which permeate all forms of Spanish music, from the *follia* to the *ciaccona*, from the *fandango* to the various forms of *flamenco*.

The Sinfonia RV 168, preserved in a Swedish archive, as well as the copious legacy of Vivaldian manuscripts conserved in the Dresden Archives, attest to Vivaldi's continuous synergy with the musicians and patrons of Northern Europe. In the style of the first southern German symphonic tradition of the *empfindsamkeit*, with all violins in unison – a characteristic widely used by Carl Philipp Emanuel Bach, the B minor framework reveals the bitter affection of the Vivaldi *sturm*. The second movement also has an ostinato rhythm, on which an inexorable melody is drawn on the tenor of F-sharp. Exploring the genesis of Vivaldi's composition with musicologists also expert in Venetian history, the third movement allows the Orchestra Musica Antiqua Latina to highlight the clear Balkan matrix of melodic and harmonic material, restoring a meta or trans philological performance of the piece. A long improvisation on the Greek lyra performed by Giordano Antonelli in the style of the Ottoman Taksim, or as a *Ricercare*, progressively reveals an evocative Slavic theme, finally building up to the eruption of the orchestral mass.

Musicological research attests to the continuous infusion of popular themes, songs of Slavic Venetian seafarers, and oriental liturgical songs into the works of the Venetian Baroque. It is no coincidence that the Codex Caioni, a collection of seventeenth century music curated by the Romanian Jesuit monk Ioan Cajanu, includes polyphonic music by Venetian authors in the same volume together with music from the popular traditions of Transylvania and Eastern Europe. The practice of translating essentially monodic music from oriental traditions into the European harmonic and polyphonic style (taming its wild nature), was common among the circles of classical Venetian music. Benedetto Marcello conveys the sense and practice of this in the powerful realization of the Salmi (*Estro Poetico Armonico – Parafrasi sopra Salmi*, Venice 1724), derived from the synagogue chants of the various oriental Jewish communities scattered within the territories of the Serenissima Republic, as does the comparison of scores copied in Baroque style by many Venetian travelers and diplomats with the original counterparts of the music of the Ottoman court. "Turcherie," or the rendering of exotic melodies into the baroque style (often circumventing the notification of the musical loan), is an aspect not yet sufficiently investigated by modern musicology.

Giordano Antonelli

## DEM KLANG VENEDIGS LAUSCHEN

In dieser Einspielung orientiert sich Giordano Antonelli bei seiner Annäherung an Vivaldis Musik ganz an Farbe und Licht; dabei spürt er, kraft der ihm eigenen künstlerischen Erfahrung, zugleich den Klängen des zu Vivaldis Zeit in Venedig allgegenwärtigen Orients nach. In den folgenden Zeilen wird der Versuch unternommen, diesen ebenso reizvollen wie begründeten Gedanken zu erläutern.

Die Erkundungsreise zu den Spuren des Orients in der venezianischen Musik beginnt beim Fundament: bei den Steinen. Wer es schafft, den Touristenmassen zu entkommen, die gutgelaunt das heutige *Veniceland* bevölkern, wird unschwer feststellen können, dass Venedig nicht wie eine westliche Stadt aussieht, denn Bezüge zum Orient finden sich überall: von der Anlage der Stadt (*forma urbis*, verwickelt wie eine *medina*) über die vielen als Polyforien angelegten Fenster in den Fassaden der meisten repräsentativen Bauten, die sich formal seltsamerweise an die Gebetsnischen (*mihrab*) der islamischen Architektur anlehnen, bis zu den Tetrarchen-Statuen, die von Konstantinopel nach Venedig gelangten und den Passanten auf dem Markusplatz rätselhafte Blicke zuwerfen, den Mohren-Skulpturen in Cannaregio oder zum mit arabischen Inschriften versehenen Marmorthron in der Kirche San Pietro di Castello. Und das Bauwerk, das Venedig verkörpert wie kein zweites, scheint die Summe all dieser über die Stadt verstreuten Beispiele zu ziehen: die Basilika San Marco, die den Orient in ihren Steinen trägt, denn die meisten von ihnen wurden aus dem Nahen Osten entwendet und dann in neue, weder klar westliche noch östliche Formen integriert.

Wie bei den Steinen der Stadt stößt man auch in der bildenden Kunst Venedigs in zahllosen Genreszenen immer wieder auf Turbane, Mohren und Kaufleute. Jenseits aller Details kommt man jedoch nicht umhin, auch eine alles verbindende Ästhetik zu erkennen: Nach Ansicht der Kunstkritiker besteht ein grundsätzlicher

Unterschied zwischen der bildenden Kunst von Rom und Florenz, die primär vom Zeichnerischen ausgeht, und dem venezianischen Stil, in dem Farbe und Licht von zentraler Bedeutung sind – exemplarisch lässt sich das nachvollziehen in der Malweise (*maniera*) des alternden Tizians (1488/90–1576), der, fast erblindet, mit seinen Farbtupfern (*bótte*) den französischen Impressionismus des 19. Jahrhunderts vorwegnahm.

Die venezianische Musik hat mit der Stadt und ihrer Kunst eben diese Ästhetik gemeinsam, in der Klang, Licht und Farbe eine beherrschende Rolle spielen: Der geneigte Leser/Hörer möge sich die Meisterwerke der durch Adrian Willaert (1490?–1562), Andrea Gabrieli (1510?–1586), Cipriano de Rore (1515–1565), Gioseffo Zarlino (1517–1590), Giovanni Gabrieli (1555–1612) und Claudio Monteverdi (1567–1643) repräsentierten, so genannten »Venezianischen Schule« der Renaissance vergegenwärtigen und sich gleichzeitig einmal vor Augen führen, wie geschickt Komposition und Ausführung dieser Musik auf die Klangräume des Markusdoms mit seinen byzantinischen Kuppeln zugeschnitten sind: nicht übermäßig hoch, aber sehr weitläufig, ermöglicht der Raum die Stereophonie zweier Chöre (*cori battenti*), die auf den einander gegenüberliegenden Sängerkanzeln (den *cantorie*) platziert werden, ebenso wie eine Aufstellung von Solisten und Chören an einer Vielzahl von Stellen, wodurch ein tönendes Ganzes, buchstäblich ein Vorläufer moderner Klanglandschaften, entsteht. In dieser Hinsicht kann das Œuvre Antonio Lucio Vivaldis (1678–1741) als ein Juwel innerhalb einer langen, prächtigen Kette venezianischer Werke gelten, die auf Akustik, Farbe und Klang in allen Nuancen abzielen und schließlich bei der Musik von Gian Francesco Malipiero (1882–1973), Bruno Maderna (1920–1973), Luigi Nono (1924–1990) und Claudio Ambrosini (\*1948) ankommen.

Untersucht man die spezifisch orientalischen Spuren in der venezianischen Musik, so liegt die Vermutung nahe, dass der Patriarch von Aquileia mit seiner traditio-

nellen byzantinischen Liturgie einen starken Einfluss auf die Anfänge der Musik der Stadt ausübte. Gleichwohl sollte man, hierin dem Musikwissenschaftler Giulio Cattin folgend, auch in Betracht ziehen, dass bei der Entwicklung dieser Musik auch ein franko-romanischer und ein gallikanischer Einfluss wirksam waren, was kaum verwundert in einer Stadt, die stets im Spannungsfeld zwischen Ost und West lag. In jedem Falle entstand im Laufe der Jahrhunderte in der *koiné* des aquileanischen und venezianischen Patriarchats unter byzantinischem Einfluss ein besonderes liturgisches Repertoire, das bis heute als *canto patriarchino* bezeichnet wird. Es unterschied sich deutlich vom offiziellen römischen Repertoire, geriet aber mit der Zeit in Vergessenheit, wobei sich seine Spuren noch in den mündlichen Traditionen von Venetien, Friaul und Istrien nachweisen lassen.

In den musikalischen Beziehungen zwischen Venedig und dem Osten spielen anscheinend die *Greghesche* eine besondere Rolle, eine Gattung des gesungenen Gedichtvortrags, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine kurze Blütezeit erlebte. Wichtigster Bestandteil dieser Stücke war der Text, verfasst in einer Kunstsprache, in der sich verschiedene auf dem Gebiet der Serenissima gesprochene Dialekte mischten. Eine erste Sammlung von *Greghesche*, erschienen 1564 in Venedig, enthielt Vertonungen von Texten Antonio Molinos (1495/1497–1571); er schrieb unter dem Pseudonym »Manoli Blessi« Texte, die von einigen der bereits erwähnten Hauptvertretern der venezianischen Schule vertont wurden. Später folgte unter dem Titel *Greghesche et Iustiniane* (Venedig, Gardano, 1571) ein Buch mit dreistimmigen Stücken – ebenfalls auf Texte von Molino – von Andrea Gabrieli. Im Allgemeinen werden in den *Greghesche* Völker und Kulturen parodiert, mit denen Venedig in Kontakt stand – ein kunstvolles Spiel der Komponisten des »hohen« Stils, dass neben einem karikierenden Zug doch auch die für Venedig typische Offenheit für fremde Sprachen und Bräuche erkennen lässt.

Venedig war, wie Antonelli richtig feststellt, immer eine Metropole, in der Gemeinschaften verschiedener Völker und Religionen zusammenlebten: Juden (zuerst auf der Giudecca, dann in einem Teil des Cannaregio, der als *Ghetto* bekannt ist, ein Begriff, der sich – leider – von Venedig aus über die ganze Welt verbreitete), Griechen und Dalmatiner (sie ließen sich im Castello in einem Bezirk hinter der Riva degli Schiavoni nieder, der die heute bestehenden Kirchen San Giorgio dei Greci und San Giorgio degli Schiavoni einschließt und nur wenige Schritte von San Giovanni in Bragora entfernt liegt, wo Vivaldi getauft wurde) und Armenier (sie siedelten ursprünglich nahe ihrer Kirche Santa Croce degli Armeni im Viertel San Marco und zogen 1717 auf die dem Lido vorgelagerte Insel San Lazzaro um, auf der das von Pater Mechitar von Sebaste, 1676–1749, gegründete Kloster des Mechitaristen-Ordens steht). Die Kaufleute aus der osmanischen Welt lebten im Fondaco dei Turchi, während die persischen Händler in einem kleineren Fondaco am Canal Grande nahe dem Rialto untergebracht waren. Allein schon der Begriff *Fondaco* (»Lagerhaus, Speicher«) lässt das Netz venezianischer Ost-West-Beziehungen erkennen, denn er leitet sich vom arabischen *fundūq* und vom griechischen *πανάδοκος* ab.

Und all diese Gemeinschaften hatten ihre eigene Musik! Es gehört zum Wesen des Tons, zu schwingen, widerzuhallen und sich in der Luft auszubreiten, und daher ist es laut Antonelli auch erlaubt, darüber zu spekulieren, inwieweit die vielen Komponisten und Musiker, die Venedig zu einer der musikalischen Hauptstädte Europas machten, die Klänge der verschiedenen »ethnischen« Gruppierungen der Stadt *tatsächlich hören konnten*: Es hätte ja schon genügt, ein Fenster zu öffnen! Vivaldi kann unmöglich für all das, was unter seinen Fenstern in der Pietà ablief, unempfänglich gewesen sein – schließlich hatte man von Kloster und Kirche aus einen Blick auf die Riva degli Schiavoni, wo die Schiffe aus den wichtigsten Mittelmeerhäfen anlegten.

Unbewusst könnten die Musiker und Komponisten in Venedig also von den Klängen der verschiedenen Ethnien beeinflusst worden sein. Und doch zeugt in dieser Atmosphäre des Unbewussten ein bestimmtes Werk von einem ganz im Gegenteil sehr bewussten, wachen Interesse für eine solche »ethnische«, »andere« Musik: die hebräischen Psalmen, die Benedetto Marcello (1686–1739) in seinem *Estro poetico-armonico* (Venedig, 1724–1727) zusammenstellte: Vertonungen einer von Girolamo Ascanio Giustiniani eingerichteten, italienisch paraphrasierten Textfassung für Stimmen und Basso continuo.

Zwei weitere Werke belegen ein venezianisches Interesse für die Musik des Osmanischen Reiches, mit dem Venedig täglich in Berührung kam, nämlich die Teile der Schrift *Della Letteratura de' Turchi* (Venedig, Andrea Poletti, 1688) des venezianischen Botschafters (*bailo*) Giovanbattista Donado (1627–1699), die sich mit Musik befassen und an deren Ende acht Seiten transkribierter Musik stehen, und die Arbeit eines früheren Mitgliedes meiner Pfarrgemeinde, des Jesuitenabtes Giambattista Toderini (1728–1799), der das lange Kapitel XVI (dreißig Seiten und zwei Kupferstiche mit Musiktranskriptionen) seiner *Letteratura Turchesca* (Venedig, Giacomo Stroti, 1787) der osmanischen Musik widmet: Er beschreibt ihre Musikinstrumente, rekonstruiert ihre Geschichte und betreibt wie ein moderner Musikethnologe Feldforschung, indem er Interpreten der klassischen osmanischen Musik befragt.

In diesem kulturellen Zusammenhang ordnet sich die vorliegende neue Aufnahme ein: Es ist das Verdienst Antonellis und des Ensembles Musica Antiqua Latina, auf dem Weg über Vivaldi den Klang Venedigs *hörbar zu machen* – seine Farben, sein Licht und die »ethnischen« Einflüsse – und dadurch eine Musik wiederzubeleben, die uns frisch, blutvoll und frei von verstaubten Stereotypen entgegentritt.

Giovanni De Zorzi  
Universität Venedig »Ca' Foscari«

## VIVALDI IM KOSMOPOLITISCHEN VENEDIG

*Vivaldi Concertos and Sinfonias* bietet einen Überblick über die weniger bekannten Werke von Antonio Lucio Vivaldi, beginnend mit der Sinfonia RV 125 Anh. 156, die in der Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt wird. Dieser unveröffentlichten Sinfonie, die auf die Zeit um 1730 datiert wird, fehlt die Bassstimme, die für diesen Anlass vom Dirigenten des Orchesters Musica Antiqua Latina rekonstruiert wurde. Diese Aufnahme konzentriert sich auf die farbliche und harmonisch-modale Komponente der Vivaldischen Sprache und hebt die Atmosphäre eines kosmopolitischen Zentrums wie Venedig hervor, das von kommerziellen und kulturellen Transiten aus verschiedenen Teilen Europas und dem Nahen Osten.

Im Concerto RV 405 erinnert zum Beispiel die motivische Struktur des Tutti-Abschnitts auf der d-Moll-Skala an das Hexachord aus dem *Ballo di Mantova*, wird hier aber nach den harmonischen und melodischen Typologien des neapolitanischen Geschmacks entwickelt, dessen Einfluss einen Großteil von Vivaldis Kompositionen durchdringt. Dieser Einfluss findet sich auch im Adagio des Konzerts RV 517, das von uns mit der neapolitanischen Mandoline und der Colascione vorgestellt und gefärbt wird. Das Konzert für Violoncello RV 405 kam als einziges in Deutschland gefundenes Exemplar im Nachlass des Fürsten Johann Philippe Franz von Schonborn zu uns, woraus hervorgeht, dass das Konzert vom Komponisten Franz Horneck kopiert und von einer musikalischen Reise mitgebracht wurde.

Antonio Vivaldis Werke für Cello umfassen einen beeindruckenden Korpus an Sonaten und Konzerten, was nicht verwunderlich ist, wenn man die besondere Vorliebe bedenkt, die dieses Instrument und seine verschiedenen Typen während des 17. Jahrhunderts im gesamten norditalienischen Raum genossen. Dieses Instrument weist eine äußerst fließende stimmliche, organologische und spieltechnische Vielfalt auf und wurde allein in Venedig von Zeit zu Zeit als Viola,

englisches Cello, Violone und Bassetto bezeichnet. Charakteristisch für das Concerto RV 405 ist der Kontrast zwischen den Tutti-Orchesterteilen und den rhapsodischen, nur vom Basso continuo begleiteten Solo-Einsätzen.

Im triumphalen D-Dur-Ton gibt uns die Sinfonie RV 125, die fast unveröffentlicht blieb, ein donnerndes symphonisches Zwischenspiel, mit einem zentralen barock-esken Adagio, das an dämmerige Lagunenlandschaften und wogende venezianische Gondeln erinnert. Der dritte Satz ist im Stil eines Passepieds gehalten, gewürzt mit mehrfachen synkopischen Akzenten im zweiten Teil, die auch hier an Vivaldis slawische Heldentaten erinnern.

Das Konzert RV 413 für Cello wurde ursprünglich für ein Instrument geschrieben, das eine Quinte höher gestimmt war als das Cello, genauer gesagt für ein Violoncello piccolo. In der vorliegenden Aufnahme spielt Giordano Antonelli ein Mailänder Instrument um 1740 aus dem Besitz von Pietro Antonio Landolfi. Der erste Satz, mit pompösem Charakter, ist im Stil des frühen deutschen Rokoko gehalten und erinnert rhythmisch an eine Polonaise. Der zweite Satz bringt uns zurück zur umfassenden venezianischen Anmut des Rococo Patetico und zu den Engelschören in den Gemälden von Giovan Battista Tiepolo und Giambattista Piazzetta, beide Dekorateure der Gewölbe der Kirche und des Krankenhauses Santa Maria della Pietà, wo die Putte del Choro die Musik des Roten Priesters aufführte. Der dritte Satz ist ein flamboyantes Allegro di concerto, in dem die virtuosos Arabesken des Cellos die Solopartien der Violinkonzerte getreu nachzeichnen.

In Venedig, wo, wie Charles Burney beschrieb, die Straßen zu jeder Tageszeit von gespielter und gesungener Musik, von saftigen Kinderliedern, Bootsliedern oder Barkarolen widerhallten, die den Geist von der täglichen Mühsal abhoben, waren Instrumente wie die Mandoline häufig im Gebrauch. Das Vorhandensein eines Instruments, das einer Sopranlaute ähnelt, ist im Orchestra della Pietà dokumen-

tiert, indem es von Putta Anna Maria, Vivaldis Lieblingsschülerin, gespielt wurde, die sowohl auf der Violine als auch auf der Viola d'amore, Mandoline, Theorbe und Cembalo spielte. Es scheint, dass Vivaldi eine enge Beziehung zu dem Ferrareser Mäzen Marquis Guido Bentivoglio d'Aragona hatte, einem Amateur-Mandolinenspieler, dem das Konzert RV 425 höchstwahrscheinlich gewidmet war. Im zweiten Satz bietet die Schreibweise eine Leinwand, auf der man sich entfalten und erfinden kann; ein Zeichen für die weit verbreitete Fertigkeit in der Improvisation und der Diminution der Musik aus spärlichen melodischen und harmonischen Andeutungen, hier in einer Version, die der Fantasie von Giordano Antonelli entspringt ist.

Einen ganz besonderen Platz unter Vivaldi-Konzerten nimmt dasjenige in g-Moll für zwei Celli RV 531 ein. Das Entstehungsdatum ist unsicher, liegt aber laut Kolneder nicht vor den 1720er Jahren, um die herum die Cellotechnik unter den Impulsen der Virtuosen der Bologneser Schule, darunter von Giuseppe Jacchini, rasante Fortschritte machte. Eine lange venezianische Tradition von Literatur für Instrumente mit beschattenden Klängen wie das Cello, z. B. *I Sepolcri* des Venezianers Antonio Draghi, oder die düsteren Atmosphären der *viola da braccio* aus Monteverdis *Orfeo*, deuten auf die beschwörende Symbolik hin, die diese Instrumente in Vivaldis Instrumentalsprache repräsentieren, und sicherlich auch in dem Konzert RV 531, das sich in den schmerzhaften Tönen von g-Moll zeigt. Vivaldi widmete dem Cello eine reichhaltige Produktion von Konzerten, in Synergie mit den virtuosos Musikern Antonio Vandini und Bernardo Aliprandi, die beide in der Pietà dienten.

Bemerkenswert ist die Beobachtung von Charles Burney im Jahr 1770 während seiner Reise in Italien und in seinem Buch »The Present State of Music in France and Italy«, wo er mit Erstaunen bemerkt, dass der Cellist Vandini einen für die Viola da Gamba typischen hinterhältigen Bogengriff verwendete. Das Concerto

da camera RV 96 mit Blockflöte, Fagott und Violine wird als eine Zwischenform zwischen der *Sonata a tre* – zweistimmig und mit einem Bass aus dem siebzehnten Jahrhundert – und dem *Concerto tout court* angesehen und weist Merkmale deutlicher süddeutscher Abstammung auf. Einige Gelehrte prangern eine unechte Herkunft an.

Das Konzert RV 517 mit zwei Hauptviolinisten ist vom *Concerto grosso* der römischen Schule abgeleitet, dem Vivaldi in Bezug auf formale Schwere verankert blieb. Der erste Satz, in Form einer *Allemande*, präsentiert Material mit klarer nordeuropäischer Inspiration; aristokratisch und streng. Vivaldis Umgang mit Formen, die dem Musikgeschmack und der Geographie des achtzehnten Jahrhunderts fern sind, ist ziemlich überraschend. Der zweite Satz erinnert an den melodischen neapolitanischen Pathetismus und wird hier durch die meridionalen Farben der Mandoline hervorgehoben. Der dritte Satz ist eine rustikale Passacaglia über ein *tema ostinato* mit dem Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts, deutlich beeinflusst von iberischen Stilen, die alle Formen spanischer Musik durchdringen, von der *Follia* bis zur *Ciaccona*, vom Fandango bis zu den verschiedenen Formen des Flamencos.

Die in einem schwedischen Archiv aufbewahrte Sinfonia RV 168 sowie der reichhaltige Nachlass an Vivaldi-Manuskripten, der im Dresdner Archiv aufbewahrt wird, zeugen von Vivaldis kontinuierlicher Synergie mit den Musikern und Mäzenen Nordeuropas. Im Stil der ersten süddeutschen symphonischen Tradition der *Empfindsamkeit*, mit allen Violinen im Unisono – ein Merkmal, das von Carl Philipp Emanuel Bach häufig verwendet wurde –, offenbart der h-Moll-Rahmen die bittere Zuneigung vom Vivaldi-*Sturm*. Der zweite Satz hat ebenfalls einen *Ostinato-Rhythmus*, auf dem eine unerbittliche Melodie auf dem Tenor von fis gezogen wird. Bei der Erforschung der Entstehungsgeschichte von Vivaldis Komposition mit Musikwissenschaftlern, die auch Experten für die venezianische

Geschichte sind, erlaubt der dritte Satz dem Orchester *Musica Antiqua Latina*, die klare balkanische Matrix des melodischen und harmonischen Materials hervorzuheben und eine meta- oder trans-philologische Aufführung des Stücks wiederherzustellen. Eine lange Improvisation auf der griechischen Lyra, die von Giordano Antonelli im Stil des osmanischen Taksim oder als *Ricercare* gespielt wird, enthüllt nach und nach ein suggestives slawisches Thema, das sich schließlich bis zum Ausbruch der Orchestergruppe aufbaut.

Die musikwissenschaftliche Forschung bezeugt den kontinuierlichen Einzug von volkstümlichen Themen, Liedern slawischer venezianischer Seefahrer und orientalischen liturgischen Gesängen in die Werke des venezianischen Barock. Es ist kein Zufall, dass der *Codex Caioni*, eine vom rumänischen Jesuitenmönch Ioan Cajanu zusammengestellte Sammlung von Musik des 17. Jahrhunderts, die polyphone Musik venezianischer Autoren zusammen mit der Musik aus den volkstümlichen Traditionen von Transsylvanien und Osteuropa im selben Band enthält. Die Praxis, im Wesentlichen monodische Musik aus orientalischen Traditionen in den europäischen harmonischen und polyphonen Stil zu übersetzen, war in den Kreisen der klassischen venezianischen Musik üblich. Benedetto Marcello vermittelt den Sinn und die Praxis dessen in der kraftvollen Umsetzung der *Salmi (Estro Poetico Armonico – Parafrasi sopra Salmi, Venedig 1724)*, abgeleitet von den Synagogengesängen der verschiedenen orientalischen jüdischen Gemeinden, die in den Territorien der Republik der Serenissima verstreut waren, ebenso wie der Vergleich von Partituren, die von vielen venezianischen Reisenden und Diplomaten im Barockstil kopiert wurden, mit den originalen Gegenstücken der Musik des osmanischen Hofes. »Turcherie«, also die Übertragung exotischer Melodien in den Barockstil (oft unter Umgehung der Notation der musikalischen Anleihe), ist ein Aspekt, der von der modernen Musikwissenschaft noch nicht ausreichend untersucht wurde.

Giordano Antonelli

Total time: 70:30

Recording dates: 16–22 June 2020

Recording location: Basilica Sant'Alessio all'Aventino, Rome, Italy

Sound engineer: Alessandro Panetta

Studio direction: Maurizio Paciariello

Production manager: Paolo Peroni

English translation: Ashley Marie Slater

German translation (Giovanni De Zorzi): texthouse

Cover photo: Gary Yeowell (Getty Images)

Artist photos: © Cristian Minnelli (Ensemble), © Maja Landeker (Antonelli)

Design: Roland Demus (Demus Design)

For more information about the artists:

[www.musicaantiqualatina.it](http://www.musicaantiqualatina.it) & [musicaantiqualatina@gmail.com](mailto:musicaantiqualatina@gmail.com)

© & © 2021 Sony Music Entertainment Switzerland GmbH





19439846222