

Concerto

Violino Principale

VIVALDI

Le quattro stagioni & Il grosso mogul

BRESCIANELLO

Violin Concerto in C

La Folia

Barockorchester

Robin Peter Müller · solo violin





A.L. VIVALDI

Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention Op. 8

Le quattro stagioni – Die vier Jahreszeiten – The Four Seasons

La Primavera – Der Frühling – The Spring

RV 269

1. Allegro 3'28"
2. Largo e pianissimo 2'35"
3. Allegro 3'49"

L'Estate – Der Sommer – The Summer

RV 315

4. Allegro ma non molto 5'21"
5. Adagio 2'05"
6. Presto 2'42"

L'Autunno – Der Herbst – The Autumn

RV 293

7. Allegro 4'47"
8. Adagio molto 2'25"
9. Allegro 3'20"

L'Inverno – Der Winter – The Winter

RV 297

10. Allegro non molto 3'15"
11. Largo 1'52"
12. Allegro 3'05"



G.A. **BRESCIANELLO**

Concerto in Do maggiore – Violinkonzert C-Dur

Violin Concerto in C Major

- | | |
|-------------------|-------|
| 13. Allegro | 3'24" |
| 14. Largo | 3'04" |
| 15. Allegro assai | 3'29" |

A.L. **VIVALDI**

Concerto in Re maggiore – Violinkonzert D-Dur – Violin Concerto in D Major

Il grosso mogul, RV 208

- | | |
|-------------|-------|
| 16. Allegro | 5'30" |
| 17. Grave | 2'41" |
| 18. Allegro | 4'48" |

Total duration 62'02"

Robin Peter Müller wurde in Dresden geboren und absolvierte seine Violinausbildung ebenda, sowie in Weimar und Lugano bei Reinhard Ulbricht, Matthias Wollong und Valerie Gradow. Weitere wertvolle künstlerische Impulse erhielt er von Sir Colin Davis, Thomas Zehetmair, Nikolaus Harnoncourt, Stefan Mai und Norbert Brainin.

Nach einer kurzen Mitgliedschaft beim European Union Chamber Orchestra wurde er 2007 als Erster Konzertmeister an das Theater Pforzheim berufen, von 2008 bis 2010 war er als Erster Konzertmeister im Kurpfälzischen Kammerorchester Mannheim tätig. Zudem ist **Robin Peter Müller** regelmäßig zu Gast als Konzertmeister des Bayerischen Kammerorchesters, des Südwestdeutschen Kammerorchesters, der Philharmonie Baden-Baden, bei Chaarts (Chamber Artists, Schweiz) sowie des Luxemburger Kammerorchesters.

Seit mehreren Jahren widmet er sich gemeinsam mit dem von ihm gegründeten **La Folia Barockorchester** intensiv der historisch informierten Aufführungspraxis. In kurzer Zeit gelang es ihm, mit dem jungen Orchester national und international auf sich aufmerksam zu machen.

Robin Peter Müller was born in Dresden, where he completed most of his violin studies, he also studied in Weimar and Lugano with Reinhard Ulbricht, Matthias Wollong and Valerie Gradow. He received other valuable artistic stimulus from Sir Colin Davies, Thomas Zehetmair, Nikolaus Harnoncourt, Stefan Mai, and Norbert Brainin.

After a short membership in the European Union Chamber Orchestra he was appointed as concert master of Theater Pforzheim in 2007. Between 2008 and 2010 he worked as concert master of the Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim. Furthermore he appears regularly as a guest concert master at the Bavarian Chamber Orchestra, the South-West German Chamber Orchestra, the Baden-Baden Philharmonic Orchestra, Chaarts (Chamber Artists, Switzerland) as well as the Luxemburg Chamber Orchestra.

For several years he has devoted himself to historically informed performance together with **La Folia Barockorchester**, which he founded. Within a short period of time he succeeded in gaining national and international acclaim with this young orchestra.

Robin Peter Müller

SOLO VIOLIN & DIRECTION





L A F O L I A

Sibille Klepper
Viola

Robin Peter Müller
Violin & Direction

Vanessa Heinisch
Theorbo

Naoki Kitaya
Harpsichord



Sophia Scheifler
Violone

Filip Marius
Violin, Baroque Guitar

Pia Grutschus
Violin

Gerd Fischer-Baudys
Violoncello



La Folia

– dieser Begriff stand im Barockzeitalter für Kühnheit, Wildheit, Ausgelassenheit, Lustbarkeit und insgesamt für eine künstlerische Haltung der Freiheit und überbordenden Kreativität.

Seit seiner Gründung 2007 belebt das **La Folia Barockorchester**, auf historischen Instrumenten, mit eben diesen Attributen die internationale Musikszene und sorgt für Aufsehen. Ob in kammermusikalischer Besetzung oder mit spätbarocker Opulenz, ob mit Instrumentalmusik oder in der Zusammenarbeit mit Vokalsolisten – immer steht das junge Ensemble um den Gründer und Konzertmeister **Robin Peter Müller** für vitale und mitreißende Interpretationen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Historisch informiert suchen die Musiker des **La Folia Barockorchesters** stets nach Möglichkeiten, die Emotionen und Inhalte der vergangenen Jahrhunderte

auch in der Gegenwart erlebbar werden zu lassen. Bildhaftigkeit, Spielfreude aber auch Respekt vor der Musik und die Gewissheit ihrer intensiven Wirkung – das sind Ansichten der Barockzeit, die als Einsichten die Interpretationen des **La Folia Barockorchesters** grundieren.

In nur wenigen Jahren hat das **LFBO** Publikum wie Fachpresse gleichermaßen begeistert. Mit großem Erfolg gastierte das Ensemble unter anderem in der Berliner Philharmonie, in der Kölner Philharmonie, im Herkulesaal München, in der Union Hall in Maribor (SLO), im Stadtcasino Basel (CH) oder im Musikverein Graz (A). Ebenso traten sie beim Internationalen Opernfestival in Bydgoszcz (PL), bei den Internationalen Händelfestspielen Göttingen, beim Mozartfest Würzburg und bei den Dresdner Musikfestspielen auf.



– in the Baroque era this term stood for boldness, wild passion, boisterousness, welcome distraction and altogether meant an artistic attitude of liberty and excessive creativity.

Ever since its founding in 2007 **La Folia Barockorchester** has, on period instruments, stimulated the international music scene with these same attributes and is known for causing a furore – in the best possible way. Be it as a chamber music ensemble or with performances in full Baroque sumptuousness, be it instrumental music or collaborations with vocal soloists – this young ensemble, with its founder and concert master **Robin Peter Müller**, stands for lively and rousing interpretation of music from the 17th and 18th centuries. As historically informed musicians, they are always looking for ways to transport

emotions and meanings of past centuries to be experienced by modern audiences. Vividness and enjoyment of playing, but also respect for the music and awareness of its intensive effect – these views of the Baroque era build the foundation of **La Folia Barockorchester's** interpretations.

Within a few years the **LFBO** has filled with enthusiasm audiences and critics alike. The ensemble performed successfully in such famous concert halls as the Berliner Philharmonie, the Kölner Philharmonie, Herkulesaal München, Union Hall in Maribor (SLO), Stadtcasino Basel (CH) and Musikverein Graz (A). They took part in the International Opera Festival in Bydgoszcz (PL), Händelfestspiele Göttingen, Mozartfest Würzburg and Dresdner Musikfestspiele.

www.lafoliabarockorchester.net

Vier Alleen aus vier Himmelsrichtungen führen den Besucher des Großen Gartens in Dresden zu seinem Zentrum – dem Palais. Ihre Verlängerungen treffen sich im Mittelpunkt des Festsaaes. Das **Palais im Großen Garten** gilt als eines der frühesten Barockbauwerke im deutschsprachigen Raum. Errichtet wurde es 1680, zunächst als Garten- und Lustschloss. Später wurde es dann als Depot für Teile der Königlichen Kunstsammlungen genutzt. In der Zeit August des Starken war das Palais Schauplatz fulminanter Festivitäten von europäischer Ausstrahlung. Es ist insgesamt Stein gewordener Ausdruck der kulturellen Blütezeit des Dresdner Hofes vom Ende des 17. Jahrhunderts bis 1764.

Das Ende lässt sich so konkret benennen, denn im Oktober 1763 starb Kurfürst Friedrich August II. und nur kurz darauf dessen Nachfolger. Wenig später wurde das berühmte Opernhaus am Zwinger mit seinen über 2.000 Sitzplätzen geschlossen. Und schließlich verließ auch der Star seiner Zeit, Johann Adolf Hasse zusammen mit seiner Frau, der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, Dresden in Richtung Wien. „*Und mit ihm entflohen die Musen*“ heißt es in einer berühmten Chronik der höfischen Kultur Dresdens. Man kann das Jahr 1764 als Ende einer europäischen Kunstepoche beschreiben. Hasse, europaweit als „*il divino Sassone*“ verehrt, war es auch, der 1719 das erwähnte Opernhaus am Zwinger eröffnete.

In den Folgejahren tummelte sich das „*who's who*“ der künstlerischen Avantgarde des 18. Jahrhunderts in Dresden. Die Dresdner Hofkapelle war so etwas wie eine „*Supergroup*“ der Barockzeit. Allen voran steht der Geiger Johann Georg Pisendel für diese kulturelle Blütezeit. Er wirkte ab 1712 als erster Violonist in Dresden, ab 1728 bis zu seinem Tod 1755 war er der Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle. Mit seiner Meisterschaft und seinem Virtuositentum verbindet sich die Idee des „*Dresdner Barock*.“

1716/17 verbrachte Pisendel „*auf Staatskosten*“ ein Jahr in Venedig bei Vivaldi, mit dem ihn von da an eine enge Künstlerfreundschaft verband. Pisendel hatte nach seiner Rückkehr in einem bemerkenswerten Vermittlungsprojekt die modernen Spieltechniken Vivaldis am Dresdner Hof verbreitet und gelehrt. Dokumente der Freundschaft zwischen Pisendel und Vivaldi sind die vier Sonaten, fünf Konzerte und eine Sinfonia, die Vivaldi mit der Widmung oder besser dem Label „*fatte p. Mr. Pisendel*“ versah.

Der Festsaal des **Palais im Großen Garten** zeichnet sich durch einen lebendigen Klang aus und ermöglicht es Musikern, sich gegenseitig perfekt zu hören. Die Länge des Nachhalls im Festsaal beträgt zwischen 3 und 4 Sekunden. Insbesondere hohe Frequenzen klingen sehr elegant aus, und die Reflexionen des Raumes „*kleben*“ sozusagen an den Instrumenten – die Aufzeichnungen wirken „*verbunden*“ und keineswegs so, als ob sich zu einem „*trockenen*“ Ensemble später ein Raum hinzugesellt.



Der Ort und die Geschichte:

Das Palais im Großen Garten

Dresden

The location
and its history:

The *Palais im Großen Garten*

Four avenues lead visitors to the Großer Garten in Dresden from all four directions towards its centre – the Palais (palace). Their extensions meet in the very middle of the banquet hall. The *Palais im Großen Garten* is said to be one of the earliest Baroque buildings in the German-speaking world. It was originally built as a summer residence in 1680. However, later on it was used as depository for parts of the Royal Arts Collection. It was here that, during the time of *Augustus II the Strong*, brilliant festivities of European radiance were set at the Palais. Altogether it symbolised the cultural blossoming of the Dresden Court, from the end of the 17th century until 1764.

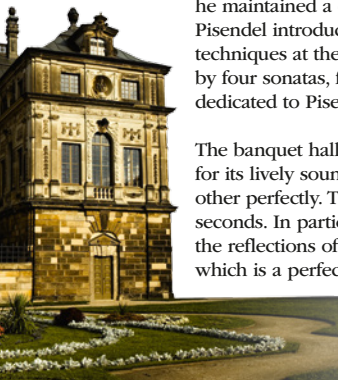


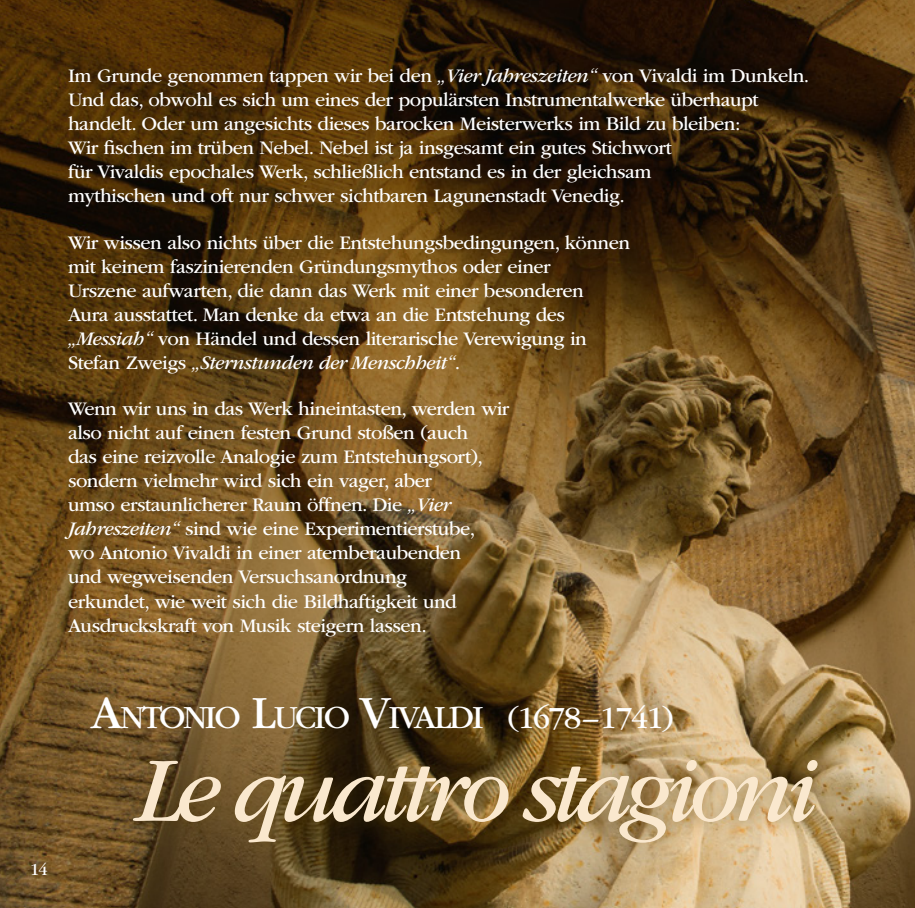
The death of Kurfürst Friedrich August II, in October 1763, along with his successor soon after brought an end to the court and with it the closure of the 2,000 seat Opera House at the Zwinger. Eventually, Johann Adolf Hasse, the leading light of his day, along with his wife, the well-known singer Faustina Bordoni, left Dresden for Vienna. *“And with him fled the muses”*, records a well-known chronicle of courtly culture in Dresden. The year 1764 can be described as the end of an era for European culture. Hasse had been admired as *“il divino Sassone”* throughout Europe, and it was he who had opened the above-mentioned Opera House at the Zwinger.

In the years following the establishment of the opera house, the *“who’s who”* of the artistic avant-garde met in Dresden. The Dresden Chapel Royal (Dresdner Hofkapelle) was something like the *“supergroup”* of the Baroque Era. First and foremost there was violinist Johann Georg Pisendel, who represents this blossoming period. Having been first violinist in Dresden since 1712, he worked as concert master of Dresden Chapel Royal from 1728 until his death in 1755. His mastery and virtuosity constitutes the idea of *“Dresden Baroque”*.

In 1716–17 Pisendel spent a year studying with Vivaldi in Venice on a scholarship from the court. Ever since that time he maintained a close friendship with Vivaldi. On his return, Pisendel introduced and taught Vivaldi’s modern playing techniques at the Dresden Court. Their friendship is documented by four sonatas, five concertos and a sinfonia that Vivaldi dedicated to Pisendel by labeling it *“fatte p. Mr. Pisendel”*.

The banquet hall of *Palais im Großen Garten* stands out for its lively sound and enables the musicians to hear each other perfectly. The length of the reverb lies between 3 and 4 seconds. In particular, high frequencies fade out elegantly and the reflections of the room are *“blended”* with the instruments, which is a perfect setting for recording chamber music.





Im Grunde genommen tapfen wir bei den „*Vier Jahreszeiten*“ von Vivaldi im Dunkeln. Und das, obwohl es sich um eines der populärsten Instrumentalwerke überhaupt handelt. Oder um angesichts dieses barocken Meisterwerks im Bild zu bleiben: Wir fischen im trüben Nebel. Nebel ist ja insgesamt ein gutes Stichwort für Vivaldis epochales Werk, schließlich entstand es in der gleichsam mythischen und oft nur schwer sichtbaren Lagunenstadt Venedig.

Wir wissen also nichts über die Entstehungsbedingungen, können mit keinem faszinierenden Gründungsmythos oder einer Urszene aufwarten, die dann das Werk mit einer besonderen Aura ausstattet. Man denke da etwa an die Entstehung des „*Messiah*“ von Händel und dessen literarische Verewigung in Stefan Zweigs „*Sternstunden der Menschheit*“.

Wenn wir uns in das Werk hineintasten, werden wir also nicht auf einen festen Grund stoßen (auch das eine reizvolle Analogie zum Entstehungsort), sondern vielmehr wird sich ein vager, aber umso erstaunlicherer Raum öffnen. Die „*Vier Jahreszeiten*“ sind wie eine Experimentierstube, wo Antonio Vivaldi in einer atemberaubenden und wegweisenden Versuchsanordnung erkundet, wie weit sich die Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft von Musik steigern lassen.

ANTONIO LUCIO VIVALDI (1678–1741)

Le quattro stagioni

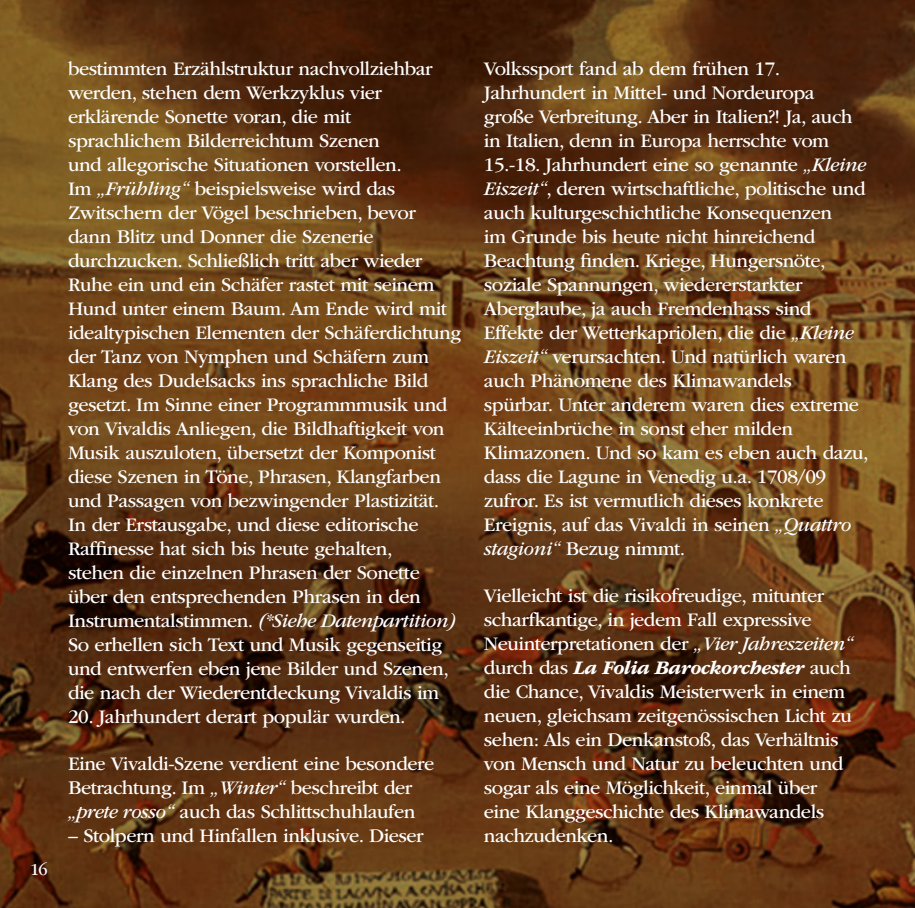
Das kompositorische Experiment begann vermutlich um 1715 und mündete in der Veröffentlichung einer Werksammlung 1725 in einem der angesagtesten europäischen Verlage, bei Le Cène in Amsterdam. Die Sammlung, in der auch die vier Concerti enthalten sind, die wir als „*Le quattro stagioni*“ kennen, erschien unter dem Titel „*Il Cimento dell' Armonia e dell'Invenzione*“. Dieser Titel wird häufig als „*Der Wettstreit zwischen Harmonie und Einfall*“ übersetzt. Dabei bedeutet das italienische Wort „*cimento*“ genauso gut „*Wagnis*“ oder „*Probe*“.

Es ist dieser Charakter des Wagnisses, des Vagen und Experimentierfreudigen, auch des Revolutionären, wodurch die vier Concerti (Frühling – Sommer – Herbst – Winter) mit ihren jeweils drei kontrastiven Sätzen den Instrumentalisten als Musik gewordene Aufforderung entgegneten, sich „*ins Offene*“ zu wagen. Die hier vorgelegte Einspielung mit dem **La Folia Barockorchester** nimmt das „*Wagnis*“ der Vivaldi-Concerti mit einer Intensität und Suggestivkraft an, die einem Freischwimmen gleichkommt – nachdem der Werkzyklus in Jahrzehnten der Interpretationsgeschichte eine gewisse Patina angesetzt hatte. Dazu gehört dann auch, dass die Musiker diese Aufnahme aus Reproduktionen des Erstdruckes eingespielt haben.

Der Begriff der „*Concerti*“ bedarf einer kurzen Erläuterung: Wir haben es hier mit einem stark standardisierten Formmodell zu tun, das stilbildend bis in das 19. Jahrhundert wirkte. Vivaldis Name ist ganz unmittelbar mit der Entwicklung dieser dreiteiligen Struktur verbunden, die das „*Concerto grosso*“ weitestgehend zurückdrängte. Die Folge schnell – langsam – schnell ermöglicht, das barocke Denken in Kontrasten in eine bestmögliche Form zu gießen: Sind die Ecksätze immer auch Möglichkeiten, Virtuositum auszustellen, so sind die Mittelsätze mit ihren oft improvisiert wirkenden, gleichsam kristallineren Strukturen und den lyrisch-tastenden Melodieentwicklungen so etwas wie die Rückseite der goldglänzenden Oberfläche des Barockzeitalters.

Nun sind feste Strukturen Segen und Fluch zugleich: Einerseits geben sie Halt und Form, andererseits können sie immer auch als Beschränkung von gestalterischer Freiheit repressiv auf den Kompositionsprozess einwirken. Dieses Verhältnis von Struktur und Freiheit auszuloten und Grenzbereiche zu erkunden, kann als Grundimpuls für das „*Wagnis*“ der „*Vier Jahreszeiten*“ begriffen werden.

Damit für die Interpreten aber letztlich auch für die Hörer Vivaldis komponierte Versuchsanordnung und der musikalische Durchgang durch den Jahreskreis in einer



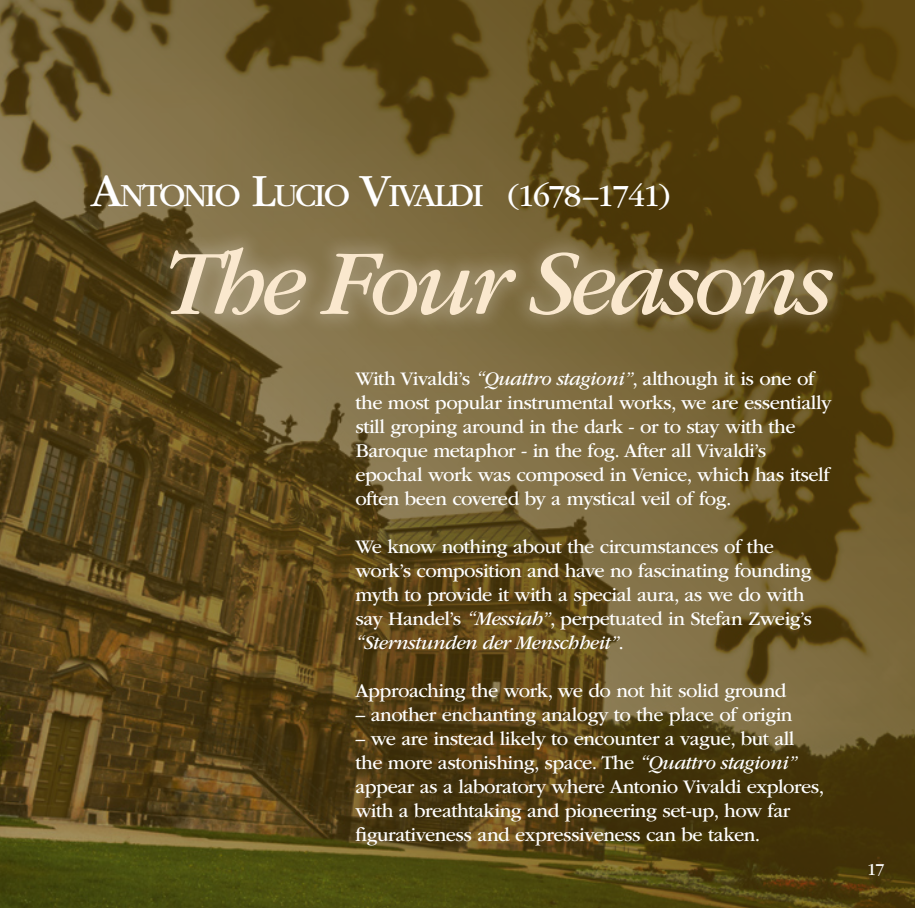
bestimmten Erzählstruktur nachvollziehbar werden, stehen dem Werkzyklus vier erklärende Sonette voran, die mit sprachlichem Bilderreichtum Szenen und allegorische Situationen vorstellen. Im „*Frühling*“ beispielsweise wird das Zwitschern der Vögel beschrieben, bevor dann Blitz und Donner die Szenerie durchzucken. Schließlich tritt aber wieder Ruhe ein und ein Schäfer rastet mit seinem Hund unter einem Baum. Am Ende wird mit idealtypischen Elementen der Schäferdichtung der Tanz von Nymphen und Schäfern zum Klang des Dudelsacks ins sprachliche Bild gesetzt. Im Sinne einer Programmmusik und von Vivaldis Anliegen, die Bildhaftigkeit von Musik auszuloten, übersetzt der Komponist diese Szenen in Töne, Phrasen, Klangfarben und Passagen von bezwingender Plastizität. In der Erstausgabe, und diese editorische Raffinesse hat sich bis heute gehalten, stehen die einzelnen Phrasen der Sonette über den entsprechenden Phrasen in den Instrumentalstimmen. (*Siehe Datenpartition)

So erhellen sich Text und Musik gegenseitig und entwerfen eben jene Bilder und Szenen, die nach der Wiederentdeckung Vivaldis im 20. Jahrhundert derart populär wurden.

Eine Vivaldi-Szene verdient eine besondere Betrachtung. Im „*Winter*“ beschreibt der „*prete rosso*“ auch das Schlittschuhlaufen – Stolpern und Hinfallen inklusive. Dieser

Volkssport fand ab dem frühen 17. Jahrhundert in Mittel- und Nordeuropa große Verbreitung. Aber in Italien? Ja, auch in Italien, denn in Europa herrschte vom 15.-18. Jahrhundert eine so genannte „*Kleine Eiszeit*“, deren wirtschaftliche, politische und auch kulturgeschichtliche Konsequenzen im Grunde bis heute nicht hinreichend Beachtung finden. Kriege, Hungersnöte, soziale Spannungen, wiedererstarkter Aberglaube, ja auch Fremdenhass sind Effekte der Wetterkapriolen, die die „*Kleine Eiszeit*“ verursachten. Und natürlich waren auch Phänomene des Klimawandels spürbar. Unter anderem waren dies extreme Kälteeinbrüche in sonst eher milden Klimazonen. Und so kam es eben auch dazu, dass die Lagune in Venedig u.a. 1708/09 zufror. Es ist vermutlich dieses konkrete Ereignis, auf das Vivaldi in seinen „*Quattro stagioni*“ Bezug nimmt.

Vielleicht ist die risikofreudige, mitunter scharfkantige, in jedem Fall expressive Neuinterpretationen der „*Vier Jahreszeiten*“ durch das **La Folia Barockorchester** auch die Chance, Vivaldis Meisterwerk in einem neuen, gleichsam zeitgenössischen Licht zu sehen: Als ein Denkanstoß, das Verhältnis von Mensch und Natur zu beleuchten und sogar als eine Möglichkeit, einmal über eine Klanggeschichte des Klimawandels nachzudenken.



ANTONIO LUCIO VIVALDI (1678–1741)

The Four Seasons

With Vivaldi's "*Quattro stagioni*", although it is one of the most popular instrumental works, we are essentially still groping around in the dark - or to stay with the Baroque metaphor - in the fog. After all Vivaldi's epochal work was composed in Venice, which has itself often been covered by a mystical veil of fog.

We know nothing about the circumstances of the work's composition and have no fascinating founding myth to provide it with a special aura, as we do with say Handel's "*Messiah*", perpetuated in Stefan Zweig's "*Sternstunden der Menschheit*".

Approaching the work, we do not hit solid ground – another enchanting analogy to the place of origin – we are instead likely to encounter a vague, but all the more astonishing, space. The "*Quattro stagioni*" appear as a laboratory where Antonio Vivaldi explores, with a breathtaking and pioneering set-up, how far figurativeness and expressiveness can be taken.

This compositional experiment probably started around 1715 and led to the publication of a collection of works in 1725, issued by one of the most popular European publishing houses, Le Cène in Amsterdam. The collection, which also contained the four concerti known as “*Le quattro stagioni*” was titled “*Il Cimento dell’Armonia e dell’Invenzione*”. This title has often been translated as “*The Contest between Harmony and Invention*”, but the Italian word “*cimento*” can also mean a “*risky venture*” or “*test*”.

It is this character of risk, of vagueness and of eagerness to experiment – of the revolutionary as well – which makes, for the instrumentalist, the four concerti (Spring – Summer – Autumn – Winter), each consisting of three contrasting movements, appear as a demand for openness put into music.

In the recording presented here, ***La Folia Barockorchester*** rises to the challenge of Vivaldi’s concerti with an intensity and effect equaling a new achievement, after the decades of stagnation in the interpretation history of this cycle. This involved the musicians playing from reproductions of the first edition for this recording.

The term “*Concerti*” should be briefly explained: we are dealing with a heavily standardized form, which, even into the 19th century, remained highly significant. Vivaldi’s name is inseparably connected to the development of this three-part structure, which mostly superseded the Concerto grosso. The succession of fast – slow – fast movements makes it possible for the works to be cast in the Baroque way of thinking in contrasts at its very best: While the outer movements allow space to display virtuosity, the middle movements, often with an apparently improvised, crystalline structure and a tentative, lyrical melody progression, are as the reverse side of the golden exterior of the Baroque era.

Solid structures can be both a blessing and a curse: on the one hand they provide stability and form, on the other hand they restrict creative freedom and thus can have a repressive effect on the compositional process. Considering this relation of structure and freedom and exploring its limits can be seen as the basic impulse behind the “*risky venture*” that was the “*Quattro stagioni*”.

In order to make Vivaldi's set-up and his musical walk through the four seasons comprehensible for both the musicians and the audience, the work cycle is preceded by four explanatory sonnets, which present scenes and allegorical situations in a wealth of linguistic vividness. In "*Spring*", for example, the twitter of the birds is described, before lightning and thunder flash across the scenery. Eventually everything calms down again and a shepherd rests under a tree with his dog. In the end a picture is drawn, using idealized elements of pastoral poetry, showing the dance of the nymphs and shepherds to the sound of the bagpipes. Along with the idea of programme music and his own interest in drawing out the vividness of the music, the composer translates these scenes into notes, phrases, tone colours and passages of captivating plasticity. In the first edition, the sonnet's verses appeared above the corresponding phrases in the instrumental parts, an editorial refinement that still continues today (**See data partition*). This way, text and music cast light on one another and draw up the very pictures and scenes that have become so immensely popular with Vivaldi's rediscovery in the 20th century.

One of Vivaldi's scenes deserves particular consideration. In "*Winter*" the "*prete rosso*" describes, among other things, ice-skating – including stumbling and falling over. This sport was very popular in Central and Northern Europe from the early 17th century onwards. But in Italy?! Indeed, in Italy as well. Europe suffered from a Little Ice Age between the 15th and the 18th centuries, whose economic, political, and cultural consequences still remain to be examined. Wars, famines, social tension, renewed superstition, as well as xenophobia were all effects of the volatile weather caused by the Little Ice Age. The consequences of climate change were, of course, tangible. Among other things it brought extreme cold spells to usually mild climatic zones. Thus the lagoon in Venice froze over, for example in the winter of 1708–09. It was probably this particular event that Vivaldi referenced in his "*Quattro stagioni*".

This venturesome, sometimes sharp-edged, but in any case expressive new recording of the "*Quattro stagioni*" by **La Folia Barockorchester** offers perhaps a chance to see Vivaldi's masterpiece in a new, somewhat contemporary light. It gives us something to think about, makes us examine the relation between humans and nature, even offers the possibility of thinking about a "*sound history*" of climatic change.

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO

(ca. 1690–1758)

Violinkonzert C-Dur

Der experimentellen Versuchsanordnung Vivaldis folgt das Werk eines schwäbelnden Italiener: Das Violinkonzert C-Dur von **Giuseppe Antonio Brescianello**. Über die ersten 25 Jahre seines Lebens wissen wir nichts. Sicher ist, dass er als Violinist in Venedig tätig war, denn von dort wird er 1715 für die Münchner Hofkapelle verpflichtet. Ein Jahr später kommt er an den Württembergischen Hof, wo er schließlich 1717 zum Hofkapellmeister ernannt wird. In Stuttgart wirkte er bis 1737 und dann nach einer durch eine Finanzkrise bedingten Pause noch einmal von 1744 bis in die 1750er Jahre. Er starb 1758 in Stuttgart.

1738 erschien in Amsterdam eine Sammlung mit 6 Konzerten und 6 Sinfonien. Diese Werke fanden noch im gleichen Jahr den Weg an den Dresdner Hof. Interessanterweise hat Johann Georg Pisendel in ein Werk **Brescianellos** eingegriffen: Im Concerto Nr. 7 e-moll hat er den langsamen 2. Satz kurzerhand durch einen Satz aus Vivaldis Violinkonzert B-Dur (RV 366) ersetzt.

Diese Werksammlung von **Brescianello** befindet sich ebenso in dem berühmten

„*Schranck No.II*“ in Dresden, wie auch das hier erstmals eingespielte Violinkonzert C-Dur. Abschriften fertigten zum einen der Bratscher und Kopist Johann Gottlieb Morgenstern und Johann Gottfried Grundig an. Letzterer wird im Verzeichnis der „*Königl. Capell- u. Cammer-Musique*“ aus dem „*Königl. Poln. u. Churfürstl. Sächs. Hof- und Staatskalender auff das Jahr 1735*“ als „*Notist*“ geführt. Bemerkenswert ist aber schließlich der Name des dritten Kopisten. Kein geringerer als Johann Georg Pisendel selbst fertigte eine Abschrift an.

Das Violinkonzert C-Dur weist einige Charakteristika auf, die das Konzert durchaus aus der Fülle der Kompositionen der Zeit herausragen lassen. Über die technischen Herausforderungen an den Solisten hinaus ist es eine Stilistik, die gewisse galante Züge nicht verleugnen kann. Vor allem aber fällt die starke Verzahnung von Solo-Violine und Tutti auf, die in der vorliegenden Erst-Einspielung in solistischer Orchesterbesetzung besonders zur Geltung kommt. **Brescianello** lässt immer wieder Solo-Violine und 1. Tutti-Violine umeinander kreisen, gemeinsame Phrasen wie in einem spielerischen und mitunter koketten Gespräch entwickeln.

Schraner No: II.

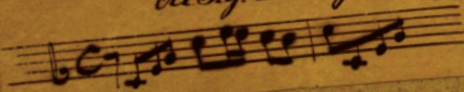
2. Fach 47. Lage

No: 1. Concerto.

co Violino concert: Vvni

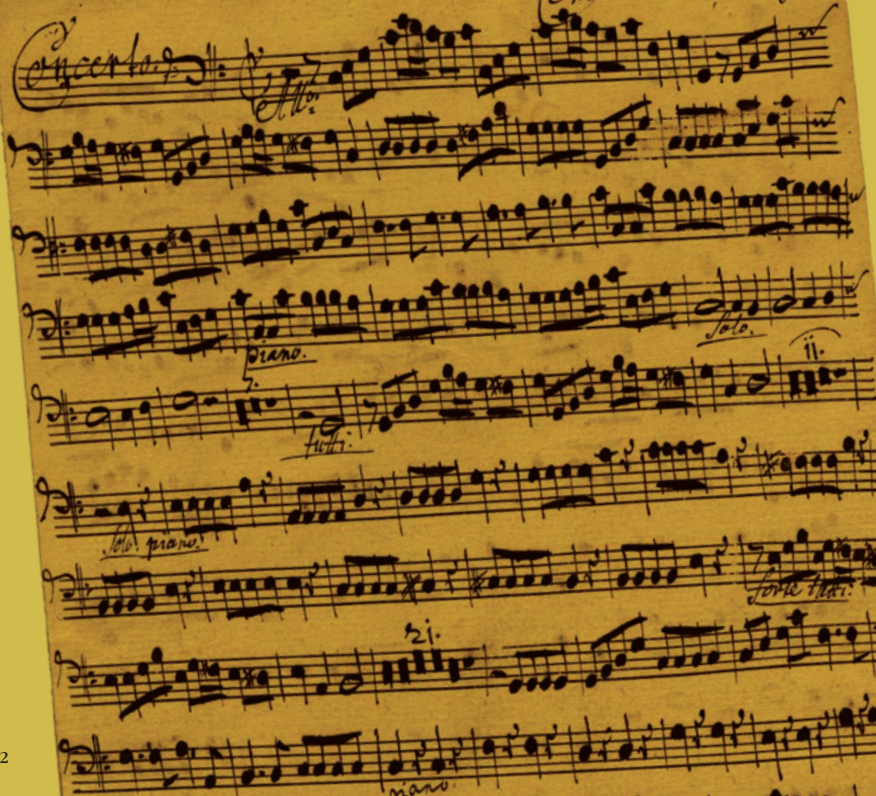
Viola e Brasso. 10. St.

del Sig. Briganello.



Emballo. Basson.

Concerto.



GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO

(ca. 1690–1758)

Violin Concerto in C Major

Antonio Vivaldi's experimental set-up is followed by the work of an Italian - though with a Swabian accent: the Violin Concerto in C Major by **Giuseppe Antonio Brescianello**. Nothing is known about the first 25 years of his life. What we do know is that he worked as a violinist in Venice, as it is from there that he was appointed to the Chapel Royal in Munich (Münchner Hofkapelle) in 1715. A year later he arrived at the Württemberg Court, where in 1717 he was eventually made Hofkapellmeister (Master of Music at the Court). He worked in Stuttgart until 1737 and, after a break caused by a financial crisis, again from 1744 into the 1750s. He died in Stuttgart in 1758.

In 1738 a collection of six concerts and six symphonies was published in Amsterdam. These works found their way to the Dresden Court in the same year. Interestingly, Johann Georg Pisendel intervened in one of **Brescianello's** works: In Concerto no. 7 in e minor he substituted the slow second movement with another movement from Vivaldi's Violin Concerto in B flat Major (RV 366).

This collection by **Brescianello** is to be found in the famous "*Schranck No. II*" (*Cupboard no. 2*) in Dresden, just like the Violin Concerto in C Major, which is recorded here for the very first time. Copies were made by the viola player and copyist Johann Gottlieb Morgenstern, along with Johann Gottfried Grundig. The latter is listed as "*Notist*" among the Royal Music ("*Königl. Capell- u. Cammer-Musique*") in the Royal calendar of 1735 ("*Königl. Poln. u. Churfürstl. Sächs. Hof- und Staatskalender auff das Jahr 1735*"). But it is the name of the third copyist that is remarkable. No less than Johann Georg Pisendel himself made a copy. The Violin Concerto in C Major contains certain features that make it stand out among the vast quantity of compositions from the period. Beyond the technical challenges it poses for the soloist, it is written in a style which cannot conceal its galant features. What stands out most of all is the close interlinking of the solo violin with the tutti, which is especially apparent with a solo line-up for the orchestral parts, as in the present recording. **Brescianello** causes the solo violin and the first tutti violin to circle each other and to develop joint phrases like a playful and sometimes flirtatious conversation.

Il grosso

Wir müssen uns Venedig als einen Knotenpunkt der frühneuzeitlichen Globalisierung vorstellen: Wie in einem Brennglas sind in dieser Stadt verschiedenste Bereiche der Welt, seien es kulturelle, ökonomische, ethnische oder religiöse, verdichtet. Und Venedig schwankt: Im Hinblick auf den Umgang mit dem Fremden pendelt der Zeitgeist zwischen Angst und Faszination. In diesem Horizont steht letztlich auch das Violinkonzert in D-Dur „*Il grosso mogul*“. Die Bezeichnung „*Großmogul*“ ist eine europäische Zuschreibung, wie insgesamt das Mogulreich über die historische Realität eines raumgreifenden Staats auf dem indischen Subkontinent mit bis zu 150 Millionen Einwohnern hinaus immer auch als eine Projektionsfläche für exotistische Phantasien und Sehnsüchte diente. Unbeschränkte Macht, unermesslicher Reichtum, sexuelle Libertinage und überbordende Sinnlichkeit sind die

leitenden Stereotype der Zeit beim Blick Richtung Osten. In Vivaldis Lesart ist der „*grosso mogul*“ weniger Beschreibung einer konkreten historischen Herrscherfigur als vielmehr eine Chiffre für das Grenzüberschreitende, Überraschende und Fremde in der Musik.

Es handelt sich um ein Violinkonzert, das hinsichtlich seiner Strukturen auflösenden Form, seiner glühenden Emotionen vor allem im ersten Satz, seiner exotischen Anreicherungen der Melodik und Harmonik, der ungewöhnlich langen Phrasen, der schwindelerregenden technischen Anforderungen und der geradezu provokativ-egoistisch ausufernden unbegleiteten Passagen der Solo-Violine die Grenzen des Zeittypischen sprengte. Und dann ist da dieser gleichsam mystische 2. Satz, bei dem sich die Musik in einzelne Elementarteile aufzulösen scheint und die Violine eher tastend und flüsternd spricht,

mogul

ANTONIO LUCIO VIVALDI (1678–1741)

als dass sie singt. Unüberhörbar sind aber in jedem Fall die Anleihen an die Musik der Sinti und Roma. Vielleicht ist es auch der Versuch, der Flüchtigkeit und Einmaligkeit der Improvisation mit den Möglichkeiten der Notenschrift Dauer zu verleihen, ohne den Charakter des Momentanen und Unwiederholbaren aufzugeben. Ob es tatsächlich so war, dass Pisendel, nach dem er das Werk inklusive eines improvisierten zweiten Satzes gehört hatte, diese Improvisationen verschriftlichte und damit die ursprüngliche Fassung ersetzte, wissen wir nicht. Es bleibt eine – wenn auch reizvolle – Anekdote.

Ein solches Werk ist in der Gegenwart Vivaldis eigentlich nur noch schwerlich vermittelbar. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass der Titel (der vermutlich nachträglich hinzugefügt ist) die Möglichkeit war, dieses Werk überhaupt in die kulturelle Öffentlichkeit im frühen

18. Jahrhundert bringen zu können. Mit dem Titel „*Il grosso mogul*“ wurde ein ästhetischer Freiraum des Exotischen geschaffen, der das Werk integrierbar und rezipierbar werden ließ.

Aber vielleicht dachten manche damaligen Musiker und Hörer auch noch an etwas ganz anderes: Um 1650 wurde in der indischen Kollur-Mine ein Rohdiamant gefunden, der mit seinen rund 800 Karat bis heute als fünftgrößter Diamant der Welt geführt wird. Er gehörte zu den Insignien des indischen Herrschers, wodurch er eben auch selbst den Namen „*Großmogul*“ erhielt. Es soll der venezianische Kunsthandwerker Hortentio Borgis gewesen sein, der den Stein schließlich zu einer spitzkegeligen Rose schliiff. Seit der Eroberung Delhis durch den persischen Schah ist der Stein verschollen. Was bleibt, ist eine Komposition, die durchaus ebenso zu strahlen und zu faszinieren weiß.

Although an Italian like Brescianello may have been seen as a stranger in Swabia, interest in the unknown and the exotic predominated in the 18th century by far. We have to imagine Venice as a centre of early modern globalisation: Just like a lens, this city concentrated the different aspects of the world, be they cultural, economic, ethnic or religious. And Venice is swaying. In dealing with strangers the zeitgeist swings between fear and fascination. In the end it is this horizon that provides the setting for the Violin Concerto in D Major "*Il grosso mogul*". The name "*Great Mogul*" is a European association. Far beyond the actual historical reality of a state with up to 150 Million inhabitants in the Indian subcontinent, the Mughal Empire always served as a backdrop for exotic fantasies and longings. Unrestricted power, immeasurable wealth, sexual libertinism and excessive sensuality are the leading stereotypes when looking East. In Vivaldi's version the "*grosso mogul*" is less a description of a specific historical sovereign and more a cipher for the border-crossing, surprising and foreign

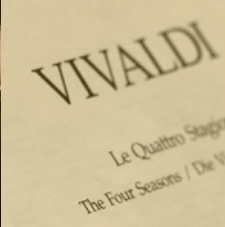
elements in the music. It is a violin concerto that shattered the limits of the contemporary with its structure-dissolving form, its burning emotions – especially in the first movement, its exotic enrichment of melodies and harmonics, the unusually long phrases, the vertiginous technical requirements, and unaccompanied passages overflowing with almost provocative egotism in the solo part. And then there is the quasi-mystical second movement, where the music seems to dissolve into singular elementary particles and the violin is whispering tentatively more than singing. The references to the music of the Sinti and Roma are unmistakably clear. Perhaps this is the attempt to capture the fleeting and singular improvisation in musical notation, without abandoning its momentary and unrepeatable characteristics. Whether it is true that Pisendel, after hearing the work with an improvised second movement, wrote this improvisation down and thus substituted the original version, we cannot know. It remains an anecdote – but an attractive one nevertheless.

It is difficult to present this work now as in Vivaldi's day. One could even say that it was the title (which was presumably a later addition) that made it possible to introduce this work to the cultural milieu of the early 18th century. The title "*Il grosso mogul*" created the aesthetic freedom of the exotic, which made the work assimilable and open to reception.

But maybe some contemporary musicians and listeners thought about something different. Around 1650 an uncut diamond was found in the Indian Kollur mine, which, with its 800 carats, is to this day still listed as the fifth biggest diamond in the world. It belonged to the insignia of the Indian sovereign, and so the name "*Great Mogul*" was attached to it. The Venetian craftsman Hortentio Borgis is said to have cut the diamond into the shape of a conical pointed rose. Since the conquest of Delhi by the Persian Shah the diamond has been lost. What remains is a composition that shines and fascinates just as much.

The Great Mogul

ANTONIO LUCIO VIVALDI (1678–1741)



Robin Peter Müller

Solo Violin & Direction

LA FOLIA BAROCKORCHESTER

Violin Concertos by A.L. Vivaldi & G.A. Brescianello

Dr. Oliver Geisler

German liner notes

Anna-Lena Bulgrin

English translation

Vanessa Heinisch

Transcription and preparation for performance practice
Manuscript of *G.A. Brescianello*: Violin Concerto in C Major
Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mus.2364-O-1

Gabriele Bella

Painting - frozen lagoon in Venice: *Le lagon gelé en 1708*

Jörg Küster

Photography - ensemble

Percy Chan

Photography - recording sessions / Graphic design

Anonymous

Cover art - contemporary oil painting, Beijing



Surround recording at the

Palais im Großen Garten

Dresden, Germany, 4th - 6th August 2014

Jakob Händel

Recording Engineer

Hans-Jörg Maucksch

Balancing Engineer

Percy Chan

Recording Assistant

Produced by GÜNTER PAULER

4.0-Surround-Mix, -Mastering & CD-PreMastering by

Hans-Jörg Maucksch at *Pauler Acoustics*

RECORDING EQUIPMENT

Sennheiser MKH 30, MKH 50, MKH 8020

DPA 4041

Samar MF65 ribbon

Gordon Instruments Preamp

Neutrik XLR plugs “EMC”

Grimm Audio cabling

DAD Digital Audio Denmark AX32 A/D converter

DAD DX32 Digital Audio Bridge (Dante)

PS Audio PerfectWave Power Plant 5 Power-conditioner

SADiE LRX2 location recorder

MASTERING MONITORS

B&W Bowers & Wilkins 801 D / Neumann KH 310 A



www.stockfisch-records.de

www.lafoliabarockorchester.net

