CHAN 0613 Front.qxd 10/1/08 11:48 am Page 1

Chan 0613

CHACONNE

Vivaldi *in furore*

In furore iustissimae irae
Laudate pueri
Concerto madrigalesco
Sonata e sinfonia al Santo Sepolcro
Concerto, Op. 12 No. 3

Catherine Bott
THE PURCELL QUARTET

CHANDOS early music

CHAN 0613 BOOK.qxd 10/1/08 11:53 am Page 2

AKG

Antonio Vivaldi

Antonio Vivaldi (1678–1741)

		Sonata al Santo Sepolcro, RV 130	**3:33**
		in E flat major • Es-Dur • mi bémol majeur	
1	I	Largo molto	1:44
2	II	Allegro ma poco	1:49
		In furore iustissimae irae, RV 626*	**13:59**
3		Aria: In furore iustissimae irae –	4:38
4		Recitative: Miserationum Pater piissime – Aria: Tunc muse fletus Evadet	7:45
5		Alleluia	1:34
		Concerto a quattro Op. 12 No. 3, RV 124	**5:57**
		in D major • D-Dur • ré majeur	
6	I	Allegro	2:24
7	II	Grave –	1:49
8	III	Allegro	1:44
		Concerto a quattro 'Madrigalesco', RV 129	**4:11**
		in D minor • d-Moll • ré mineur	
9	I	Adagio –	0:53
10	II	Allegro –	1:36
11	III	Adagio –	0:47
12	IV	[Allegro molto moderato]	0:54

CHAN 0613 BOOK.qxd 10/1/08 11:53 am Page 4

		Laudate pueri, RV 601*†	**24:33**
13	I	Laudate pueri, Dominum	3:20
14	II	Sit nomen Domini benedictum	2:15
15	III	A solis ortu usque ad occasum	4:42
16	IV	Excelsus super omnes gentes, Dominus	3:07
17	V	Suscitans a terra inopem	2:17
18	VI	Ut collocet eum	1:59
19	VII	Gloria Patri, Filio et Spiritui sancto	3:49
20	VIII	Gloria Patri, Filio et Spiritui sancto, sicut erat	0:59
21	IX	Amen	1:57
		Sinfonia al Santo Sepolcro, RV 169	**3:14**
		in B minor · h-Moll · si mineur	
22	I	Adagio molto	1:40
23	II	Allegro ma poco	1:34
			TT 56:06

Catherine Bott soprano*
The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh · Catherine Weiss violins
Richard Boothby violoncello
Robert Wolley organ
with
Stephen Preston flute†
Jane Rogers viola
Cecelia Bruggermeyer double bass

flute	Stephen Preston	by Rod Cameron, after Bresson
violin	Catherine Mackintosh	by Antonio Mariani, Pesaro 1670
	Catherine Weiss	by Thomas Eberle, Naples 1770
viola	Jane Rogers	by Rex H. England, Paulerspury 1994 after Gaspar da Salo
violoncello	Richard Boothby	by James Mackay after Andrea Amati
double bass	Cecelia Bruggermeyer	by Roger Dawson, 1981, after Gaspar da Salo
organ	Robert Woolley	by William Drake

Organ tuned, maintained and provided by Nigel Gardner

Pitch A = 440. Temperament: Sixth comma meantone.

CHAN 0613 BOOK.qxd 10/1/08 11:53 am Page 6

Antonio Vivaldi: In furore

It is sometimes not appreciated even today how much of Vivaldi's vast output qualifies as 'church' music. The compositions he wrote for the Pio Ospedale della Pietà, the Venetian institution for foundlings with which he was associated for most of his working life, were nearly all performed in its chapel in the context of religious services. Such works included not only settings of liturgical and non-liturgical Latin texts (the first category includes the Ordinary of the Mass, psalms, hymns and the Magnificat; the second, motets and oratorios) but also purely instrumental pieces – sinfonias, concertos and sonatas – which opened or concluded services and could even function as (so to speak) wordless motets during them. In fact, only his operas and cantatas can be excluded altogether from the sacred sphere.

All the works in this recording belong to Vivaldi's fullest maturity, which began with his return to Venice in 1720 after almost three years in Mantua.

In furore iustissimae irae, RV 626, is a fine example of a solo motet for voice, strings and continuo. Vivaldi wrote it around 1723–4 for Rome during one of his carnival sojourns there. This means that the original singer was almost certainly a castrato soprano. In this case, 'authenticity' is naturally impossible to achieve today, but it is important to be aware that Vivaldi and his Italian contemporaries conceived solo vocal parts less in terms of generic types (soprano/alto, male/female, dramatic/coloratura etc.) than according to the vocal qualities of the individual singers for whom they were first destined. In other words, who should sing a given part was, and is, largely a pragmatic matter. The present motet, on the theme of forgiveness for sins, is apt for all seasons. It is equally suited to performance at Mass and Vespers, and will have been introduced at one of the many points in either service (an example is after the Credo in the Mass) where the insertion of motets was traditionally tolerated by the Church. Its structure is conventional: two arias, respectively dramatic and contemplative, frame a short recitative, and the work is crowned by an exuberant 'Alleluia'. It is interesting how, purely for the sake of musical 'rounding', the final movement recalls the fiery temper of the opening aria, even though the mood of the words has meanwhile changed from desperation to exultation!

The **Laudate pueri**, RV 601, is the last of three settings of this Vesper psalm (one, RV 602, existing in several variants) that Vivaldi composed. It appears to have been written for one of the singers of the Saxon court at Dresden around 1730 and contrasts with the earlier settings by being notably operatic in style (the D above the treble clef that appears near the end of the final 'Amen' is the highest note encountered in a vocal part anywhere in Vivaldi's sacred music). The verses of the psalm are set singly or in pairs as separate movements, strongly contrasted among themselves in style, scoring, mood and key. The 'Gloria Patri' uses the transverse flute (then still a novelty to most Italian composers) very hauntingly as an obbligato instrument. The most inventive movement, is, however, the one immediately preceding it, 'Ut collocet eum', where the second violins play, machine-like, an almost continuous series of even crotchets on a monotone that grate attractively against the notes of the first violins.

The **Concerto 'Madrigalesco'**, RV 129, belongs to Vivaldi's large number of 'novelty' concertos. 'Madrigalesque' here means: 'in the style of vocal polyphony'. In fact, all the movements, except possibly the third, are closely based on sections from Vivaldi's sacred vocal compositions. The first and second movements refer to the *Kyrie*, RV 587, and the last movement to the *Magnificat*, RV 610. To complicate matters, it is uncertain whether the vocal prototypes are not, in their turn, based on music by another composer. It is becoming clear today how extensively Vivaldi tacitly 'borrowed' from older masters when writing in the *stile antico* – the strict polyphonic style going back to the days of Palestrina – and one cannot exclude this possibility in the case of these movements. Like the present D major concerto, RV 124, the *Concerto 'Madrigalesco'* is a *concerto a quattro*: a concerto for strings in four parts without a soloist. Vivaldi was very attached to this genre – ironically so, since the impact of his own solo concertos had earlier done much to marginalise it among other composers.

The **Sinfonia al Santo Sepolcro**, RV 169, and the **Sonata al Santo Sepolcro**, RV 130, are the only two works of their kind which Vivaldi composed. The 'Holy Sepulchre' in question was probably a monstrance

containing the Host exhibited during the devotion of the Forty Hours, which in Venice and elsewhere took place annually at varying times during the year but especially in Holy Week. A Lenten connection is perhaps signalled by Vivaldi's instruction to perform the work without organ or harpsichord accompaniment. Like many of the overtures to contemporary Viennese *sepolcri* (a type of passion oratorio), these compositions are in only two movements: an emotionally charged *Adagio* (or *Largo*) leading into a pensive fugal *Allegro*. Works such as these stand as a reproach to those who suppose that Vivaldi was uninterested in counterpoint and lived only for virtuosic display!

In 1729 the Amsterdam publisher Michel-Charles Le Cène brought out a set of flute concertos and two volumes of violin concertos, Opp. 10–12. These were the last compositions that Vivaldi himself committed to print (those appearing later were either forgeries or works issued by publishers quite independently of his wishes). As he confessed to an English visitor in 1733, Vivaldi found it more profitable, in his later years, to sell his instrumental works in manuscript form to his patrons and customers. The last opus, Op. 12, contains, as its third work, a **Concerto a quattro** – sadly, the only one of its type that Vivaldi ever released in published form. This is a magnificent specimen of the genre. After a dashing first movement that contains some remarkably bold harmonic abrasions, a poignantly eloquent *Grave* leads to an even tenser fugue uniting rigour and passion.

© 1997 Michael Talbot

Catherine Bott is acknowledged as one of the foremost interpreters of early vocal music. She has given recitals to great acclaim throughout Europe.

Her recordings include Venus (*Venus and Adonis*) with the New London Consort, Dido (*Dido and Aeneas*) with Christopher Hogwood, Stradella's *San Giovanni Battista* with Les Musiciens du Louvre and Drusilla and Virtu (*L'incoronazione di Poppea*) conducted by John Eliot Gardiner.

Concerts have included performances with the American Bach Soloists and the Australian Brandenburg Orchestra, Handel's *Silete venti* and Bach's *Wedding Cantata* with the Academy of Ancient Music, Carissimi's *Historia de Jephte* at the Salzburg Festival and a tour of Bach's *St Matthew Passion* with the Gabrieli Consort.

The **Purcell Quartet** is one of Europe's leading period instrument ensembles. Since its debut concert at St John's, Smith Square, in 1984, it has given two Early Music network tours, broadcast regularly in the UK and appeared throughout Western Europe and the Americas.

The 1995 tercentenary of Purcell's death saw concerts and broadcasts in the UK and Austria; a tour of *Dido and Aeneas* to Japan with Nancy Argenta; and a tour of Chile, Bolivia, Peru and Colombia with Catherine Bott. In March 1996 the group made a first visit to Turkey for a concert in Istanbul.

Antonio Vivaldi: In furore

Bis auf den heutigen Tag kommt es zu gelegentlichen Fehleinschätzungen darüber, wieviel von Vivaldis umfangreichem Schaffen die Bedingungen erfüllt, "Kirchenmusik" genannt zu werden. Die Kompositionen, die er für das Pio Ospedale della Pietà schrieb, jenes venezianische Findlingsheim, dem er beinahe sein ganzes Berufsleben lang verbunden war, wurden fast alle in der dortigen Kapelle im Rahmen von Andachten aufgeführt. Es handelt sich bei diesen Werken nicht nur um Vertonungen liturgischer und anderer lateinischer Texte (zur ersten Kategorie zählen das Messe-Ordinarium, Psalmen, Kirchenlieder und das Magnificat, zur zweiten Motetten und Oratorien), sondern auch um reine Instrumentalwerke, nämlich Sinfonien, Konzerte und Sonaten, die den Gottesdienst eröffneten oder beschlossen, manchmal sogar zwischendurch als (sozusagen) wortlose Motetten fungieren konnten. Mithin lassen sich nur Vivaldis Opern und Kantaten ganz aus dem sakralen Bereich ausklammern.

Sämtliche Werke dieser Einspielung entstammen Vivaldis Hochblüte, die 1720 begann, als er nach beinahe drei Jahren in Mantua nach Venedig zurückkehrte.

In furore iustissimae irae RV 626 ist ein schönes Beispiel einer Solomotette für Gesang, Streicher und Continuo. Vivaldi schrieb sie um 1723/24 für Rom, während er sich dort wieder einmal zum Karneval aufhielt. Das bedeutet, daß sie ursprünglich von einem Kastratensopran gesungen worden sein muß. In so einem Fall ist "Authentizität" heutzutage natürlich nicht herzustellen, aber es kommt auch vor allem darauf an, sich vor Augen zu führen, daß Vivaldi und seine italienischen Zeitgenossen Sologesangspartien weniger nach Gattungsbegriffen (Sopran/Alt, männlich/weiblich, dramatisch/Koloratur usw.) gestaltet haben als nach den stimmlichen Eigenheiten des jeweiligen Sängers, für den sie vorgesehen waren. Mit anderen Worten: Wer eine bestimmte Partie singen soll, war und ist im wesentlichen eine pragmatische Entscheidung. Die vorliegende Motette, die von der Vergebung von Sünden handelt, ist für alle Gelegenheiten passend.

Sie eignet sich gleich gut zur Aufführung während der Messe und der Vesper und wurde wahrscheinlich an einer der vielen Stellen eingefügt (in der Messe zum Beispiel nach dem Credo), an denen die kirchliche Tradition den Einschub von Motetten duldete. Ihr Aufbau ist konventionell: Zwei Arien, die eine dramatisch, die andere besinnlich, rahmen ein kurzes Rezitativ ein, und das Werk wird von einem überschwenglichen "Alleluja" gekrönt. Interessant ist, wie der letzte Satz der musikalischen "Abrundung" zuliebe an die hitzig temperamentvolle erste Arie erinnert, auch wenn die Stimmung des Textes inzwischen von Verzweiflung in Frohlocken übergegangen ist.

Das **Laudate pueri** RV 601 ist die letzte von drei Vertonungen dieses Vesperpsalms (von einer, RV 602, sind mehrere Versionen erhalten), die Vivaldi komponiert hat. Allem Anschein nach wurde sie um 1730 für einen Sänger am sächsischen Hof zu Dresden verfaßt und unterscheidet sich von den vorangegangenden Vertonungen dadurch, daß sie vom Stil her deutlich opernhaft ist (das D über der Notenzeile mit G-Schlüssel, das gegen Ende des abschließenden "Amen" aufscheint, ist die höchste Note, die in den Gesangspartien der Sakralwerke Vivaldis überhaupt vorkommt). Die Strophen des Psalms sind einzeln oder in Paaren als getrennte Sätze vertont und durch starke Kontraste in Stil, Besetzung, Stimmung und Tonart voneinander abgesetzt. Das "Gloria Patri" setzt die Querflöte (damals noch eine Neuheit für die meisten italienischen Komponisten) überaus ergreifend als Obligatoinstrument ein. Der einfallsreichste Satz ist jedoch das unmittelbar vorausgehende "Ut collocet eum"; dort spielen die zweiten Geigen maschinengleich eine nahezu ununterbrochene Folge gleichmäßiger Viertel auf einem Ton, die sich angenehm an den Klängen der ersten Violinen reiben.

Das **Concerto "Madrigalesco"** RV 129 ist eines von vielen "Novitätenkonzerten" Vivaldis. "Madrigalesk" bedeutet hier "im polyphonen Gesangsstil". Tatsächlich lehnen sich alle Sätze, der dritte möglicherweise ausgenommen, eng an Abschnitte aus Vivaldis sakralen Gesangskompositionen an. Der erste und zweite Satz gehen auf das *Kyrie* RV 587 zurück, der letzte Satz auf das *Magnificat* RV 610. Zusätzlich kompliziert wird die Sache dadurch, daß man nicht weiß, ob diese Vokalmusikvorlagen nicht ihrerseits auf Stücken eines anderen Komponisten beruhen. Erst heute wird klar, in welchem Ausmaß Vivaldi sich stillschweigend bei

älteren Meistern "bedient" hat, wenn er im *stile antico* komponierte, dem streng polyphonen Stil aus der Zeit Palestrinas, und diese Möglichkeit ist auch im Fall der Konzertsätze nicht auszuschließen. Wie das D-Dur-Konzert RV 124 ist das *Concerto "Madrigalesco"* ein *concerto a quattro*: ein Konzert für Streichinstrumente zu vier Stimmen ohne Solist. Vivaldi war diesem Genre sehr zugetan – eine Ironie, da der Erfolg seiner Solokonzerte zuvor viel dazugetan hatte, es anderen Komponisten zu verleiden.

Die **Sinfonia al Santo Sepolcro** RV 169 und die **Sonata al Santo Sepolcro** RV 130 sind die zwei gleichartigen Werken, die Vivaldi komponiert hat. Mit dem "heiligen Grab" war vermutlich eine Monstranz mit der Hostie gemeint, die während der Vierzigstundenandacht gezeigt wurde; diese Andacht wurde in Venedig und anderswo alljährlich zu verschiedenen Zeiten des Jahres, aber vor allem in der Karwoche abgehalten. Einen Bezug zur Fastenzeit signalisiert möglicherweise Vivaldis Anweisung, das Werk ohne Orgel- oder Cembalobegleitung aufzuführen. Wie viele Ouvertüren zu den *sepolcri* (gemeint ist eine Art Osteroratorium), die um jene Zeit in Wien entstanden, hat auch die Worken nur zwei Sätze: ein emotional aufgeladenes *Adagio* (oder *Largo*), das in ein besinnliches fugales *Allegro* übergeht. Werken, wie diesen, strafen all jene Lügen, die Vivaldi unterstellen, er habe sich nicht für den Kontrapunkt interessiert und nur für den virtuosen Schein gelebt!

Im Jahr 1729 brachte der Amsterdamer Verleger Michel-Charles le Cäne als op. 10–12 eine Zusammenstellung von Flötenkonzerten und zwei Bände mit Violinkonzerten heraus. Dies waren die letzten Kompositionen, die Vivaldi selbst in Druck gegeben hat (jene, die später erschienen, waren entweder Fälschungen oder Werke, die ohne sein Zutun von Verlegern herausgegeben wurden). Wie er einem englischen Besucher 1733 gestand, fand Vivaldi es im späteren Leben einträglicher, seine Instrumentalwerke in Manuskriptform an Gönner und Kunden zu verkaufen. Sein abschließendes Opus 12 enthält als drittes Werk ein **Concerto a quattro** – leider das einzige seiner Art, das Vivaldi je zur Veröffentlichung freigegeben hat. Es ist ein prachtvolles Exemplar seiner Gattung. Im Anschluß an einen schwungvollen ersten Satz, in dem es zu einigen bemerkenswert kühnen harmonischen Kollisionen kommt, leitet ein rührend beredtes *Grave* in eine noch spannungsreichere Fuge über, die Stringenz und Leidenschaft vereint.

© 1997 Michael Talbot

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Catherine Bott ist als eine der führenden Interpretinnen alter Vokalmusik anerkannt. Sie hat in ganz Europa mit viel Beifall bedachte Recitals gegeben.

Auf Tonträger aufgenommen hat sie unter anderem die Venus (*Venus and Adonis*) mit dem New London Consort, Dido (*Dido and Aeneas*) mit Christopher Hogwood, Stradellas *San Giovanni Battista* mit Les Musiciens du Louvre und Drusilla bzw. Virtu (*L'incoronazione di Poppea*) unter der Leitung von John Eliot Gardiner.

Zu ihren Konzerten zählen Auftritte mit den American Bach Soloists und dem Australian Brandenburg Orchestra, Aufführungen von Händels *Silete venti* und Bachs *Hochzeitskantate* mit der Academy of Ancient Music, Carissimis *Historia de Jephte* bei den Salzburger Festspielen und eine Tournee der *Matthäuspassion* mit dem Gabrieli Consort.

Das **Purcell Quartet** ist eines der führenden europäischen Ensembles die auf alten Instrumenten spielen. Seit seinem Debüt im Jahr 1984 in St John's, Smith Square, hat das Quartett zwei Konzertreisen im Rahmen des Early Music Network unternommen und ist bei vielen Anlässen in Westeuropa und Amerika aufgetreten. In Großbritannien ist es häufig im Radio zu hören.

Im Rahmen der Dreihundertjahrfeiern von Purcells Tod im jahr 1995 nahm es an Konzerten und Rundfunkübertragungen in Großbritannien und Österreich teil und unternahm außerdem mit *Dido und Aeneas*, zusammen mit Nancy Argenta, eine Tournee in Japan sowie mit Catherine Bott verschiedene Gastreisen in Chile, Bolivien, Peru und Kolumbien. Im März 1996 besuchte das Quartett zum ersten Mal die Türkei, um in einem Konzert in Istanbul aufzutreten.

Antonio Vivaldi: In furore

Il arrive parfois, de nos jours encore, que l'on n'apprécie pas quelle part de la vaste production de Vivaldi peut être qualifiée de musique "sacrée". Les œuvres composées pour le Pio Ospedale della Pietà, l'hospice vénitien pour enfants trouvés auquel il fut attaché pendant la plus grande partie de sa vie active furent presque toutes exécutées dans la chapelle de cette institution lors d'offices religieux. Vivaldi ne se contentait pas de mettre en musique des textes latins liturgiques ou non (la première catégorie incluant l'ordinaire de la messe, des psaumes, des hymnes et le Magnificat; la seconde, des motets et des oratorios). Parmi ses compositions figuraient des pièces essentiellement instrumentales – sinfonias, concertos et sonates – exécutées en début ou en fin d'office et pouvant même jouer, en cours d'office, le rôle de motets "sans paroles" en quelque sorte. En fait, seuls ses opéras et ses cantates peuvent réellement être exclus de la sphère sacrée.

Toutes les œuvres qui font partie du présent enregistrement datent de la période de pleine maturité de Vivaldi qui débute lors de son retour à Venise en 1720, après près de trois années passées à Mantoue.

In furore iustissimae irae, RV 626, est un bel exemple de motet solo pour voix, cordes et continuo. Vivaldi l'écrit vers 1723–1724 pour la ville de Rome, lors d'un des séjours qu'il a coutume d'y faire à l'occasion du carnaval. De ce fait, le chanteur originel était presque avec certitude un castrat soprano. Et dans ce cas, une exécution "authentique" de l'œuvre est bien sûr impossible de nos jours. Toutefois, il est essentiel de savoir que Vivaldi et ses contemporains italiens concevaient les solos vocaux moins en termes de types génériques (soprano/alto, voix d'homme/de femme, dramatique/coloratur etc.) qu'en fonction des qualités vocales de chacun des chanteurs auxquels ils étaient tout d'abord destinés. En d'autres termes, le choix de l'interprète relevait, et relève toujours, dans une large mesure, de considérations pragmatiques. Le présent motet qui a pour thème le pardon pouvait être exécuté en toute saison, lors de la messe ou lors des vêpres, à l'un des nombreux moments de l'un ou l'autre de ces offices (par exemple après le Credo de la messe) où l'insertion de motets était traditionnellement tolérée par l'Eglise. Sa structure est conventionnelle: deux arias, l'un dramatique, l'autre méditatif, encadrent un bref récitatif, et un "Alleluia" exubérant couronne l'œuvre. Il est intéressant de noter combien, dans le seul but de créer une "boucle" dans l'œuvre, le mouvement final rappelle la fougue de l'aria introductif, malgré le changement de coloration: le désespoir s'étant mué en exultation!

Le **Laudate pueri**, RV 601, est la dernière des trois adaptations, faites par Vivaldi, de ce psaume extrait des vêpres (il existe de l'une d'elles – RV 602 – diverses variantes). Elle semble avoir été écrite pour un des chanteurs de la cour saxonne à Dresde aux environs de 1730. Cette pièce contraste par son style rappelant l'opéra avec les adaptations antérieures (en clé de sol, le ré au-dessus de la portée à la fin du dernier "Amen" est, dans la musique sacrée de Vivaldi, la note la plus haute apparaissant dans une partie vocale). Les versets du psaume sont mis en musique seuls ou par paires sous forme de mouvements séparés, fortement contrastés quant au style, à l'orchestration, à la coloration ou à la tonalité. Le "Gloria Patri" fait appel à la flûte traversière (une nouveauté encore pour la plupart des compositeurs italiens) d'une manière très obsédante, comme s'il s'agissait d'un instrument obbligato. Le mouvement le plus inventif, toutefois, est celui qui précède, "Ut collocet eum", dans lequel les seconds violons jouent, tels une mécanique, une série régulière presque continue de noires de même hauteur, qui mettent agréablement en valeur le jeu des premiers violons.

Le **Concerto "Madrigalesco"**, RV 129, appartient aux nombreux concertos "nouveaux" de Vivaldi. "Madrigalesque", ici, signifie "dans le style de la polyphonie vocale". En fait, tous les mouvements, sauf peut-être le troisième, s'inspirent directement de pièces vocales faisant partie de la musique sacrée de Vivaldi. Les premier et deuxième mouvements se réfèrent au *Kyrie*, RV 587, et le dernier, au *Magnificat*, RV 610. Pour compliquer la chose, rien ne permet d'affirmer que ces prototypes vocaux, à leur tour, ne soient basés sur des œuvres d'un autre compositeur. Il apparaît aujourd'hui à quel point Vivaldi "empruntait" tacitement les idées de maîtres plus anciens lorsqu'il écrivait dans le *stile antico* – le style polyphonique strict qui datait de l'époque de Palestrina – et cette éventualité ne peut en l'occurrence être exclue. Comme le Concerto en ré majeur, RV 124, le *Concerto*

"Madrigalesco" est un *concerto a quattro*: un concerto pour cordes en quatre parties, sans soliste. Vivaldi avait une prédilection pour ce genre – une ironie du sort, si l'on sait que l'impact de ses propres concertos solos avait largement contribué à ce que d'autres compositeurs considèrent ce genre-ci comme marginal.

La **Sinfonia al Santo Sepolcro**, RV 169, et la **Sonata al Santo Sepolcro**, RV 130, sont les seules œuvres de ce type composées de Vivaldi. Le "saint sépulcre" en question était sans doute un ostensoir exposé pendant la prière des quarante heures qui avait lieu annuellement à Venise et ailleurs, à divers moments de l'année, mais surtout pendant la semaine sainte. Vivaldi recommande d'exécuter l'œuvre sans accompagnement d'orgue ou de clavecin ce qui pourrait être l'indice d'une connexion avec le Carême. Comme nombreuses autres ouvertures de *sepolcri* viennois contemporains (un genre d'oratorio de la Passion), cettes œuvres ne comprennent que deux mouvements: un *Adagio* (ou *Largo*) plein d'émotion menant à un *Allegro* fugué méditatif. Ses œuvres dément les affirmations de ceux qui pensent que Vivaldi n'était pas intéressé par le contrepoint et avait pour seul souci de faire montre de virtuosité!

En 1729, l'éditeur amstellodamiens Michel-Charles Le Cène publie un recueil de concertos pour flûte et deux volumes de concertos pour violon, opus 10–12. Ce sont les dernières compositions que Vivaldi se charge, lui-même, de faire imprimer (celles éditées plus tard sont soit des contrefaçons, soit des œuvres publiées sans qu'il en ait exprimé le souhait). Comme il le laisse entendre à un visiteur anglais en 1733, Vivaldi trouve plus intéressant, à la fin de sa vie, de vendre ses œuvres instrumentales sous forme de manuscrit à ses mécènes ou clients. La troisième œuvre de l'opus 12, le dernier, est un **Concerto a quattro** – malheureusement, le seul de ce type que Vivaldi fit éditer. C'est un magnifique spécimen du genre. Après un premier mouvement impétueux émaillé de quelques hardiesses harmoniques remarquables, un *Grave* d'une éloquence poignante mène à une fugue imprégnée de plus d'émotion encore, alliant rigueur et passion.

© 1997 Michael Talbot

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Catherine Bott est réputée l'une des principales interprètes de musique vocale ancienne. Ses divers récitals, dans toute l'Europe, ont connu un vif succès.

Citons parmi ses enregistrements: Vénus (*Venus and Adonis*) avec le New London Consort, Dido (*Dido and Aeneas*) avec Christopher Hogwood, *San Giovanni Battista* de Stradella avec Les Musiciens du Louvre ainsi que Drusilla et Virtu (*L'incoronazione di Poppea*) dirigé par John Eliot Gardiner.

Catherine Bott a chanté en concert notamment avec les American Bach Soloists et l'Australian Brandenburg Orchestra, ainsi qu'avec l'Academy of Ancient Music dans *Silete venti* de Haendel et dans la *Trauungkantate* de Bach. Elle s'est également produite au Festival de Salzbourg dans *Historia de Jephte* de Carissimi et a participé à une tournée avec le Gabrieli Consort qui interprétait la *Passion selon saint Matthieu*.

Le **Quatuor Purcell** est un des plus grands ensembles d'Europe, ayant recours à des instruments d'époque. Depuis le concert qui a marqué ses débuts à St John's, Smith Square, en 1984, le quatuor a fait deux tournées dans le cadre de l'Early Music Network, participe régulièrement à des émissions au Royaume-Uni et s'est produit dans toute l'Europe de l'Ouest et aux Amériques.

1995, année du tricentenaire de la mort de Purcell, a été marquée par des émissions et des concerts donnés au Royaume-Uni et en Autriche; une tournée au Japon, consacrée à *Dido and Aeneas*, avec Nancy Argenta; ainsi qu'une tournée au Chili, en Bolivie, au Pérou et en Colombie avec Catherine Bott. En mars 1996, le groupe a fait sa première visite en Turquie pour donner un concert à Istanbul.

Sous l'empire de ton courroux, ô combien juste,
Du haut des cieux, Seigneur, donne-moi la force.
Car, si mes fautes il t'est donné de châtier,
Ces fautes mêmes révèlent ta bonté.

Im Furor deines überaus gerechten Zorns
Machst du vom Himmel herab mich stark.
Da du mich strafen kannst, so ich gesündigt,
Ist mein Vergehn selbst Zeugnis deiner Güte.

Très saint Père de miséricorde,
Epargne-moi lorsque je suis en pleurs,
Pêcheur impuissant,
O très doux Jésus.

Heiligster Vater der Gnaden,
Verschone mich, wenn ich beklage
Einen machtlosen Sünder,
O liebster Jesu Christ.

Mon affliction, dès lors,
Se changera en joie
Tandis que, pour toi,
Mon cœur s'attendrira.

Dann wird mein Weinen
Sich als freudig erweisen,
Während nach dir
Schmachtet mein Herz.

Aide-moi à pleurer,
Doux Jésus,
Des larmes
Qui mon cœur grandiront.

Mache mich klagen,
Mein lieber Jesu Christ,
Dann wird mein Weinen
Hegen mein Herz.

Alléluia.

Alleluja.

Glorifiez Dieu ô serviteurs.
Glorifiez son nom.

Lobet den Herren, alle seine Diener.
Oh lobet den Namen des Herren.

Béni soit le nom du Seigneur aujourd'hui et à jamais.

Geheiligt sei der Name des Herrn, jetzt und in alle Ewigkeit.

Que le nom du Seigneur soit glorifiè de l'aube à la tombée du jour.

Der Name des Herrn sei gelobt vom Morgen bis zum Abend.

In furore iustissimae irae

3 In furore iustissimae irae
Tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
Ipsum crimen te gerit clementem.

In the wrath of thy most righteous anger
You from heaven make me mighty.
Since you can punish me when guilty
My very crime shows you as kindly.

4 Miserationum Pater piissime,
Parce mihi dolenti
Peccatori languenti,
O Jesu, dulcissime.

Most holy Father of mercies
Spare me when I lament
A powerless sinner,
O Jesu most dear.

Tunc meus fletus
Evadet laetus
Dum pro te meum
Languescit cor.

Then my weeping
Will turn out joyful
While for thee
My heart grows faint.

Fac me plorare,
Mi Jesu care,
Et fletus laetum
Fovebit cor.

Make me lament
My Jesus dear,
And my weeping
Will nurture my heart.

5 Alleluia.

Alleluia.

Laudate pueri

I.

13 Laudate pueri, Dominium.
Laudate, nomen Domini.

Praise the Lord ye servants.
O praise the name of the Lord.

II.

14 Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc et usque in saeculum.

Blessed be the Name of the Lord from this time forth for evermore.

III.

15 A solis ortu usque ad occasum, laudabile, nomen Domini.

The Lord's Name be praised from the rising up of the sun unto the going down of the same.

CHAN 0613 BOOK.qxd 10/1/08 11:53 am Page 20

Seigneur domine les païens et sa gloire, les cieux.
Qui donc ressemble au Seigneur notre Dieu dont la demeure est si élevée, mais l'humilité telle qu'il veille sur toutes choses sur la terre comme au ciel?

Il sort les simples de la poussière et les pauvres de la fange pour les mener auprès des princes.

Même des princes de son peuple.
Il offre à la femme stérile le bonheur d'être mère et de rester au logis près de ses enfants.

Gloire à Dieu, le Père, le Fils et le Saint-Esprit.

Gloire à Dieu, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, comme il en était au commencement, et maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles.

Amen.

Der Herr regiert über alle Heiden und seine Herrlichkeit über alle Himmel.
Wer mißt sich mit dem Herrn unserem Gott, der sich in seiner Hoheit nicht schämt, alle Dinge im Himmel und auf Erden zu sehen?

Er hebt den Geringsten aus dem Staub und den Bettler aus dem Morast und macht ihn den Prinzen gleich.

Ja den Prinzen seines eigenen Volkes.
Er macht die unfruchtbare Frau zur Haushälterin und zur glücklichen Mutter ihrer Kinder.

Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem heiligen Geist.

Ehre sei dem Vater, und dem Sohn und dem heilgen Geist, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen.

IV.
16 Excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster, altis habitat et humilia respicit in coelo et in terra?

V.
17 Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem.

VI.
18 Ut collocet eum.
Cum principibus populi sui qui habitare facit sterilem in domo in matrem filiorum laetantem.

VII.
19 Gloria Patri, Filio et Spiritui sancto.

VIII.
20 Gloria Patri, Filio et Spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et sempre et in saecula saeculorum.

IX.
21 Amen.

The Lord is high above all heathen and his glory above the heavens.
Who is like the Lord our God, that hath his dwelling so high and yet humbles himself to behold the things that are in heaven and earth?

He taketh up the simple out of the dust and lifteth the poor out of the mire that he may set him with the princes.

Even with the princes of his people.
He maketh the barren woman to keep house and to be a joyful mother of children.

Praise to the Father, the Son, and the Holy Spirit.

Praise to the Father, the Son, and the Holy Spirit as it was in the beginning, is now and forever shall be, world without end.

Amen.

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. E-mail: sales@chandos.u-net.com.

Chandos 20-bit Recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer and editor Martin Compton
Sound engineer Ben Connellan
Recording venue Orford Church; 4–6 March 1996
Front cover *The Piazzetta, Venice* by Luca Carlevarijs (Christie's Images, London)
Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Alan Strutt
Design Penny Lee
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Richard Denison
℗ 1997 Chandos Records Ltd
© 1997 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

Catherine Bott

CHAN 0613 Inlay.qxd 10/1/08 11:55 am Page 1

VIVALDI: IN FURORE - Bott/The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0613

20 bit

CHACONNE DIGITAL **CHAN 0613**

Antonio Vivaldi (1678–1741)

1 - 2	Sonata al Santo Sepolcro, RV 130	3:33
3 - 5	In furore iustissimae irae, RV 626*	13:59
6 - 8	Concerto a quattro Op. 12 No. 3, RV 124	5:57
9 - 12	Concerto a quattro 'Madrigalesco', RV 129	4:11
13 - 21	Laudate pueri, RV 601*	24:33
22 - 23	Sinfonia al Santo Sepolcro, RV 169	3:14
		TT 56:06

Catherine Bott soprano*
The Purcell Quartet

DDD

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

ⓟ 1997 Chandos Records Ltd. ⓒ 1997 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

VIVALDI: IN FURORE - Bott/The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0613