

CHANDOS DIGITAL **CHAN 0528**



Royal College of Music

ANTONIO VIVALDI

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester • Essex • England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

VIVALDI

Double Concertos



COLLEGIUM MUSICUM 90
SIMON STANDAGE director

DIGITAL

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto in C major for Two Violins, RV 505 [10:28]

Konzert in C-Dur für zwei Violinen
Concerto en ut majeur pour deux violons

- [1] I Allegro [4:15] [3] III Allegro non molto e cantabile [3:38]
 [2] II Andante [2:32]

Concerto in D minor for Two Oboes, RV 535 [8:31]

Konzert in d-Moll für zwei Oboen
Concerto en ré mineur pour deux hautbois

- [4] I Largo [1:20] [6] III Largo [2:03]
 [5] II Allegro [2:19] [7] IV Allegro molto [2:43]

Concerto in A minor for Two Violins, RV 523 [10:07]

Konzert in a-Moll für zwei Violinen
Concerto en la mineur pour deux violons

- [8] I Allegro molto [4:21] [10] III Allegro [3:10]
 [9] II Largo [2:31]

Concerto in C major for Oboe and Two Violins, RV 554 [12:51]

Konzert in C-dur für Oboe und zwei Violinen
Concerto en ut majeur pour hautbois et deux violons

- [11] I (Allegro) [4:49] [13] III Allegro [3:41]
 [12] II (Andante) [3:20]

Concerto in G minor for Two Cellos, RV 531 [10:40]

Konzert in g-Moll für zwei Cellos
Concerto en sol mineur pour deux violoncelles

- [14] I Allegro [3:22] [16] III Allegro [3:07]
 [15] II Largo [4:05]

Concerto in D major for Two Violins, RV 511 [12:51]

Konzert in D-Dur für zwei Violinen
Concerto en ré majeur pour deux violons

- [17] I Allegro molto [5:03] [19] III Allegro [3:55]
 [18] II Largo [3:47]

TT = 64:58 [DDD]

COLLEGIUM MUSICUM 90

SIMON STANDAGE director · violin

Simon Standage*	violin I	Giovanni Grancino, Milan 1685
Micaela Comberti*		Fabrizio Senta, Turin c. 1660
Julia Bishop		G. Klotz, Mittenwald c. 1760
Helen Orsler		Flemish 1755
Miles Golding	violin II	A. Mariani, Pesaro c. 1650
Andrew Manze		Michael de Hoog 1988, after Amati
Stephen Bull		Roger Hansell 1988, after Stradivarius 1730
Shelagh Thomson		S. Klotz, Mittenwald c. 1745
Jane Compton	violas	English, late 18th century
Laurice Campbell		German, late 18th century
Jane Coe*	cellos	David Rubio 1977, after Stradivarius 1732
Christopher Poffley		David Rubio 1985, after Stradivarius 1711
David Watkin*		Clive Morris 1982, after Montegnana 1720
Amanda Macnamara	bass	Italian c. 1650
Anthony Robson*	oboes	Richard Earle 1986, after Stanesby senior, London c. 1710
Catherine Latham*		Harry Vas Dias 1982, after Jacob Denner 1720
Lars Ulrik Mortensen	harpsichord	Malcolm Greenhalgh 1991, after Grimaldi, c. 1700
Maurice Cochrane	keyboard advisor	

* Soloists

The double concerto, or concerto with two solo instruments, is as old as the solo concerto. An example is found in one of the earliest published collections of concertos, Giuseppe Torelli's *Concerti musicali a quattro*, op. 6 (1698), and the same Bolognese composer went on to include six more double violin concertos in his famous *Concerti grossi*, op. 8 (1709). After the rise of the solo concerto in the wake of Vivaldi's first concerto publication, the *Estro armonico*, op. 3, of 1711, the importance of the double concerto — at least, for stringed instruments — receded, since few principal violinists or cellists would wish to share the honours with a colleague in an age when instrumental virtuosity was increasingly appreciated for its own sake. However, even in published collections a few double concertos continued to appear up to the end of the baroque period.

That Vivaldi left so many double concertos is connected with the special conditions at the Ospedale della Pietà, the Venetian institution for foundlings that he served in various capacities between 1703 and 1740. Of the four *ospedali grandi* ('great hospitals') of Venice, the Pietà paid the most attention to instrumental music, priding itself not only on the general proficiency of its all-female orchestra but also on the number of star performers it could muster and the variety of instruments they played. Consequently, compositions in which two or more *figlie di coro* took solos acted as a good advertisement for the orchestra as a whole, as well as providing a welcome element of variety.

Vivaldi's approximately 45 surviving double concertos can be divided into a minority (11) for two unlike instruments — for example, oboe and bassoon — and a majority (34) for like instruments — two violins, cellos, mandolins, flutes, oboes, trumpets or horns. Fully 25 of the latter kind are for Vivaldi's own instrument, the violin.

The form employed in these concertos, discounting the special case of op. 3, is essentially the same as in Vivaldi's solo concertos. There are normally three movements in the sequence fast-slow-fast. The outer movements are cast in so-called *ritornello* form; that is, the full ensemble plays a series of sections presented in various keys and based mainly on common material (*ritornellos*), into which sections employing new material and featuring the soloist (episodes) are inserted.

However, the introduction of a second solo instrument introduces a complication. How is the co-soloist to share the material with the first soloist? Vivaldi skilfully rings the changes between four basic types of solution. The simplest is to present the two solo instruments in parallel thirds (or, by inversion, parallel sixths). These chains can produce an agreeably sweet

sound but, taken to excess, easily seem facile and unimaginative; they are therefore carefully 'rationed'. Another simple device is to relate the pair of instruments in statement-and-answer fashion, presenting each in turn with the minimum overlap. This has the advantage of showing off each instrument individually and enabling the listener to compare the way in which the two players tackle identical material but gives one no chance to hear both together and thus subverts the central idea of a 'double' concerto. The third solution is to present the two instruments simultaneously in counterpoint, which normally means in imitation. This is indeed one of the more satisfying types of texture employed by Vivaldi — and one for which history books, which like to think of the composer as a prime mover in the 'flight from counterpoint', have given him too little credit. But perhaps the most interesting and most characteristically Vivaldian method of relating the two instruments is where one 'accompanies' the other with figures such as broken chords or scales. Examples of this kind of texture are present already in a few concertos of op. 3 and become more common later on.

The earliest of the concertos in this recording is almost certainly that for two cellos, RV 531. The paper used for the autograph manuscript matches that of a group of sacred vocal works known to have been written towards the end of a period, 1713-1717, during which Vivaldi supplied many such compositions to the Pietà in the absence of its choirmaster. The powerful *cadenza*-like opening for the solo instruments recalls that for two solo violins at the start of the well-known concerto in D minor, op. 3 no. 11. The relatively early date of this work is suggested by its square-cut, stereotyped rhythms. In the slow movement Vivaldi eliminates the orchestra, accompanying the solo cellos with *continuo* alone. The reversion to a 'chamber' texture is especially common in the slow movements of his double concertos; one regrets, on hearing this deeply affecting *Largo*, that Vivaldi left no trio sonatas for two cellos and *continuo*. The structure seen in the *Largo* — a binary form in which neither section is repeated, the first flowing into the second — occurs frequently in his concerto slow movements; we shall encounter it again in other works in this recording.

All three concertos for two violins recorded here are mature works. They may have belonged to the over 140 concertos that Vivaldi sold to the Pietà, at the rate of two a month, between 1723 and 1729, or even date from the period 1735-1738, when he was once again acting as the institution's orchestral director (*maestro de' concerti*). The finale of RV 505, whose meticulous tempo marking, *Allegro non molto e cantabile*, is typical of Vivaldi's later music, is almost a catalogue of *galant* rhythmic figures. In RV 523 the canonic imitations between

the upper orchestral strings in the ritornello of the first movement produce an effect of unusual energy. The slow movement of RV 511 exemplifies the 'frame' technique where an extended solo is enclosed within an orchestral tutti. The last episode in both outer movements of this concerto contains an effective 'pathetic' passage in which the composer shifts momentarily to the minor mode.

RV 554 was originally written for solo organ, oboe and violin. The substitution of a second violin for the organ, which Vivaldi allows as an alternative scoring (the oboe may also be replaced by cello!), entails no alterations to the notes, since the right hand of the organ part, a single line, can be taken over by the stringed instrument as it stands, while the left hand simply doubles the bass and so is dispensable.

RV 535, for two oboes, is perhaps the most unusual work in this recording. It is a true 'church' concerto, prefacing the first Allegro with a Largo of 24 bars that establishes a mood of solemnity. In both quick movements Vivaldi allows the pair of oboes to engage in a running dialogue with the orchestral strings in a manner that recalls the concertos of Corelli and tends to break down the separation between ritornello and episode in a spirit of exuberant playfulness.

© 1992 Michael Talbot

Das Doppelkonzert, oder Konzert für zwei Soloinstrumente, ist ebenso alt wie das Konzert für ein Soloinstrument. Ein Beispiel dafür befindet sich in der ältesten veröffentlichten Sammlung von Konzerten, den *Concerti musicali a quattro*, op. 6, des Bolognesischen Komponisten Giuseppe Torelli. Sechs weitere Doppelviolinkonzerte sind in Torellis berühmten *Concerti grossi* op. 8 (1709) enthalten. Nachdem das Solokonzert im Anschluß an die Veröffentlichung von Vivaldis Konzertesammlung *L'Estro armonico*, op. 3 (1711) zunehmend in den Vordergrund trat, verlor das Doppelkonzert, zumindest das für Streicher, an Bedeutung. In einem Zeitalter in dem instrumentale Virtuosität mehr und mehr um ihrer selbst willen geschätzt wurde wollten sich nur wenige führende Geiger oder Cellisten mit einem Kollegen in den Applaus teilen. Trotzdem erschien bis zum Ende des Barockzeitalters, auch in veröffentlichten Sammlungen, weiterhin hie und da ein Doppelkonzert.

Daß Vivaldi so viele Doppelkonzerte komponierte hängt mit den besonderen Umständen am Ospedale della Pietà zusammen, einer Schule für Waisen und Findlinge in Venedig, an der er von 1703 bis 1740 in verschiedenen Kapazitäten angestellt war. Von den vier *ospedali grandi*, d.h. den "großen Hospitälern" in Venedig maß die Pietà der Instrumentalmusik die größte Bedeutung zu. Nicht nur das hohe Niveau des ausschließlich weiblichen Orchesters, auch die große Anzahl der Solisten und die Vielfalt der Instrumente die sie spielen konnten waren weithin berühmt. So waren zum Beispiel Kompositionen in denen zwei oder mehr *figlie di coro* ein Solo spielten eine gute Reklame für das Orchester per se, ganz davon abgesehen, daß sie eine unterhaltende Abwechslung boten.

Von den ungefähr 45 Doppelkonzerten die von Vivaldi erhalten sind ist der kleinere Teil (11) für zwei ungleiche Instrumente — z.B. Oboe und Fagott — und der größere Teil (34) für zwei gleiche Instrumente, d.h. zwei Geigen, Celli, Mandolinen, Flöten, Oboen, Trompeten oder Hörner, ganze 25 davon für das Instrument das Vivaldi selbst spielte, nämlich die Geige.

Die Anlage dieser Konzerte, abgesehen von einem Sonderfall, op. 3, ist im Wesentlichen dieselbe wie in Vivaldis Solokonzerten. Sie sind gewöhnlich dreisätzig, in der Abfolge schnell — langsam — schnell. Die Ecksätze sind in der sogenannten Ritornello-Form angelegt, d.h. eine Reihe von größtenteils auf einem gemeinsamen Thema basierenden Tuttiabschnitten in verschiedenen Tonarten (ritornelli), in die Soloabschnitte (Episoden), die neues Material vorstellen, eingeschoben sind.

Durch die Hinzufügung eines zweiten Soloinstruments ergibt sich jedoch eine Komplikation: wie sollen sich die zwei Solisten das Material teilen? Vivaldi hat vier Lösungen, die er mit

viel Geschick abwechselnd anwendet. In der ersten spielen die beiden Soloinstrumente gleichzeitig in parallelen Terzen (oder, in der Umkehrung, in parallelen Sexten). Der Effekt ist ein einschmeichelnd lieblicher Klang, den Vivaldi aber nur sparsam anwendet, da er im Übermaß leicht trivial und phantasielos klingt. Eine zweite Lösung besteht darin, die Soli der beiden Instrumente im Wechseltakt anzulegen, und zwar mit einer minimalen Überschneidung. Diese Lösung hat den Vorteil, daß sich jedes Instrument einzeln zur Schau stellen kann und der Hörer die individuelle Interpretation beurteilen kann, mit der beide Solisten identisches Material vortragen. Sie gibt ihm aber nicht die Möglichkeit, die beiden im Zusammenspiel zu hören und steht somit im Widerspruch zum Prinzip des "Doppel"-Konzerts. Die dritte Lösung besteht darin, beide Instrumente kontrapunktisch, d.h. imitierend, zusammenspielen zu lassen. Von allen von Vivaldi angewandten Kunstgriffen ist dieser zweifellos einer der ansprechendsten, und ihm wird von der Musikwissenschaft, die Vivaldi als einen der Hauptvertreter der "Flucht vom Kontrapunkt" betrachtet, nur zu wenig Bedeutung zugemessen. Doch die interessanteste und für Vivaldi besonders typische Methode, die beiden Soloinstrumente zu verknüpfen, ist die, bei der eines das andere "begleitet", und zwar mit Figurationen wie gebrochenen Akkorden oder Tonleitern. Beispiele dafür finden sich bereits in einigen der Konzerte op. 3 und werden in späteren Kompositionen immer häufiger.

Das älteste der Konzerte in der vorliegenden Einspielung ist zweifellos das Konzert für zwei Celli, RV 531. Das für das Autograph benutzte Papier ist identisch mit dem, auf dem Vivaldi von 1713 bis 1717, während Abwesenheiten des dortigen Kapellmeisters, für die Pietà eine große Anzahl von Vokalwerken schrieb. Die kraftvolle, kadenzartige Einleitung für das Soloinstrument erinnert an die zwei Soloviolen am Anfang des bekannten Konzerts in d-Moll, op. 3 Nr. 11. Die eckigen, stereotypen Rhythmen unterstreichen das verhältnismäßig frühe Entstehungsdatum des Werks. Im langsamen Satz verzichtet Vivaldi auf das Orchester und überträgt die Begleitung der Solo-Celli lediglich dem Generalbaß. In den langsamen Sätzen seiner Doppelkonzerte verwendet Vivaldi häufig eine "Kammermusik"-Struktur. Beim Hören dieses ergreifenden Largos bedauert man, daß er uns keine Triosonaten für zwei Celli und Continuo hinterlassen hat. Die Anlage des Largos — in zwei ineinander übergehenden Teilen, ohne jeweilige Wiederholung — ist oft im langsamen Satz seiner Konzerte anzutreffen, und wir werden ihr in anderen hier eingespielten Werken wieder begegnen.

Die drei hier eingespielten Konzerte für zwei Violinen sind alle Werke aus Vivaldis Reifezeit. Sie gehören möglicherweise zu den über 140 Konzerten von denen Vivaldi von 1723 bis 1729

jeden Monat zwei an die Pietà lieferte. Oder sie könnten aus der Zeit von 1735 bis 1738 stammen, als er wieder als *maestro de' concerti* an der Pietà angestellt war. Das Finale von RV 505, mit seiner für Vivaldis spätere Kompositionen typischen, peinlich-genauen Tempobezeichnung *Allegro non molto e cantabile*, ist quasi ein Folge von "galanten" rhythmischen Figurationen. Im Ritornello des ersten Satzes von RV 523 vermitteln die kanonischen Imitationen in den hohen Tuttistreichen ein Gefühl außergewöhnlicher Energie. Der langsame Satz von RV 511 ist ein Beispiel für die "Rahmenanlage", in der ein erweitertes Solo vom Orchestertutti eingerahmt ist. Die letzte Episode in beiden Ecksätzen dieses Konzerts enthält eine wirkungsvolle "pathetische" Passage, in der der Komponist kurz nach Moll überwechselt.

Vivaldi schrieb RV 554 ursprünglich für Soloorgel, Oboe und Violine. Der Einsatz einer zweiten Violine statt der Orgel, den er als Alternative vorsieht (an Stelle der Oboe kann ein Cello treten!) erfordert nicht, daß der Part umgeschrieben wird, da die rechte Hand des Orgelparts unverändert von einem Streichinstrument übernommen werden kann, während die linke Hand lediglich den Baß unterstützt und somit entbehrlich ist.

RV 535, für zwei Oboen, ist wahrscheinlich das ungewöhnlichste Werk in dieser Einspielung. Es ist ein echtes "Kirchen"-Konzert, dessen erstem Allegro-Satz ein 24-taktiges Largo vorausgeht, welches den Hörer in eine andächtige Stimmung versetzt. In den beiden schnellen Sätzen führen die beiden Oboen, ähnlich wie in Corellis Konzerten, einen fortlaufenden Dialog mit den Tuttistreichern, wodurch die Trennlinie zwischen Ritornell und Soloepisoden in einer Stimmung spielerischen Überschwangs verwischt wird.

© 1992 Michael Talbot
Übersetzung: Inge Moore

Le double concerto, ou concerto pour deux instruments solo, est aussi ancien que le concerto pour un seul instrument. On en trouve un exemple dans une des premières publications de concertos, les *Concerti musicali a quattro*, op. 6 (1698) de Giuseppe Torelli; plus tard, parmi ses célèbres *Concerti grossi*, op. 8 (1709), le compositeur bolognais inclura six autres double concertos pour deux violons. Après l'apparition du concerto pour un instrument solo, dans la lignée de la première publication des concertos de Vivaldi, l'*Estro armonico*, op. 3 (1711), l'importance du double concerto s'affaiblit — du moins dans sa forme pour instruments à corde: à une époque où la virtuosité instrumentale était de plus en plus appréciée, les violonistes ou violoncellistes principaux disposés à partager leur succès avec un collègue n'étaient pas nombreux. Cependant on continua encore à produire quelques doubles concertos, et même à en publier jusqu'à la fin de l'époque baroque.

Le fait que Vivaldi ait composé autant de doubles concertos s'explique par les circonstances particulières de sa relation avec l'Ospedale della Pietà, l'institution vénitienne des enfants abandonnés qu'il a servie, par des activités diverses, entre 1703 et 1740. Des quatre *ospedali grandi* (grands hôpitaux) de Venise, la Pietà était celui qui prêtait le plus d'attention à la musique instrumentale, et qui se vantait non seulement de la qualité de son orchestre féminin, mais aussi du nombre des exécutants célèbres qu'il pouvaient rassembler, et de la variété des instruments que ceux-ci pouvaient jouer. Ainsi, les œuvres dans lesquelles deux, ou plusieurs *figlie di coro* jouaient en soliste, avaient pour fonction de mettre en valeur l'ensemble de l'orchestre, tout en introduisant ainsi un élément de variété.

Les doubles concertos de Vivaldi qui nous sont parvenus (environ 45), peuvent se diviser en deux catégories: un nombre restreint d'entre-eux (11) comporte deux instruments différents — hautbois et basson, par exemple — tandis que la plupart (34) utilisent des instruments identiques — violon, violoncelle, mandoline, flûte, hautbois, trompette ou cor. Dans cette seconde catégorie, 25 sont pour violon, l'instrument joué par Vivaldi.

La forme de ces concertos, à l'exception du cas spécifique de l'op. 3, est pratiquement la même que celle des concertos pour un seul instrument de Vivaldi. Ils comportent généralement trois mouvements, dans la succession rapide-lent-rapide. Les mouvements extrêmes sont conçus dans la "forme en ritournelle": l'orchestre au complet joue une série de sections dans des tonalités différentes, basées essentiellement sur des matériaux mélodiques communs (ritournelles), qui alternent avec des sections comportant des matériaux nouveaux, et qui font intervenir les solistes (épisodes).

Cependant, l'introduction d'un deuxième instrument solo comporte une difficulté. Comment

peut-on partager le matériau thématique entre les deux solistes? Vivaldi a résolu le problème avec maîtrise, en adoptant quatre types de solutions. La plus simple consiste à faire jouer les deux instruments par tierces parallèles (ou, par intervalle complémentaire de la tierce, en sixtes parallèles). Ces mouvements parallèles peuvent produire des sonorités agréables, mais leur abus les fait paraître trop faciles et pauvres; ainsi sont-ils utilisés avec parcimonie. Un autre procédé élémentaire consiste à établir une relation de dialogue entre les deux instruments, comportant des superpositions atténuées de leurs lignes mélodiques. Il a pour avantage présenter individuellement chacun des deux solistes, et de permettre à l'auditeur de confronter leur manière de traiter un même matériau musical; mais cette technique ne permet pas d'entendre les deux instruments ensemble, et va en quelque sorte à l'encontre de l'idée fondamentale du "double" concerto. La troisième solution consiste à présenter les deux instruments simultanément, en contrepoint, le plus souvent en imitation. Ceci constitue en effet un des plus intéressants types d'écriture utilisés par Vivaldi — et pour lequel le compositeur, qui dans les livres d'histoire a été considéré comme un des principaux responsables de la "fuite du contrepoint", n'a pas été apprécié à son juste mérite. Mais peut-être la méthode la plus intéressante et la plus typique par laquelle Vivaldi relie les deux solistes consiste à faire jouer un des deux instruments sur un accompagnement de l'autre, formé d'accords arpégés, ou de gammes. On trouve déjà des exemples de ce type d'écriture, qui deviendra plus fréquente par la suite, dans les concertos de l'op. 3.

Parmi les concertos inclus dans cet enregistrement, le plus ancien est presque certainement celui pour deux violoncelles, RV 531. Le papier utilisé dans le manuscrit autographe correspond à celui d'un groupe de compositions vocales sacrées que l'on sait avoir été composées vers la fin de la période 1713-1717. À cette époque Vivaldi avait fourni à la Pietà de nombreuses œuvres similaires, pendant l'absence du maître de chœur de cette institution. L'intensité du début de ce concerto, qui est confié aux deux instruments solistes et présente un caractère de cadence, rappelle le mouvement initial du début du célèbre concerto pour deux violons en ré mineur, op. 3 no 11. La carrure et les stéréotypes rythmiques de ce concerto permettent de le situer dans une période relativement initiale de la carrière de Vivaldi. Dans le mouvement lent Vivaldi élimine l'orchestre, et fait accompagner les violoncelles par le continuo. Le retour à une écriture "de chambre" est particulièrement courant dans les mouvements lents de ses doubles concertos; en écoutant cet émouvant Largo, on ne peut que regretter que Vivaldi ne nous ait pas laissé des sonates en trio pour deux violoncelles et basse continue. La structure du Largo — forme binaire dans laquelle aucune des deux sections n'est répétée — apparaît

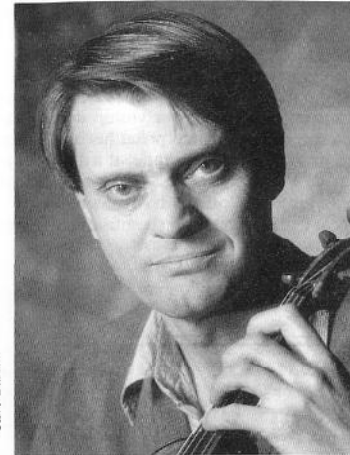
fréquemment dans les mouvements lents de ses concertos; nous la retrouverons dans d'autres œuvres de cet enregistrement.

Les trois concertos pour deux violons enregistrés ici sont des œuvres de maturité. Il est possible qu'ils aient fait parti des concertos (plus de 140) que Vivaldi, au rythme de deux par mois, a vendus à la Pietà, entre 1723 et 1729, ou bien qu'ils datent de la période 1735-1738, quand il était redevenu à nouveau chef d'orchestre (*maestro de' concerti*) de cette institution. Le finale du concerto RV 505, dont la méticuleuse indication de tempo, *Allegro non molto e cantabile*, est typique de la musique tardive de Vivaldi, est presque un catalogue de figures rythmiques de la musique *galante*. Dans le concerto RV 523, les imitations canoniques entre les cordes aiguës de l'orchestre dans la ritournelle du premier mouvement produisent un effet particulièrement intense. Le mouvement lent du RV 511 est un exemple de la technique de "châssis", consistant à insérer un long solo entre deux volets d'un tutti orchestral. Le dernier épisode de chacun des deux mouvements extrêmes de ce concerto comporte un passage "pathétique" dans lequel le compositeur module temporairement en mineur.

Le concerto RV 554 fut à l'origine écrit pour orgue, hautbois et violon solos. La substitution de l'orgue par un deuxième violon, que Vivaldi présente comme alternative à la version originale (le hautbois peut aussi être remplacé par un violoncelle!) n'implique pas de changement de notes, puisque la main droite de la partie d'orgue, consistant d'une simple ligne mélodique, peut-être jouée telle quelle par le violon, tandis que la main gauche, qui ne fait que doubler la basse, peut être supprimée.

Le concerto RV 535, pour deux hautbois, est peut-être la plus originale des œuvres enregistrées ici. Il s'agit d'un véritable concerto "d'église", dans lequel le premier Allegro est introduit par un Largo de 24 mesures, qui établit un climat solennel. Dans les deux mouvements rapides, la manière dont les deux hautbois s'engagent dans un dialogue avec les cordes de l'orchestre rappelle les concertos de Corelli, et tend à effacer la distinction entre les ritournelles et les épisodes, dans un esprit ludique et exubérant.

© 1992 Michael Talbot
Traduction: Angelo Cantoni



Clive Barda

Simon Standage is well-known as a specialist in 17th and 18th century music. He was a founder member of the English Concert, with whom he played for many years as soloist and leader and made many solo recordings, of which the Vivaldi *Four Seasons* was nominated for a Grammy Award. He has also made solo recordings with the Academy of Ancient Music, including Vivaldi's *La Cetra* concertos and all the violin concertos of Mozart. In 1981 he formed the Salomon String Quartet, which specialises in historical performance of the classical repertoire and has performed worldwide and made numerous recordings. He is also Professor of Baroque Violin at the Royal Academy of Music. In 1990 he formed his own ensemble, Collegium Musicum 90, co-directed by Richard Hickox, which is devoted to the performance of Baroque music and which records exclusively for Chandos Records.

Simon Standage ist bekannt als Spezialist für Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Er war Mitbegründer des English Concert und spielte viele Jahre lang als Konzertmeister und Solist bei diesem Ensemble. Als Solist hat er mit dem English Concert viele Schallplattenaufnahmen gemacht, u.a. von Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, die für einen Grammy Award nominiert wurden. Mit der Academy of Ancient Music hat er zahlreiche Konzerte, darunter die *La Cetra*-Konzerte von Vivaldi und alle Violinkonzerte von Mozart eingespielt. 1981 gründete er das Salomon String Quartet, dessen Spezialgebiet historische Interpretationen des klassischen Repertoires sind und das in vielen Teilen der Welt auftritt und durch zahlreiche Schallplattenaufnahmen bekannt ist. Er ist außerdem Professor für Barockvioline an der Royal Academy of Music. 1990 gründete Simon Standage sein eigenes Ensemble, das Collegium Musicum 90 — beigeordneter Direktor Richard Hickox — welches sich der Interpretation von Barockmusik widmet und ausschließlich für Chandos einspielt.

Simon Standage est un spécialiste réputé de la musique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Il est membre-fondateur de l'English Concert, avec lequel il s'est produit pendant plusieurs années en qualité de chef d'attaque et de soliste. C'est en qualité de soliste qu'il a enregistré avec cet ensemble plusieurs disques, entre autres les *Quatre Saisons* de Vivaldi, désigné le Prix Grammy et avec l'Academy of Ancient Music les concertos *La Cetra* de Vivaldi et tous les concertos pour violon de Mozart. En 1981 il mettait sur pied le Salomon String Quartet dont la spécialité est d'interpréter historiquement le répertoire classique. Le Salomon s'est produit un peu partout dans le monde; il a fait l'objet de nombreux enregistrements. Il est également Professeur de Violon baroque à la Royal Academy of Music. En 1990 Simon Standage formait son propre ensemble, le Collegium Musicum 90, qu'il dirige en collaboration avec Richard Hickox, et qu'il destine à l'interprétation de la musique baroque. L'ensemble a un accord d'exclusivité d'enregistrement avec Chandos Records.

Already released

TELEMANN: Vol. 1 'La Changeante'
Violin Concertos in A minor and E major
Flute and Violin Concerto in E minor
Concerto in A major for Four Violins
Concerto in G major for Four Violins Unaccompanied
La Changeante: Orchestral Suite in G minor
Collegium Musicum 90/Standage
CHAN 0519 CD; EBTD 0519 Cassette

TELEMANN: Vol. 2 'Ouverture burlesque'
Violin Concertos in G major and F sharp minor
Concerto in D major for Two Flutes, Violin and Cello
Concerto in G major for Two Violins
Ouverture burlesque: Orchestral Suite in B flat major
Collegium Musicum 90/Standage
CHAN 0512 CD; EBTD 0512 Cassette

14

TELEMANN: Vol. 3 'Domestic Music'
Trio Sonata for Two Violins and Continuo in E flat major
Songs from: Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen &
24 theils ernsthafte, theils scherzende, Oden
Suite No. 5 for Flute, Violin and Continuo in A minor
Moralische Cantata: Das mässige Glück
Sonata for Two Violins in E minor
Quartet for Flute, Two Violins and Continuo in G major
Collegium Musicum 90/Standage
CHAN 0525 CD

BACH: Magnificat in D major BWV 243
VIVALDI: Ostro picta, armata spina RV 642
Gloria RV 589
Kirkby/Bonner/Chance/Ainsley/Varcoe/Collegium Musicum 90/Hickox
CHAN 0518 CD; EBTD 0518 Cassette

HANDEL: Messiah
Rodgers/Jones/Robson/Langridge/Terfel/Collegium Musicum 90/Hickox
CHAN 0522/3 2-CD set; EBTD 0522/3 2-Cassette set

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Nicholas Anderson
- Sound Engineer & Editor: Richard Lee • Assistant Engineer: Jonathan Cooper
- Recorded in St Peter's Church, Morden on 9-11 October 1991
- Front Cover Painting: *Rialto: Moonlight* by J M W Turner, courtesy of The Turner Collection, Tate Gallery, London
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in Austria

15

VIVALDI: DOUBLE CONCERTOS - Collegium Musicum 90/Standage

CHANDOS
CHAN 0528

CHANDOS DIGITAL

CHAN 0528

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto in C major for Two Violins, RV 505 [10:28]
Konzert in C-Dur für zwei Violinen; Concerto en ut majeur pour deux violons

1 — 3

Concerto in D minor for Two Oboes, RV 535 [8:31]
Konzert in d-Moll für zwei Oboen; Concerto en ré mineur pour deux hautbois

4 — 7

Concerto in A minor for Two Violins, RV 523 [10:07]
Konzert in a-Moll für zwei Violinen; Concerto en la mineur pour deux violons

8 — 10

Concerto in C major for Oboe and Two Violins, RV 554 [12:51]
Konzert in C-dur für Oboe und zwei Violinen; Concerto en ut majeur pour hautbois et deux violons

11 — 13

Concerto in G minor for Two Cellos, RV 531 [10:40]
Konzert in g-Moll für zwei Cellos; Concerto en sol mineur pour deux violoncelles

14 — 16

Concerto in D major for Two Violins, RV 511 [12:51]
Konzert in D-Dur für zwei Violinen; Concerto en ré majeur pour deux violons

17 — 19



DDD

TT = 64:58

COLLEGIUM MUSICUM 90

SIMON STANDAGE *director · violin*

MICAELA COMBERTI *violin* · ANTHONY ROBSON *oboe* · CATHERINE LATHAM *oboe*

JANE COE *cello* · DAVID WATKIN *cello*

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria

VIVALDI: DOUBLE CONCERTOS - Collegium Musicum 90/Standage

CHANDOS
CHAN 0528