

Tempesta di Mare

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME CORREAS

FR

LENGES

TEMPESTA DI MARE

ANTONIO VIVALDI
CONCERTI VIRTUOSI

FONDATEUR
SÈNE-POLLIGNAC LIVE

LES PALADINS JÉRÔME CORREAS



Vivaldi a écrit plus de cinq cents concertos, de formes extrêmement variées. Quelle est la spécificité de ces concerti da camera ?

Jérôme Correas : On estime que c'est Vivaldi lui-même qui a inventé le genre du concerto de chambre, un concerto avec plusieurs solistes mais sans orchestre, qui se distingue à la fois de la sonate et du concerto avec orchestre. Ce genre permet en même temps un dialogue entre différents instruments aux sonorités et aux dynamiques très différentes et, ponctuellement, la mise en avant de solistes accompagnés par les autres instruments, qui font alors office d'orchestre. En fin de compte, Vivaldi s'amuse à flirter avec deux façons de travailler la musique : le concerto et la sonate. Ainsi, il crée un genre où il est possible d'alterner dans la même œuvre

la superposition de timbres et le dialogue de solistes. Les possibilités expressives sont donc décuplées ; c'est justement la grande diversité de la palette d'expressions de ces concertos qui m'a intéressé en premier lieu.

Comment s'est opérée la sélection et l'organisation des pièces du programme parmi ce vaste répertoire ?

J'ai d'abord voulu présenter quelques pièces déjà connues du public sous une autre forme, comme par exemple *La Tempesta di Mare* ou *Il Gardellino*, des concertos pour flûte et orchestre que l'on connaît moins dans cette instrumentation particulière, et puis d'autres concertos très peu connus. Mais j'ai surtout tenu à présenter des œuvres très diverses. Le dernier mouvement du Concerto RV 107, par exemple, est une chaconne qui évoque la musique française, alors que le Concerto RV 94 est un concerto pour violon typique de Vivaldi : on peut supposer qu'il l'a joué lui-même, tant il s'agit d'un portrait musical de son jeu si particulier et de son incroyable virtuosité. Également, dans certains de ces concertos, Vivaldi explore les couleurs et les effets sur un thème programmatique – c'est le cas notamment avec la tempête, les vagues et le vent qu'on entend dans *La Tempesta di Mare*, avec le chardonneret d'*Il Gardellino* et le groupe d'oiseaux qui lui répond par des motifs individualisés, avec la bergère qui appelle son troupeau au moyen d'un intervalle de quarte à connotation populaire dans *La Pastorella*... Au milieu d'un programme si varié, j'ai souhaité inclure une parenthèse de calme et de sérénité avec la Sonate pour luth et violon RV 82, contemporaine des concertos de chambre, qui présente un instrumentarium assez rare. En définitive, j'ai imaginé ce programme comme l'exploration d'un moment privilégié dans le parcours de Vivaldi, quelques années de stabilité où il n'a pas de soucis d'argent et peut se permettre d'expérimenter de nouvelles formes musicales en compagnie de musiciens de haut niveau.

Le titre du disque reprend celui d'un des concertos que vous avez choisis, « La Tempesta di Mare » ; en quoi représente-t-il l'identité musicale de ce programme ?

Vivaldi est très fort dans l'art de peindre des phénomènes naturels : bruissement du vent dans les arbres, cataclysmes, tempêtes marines, comme en témoignent les *Quatre Saisons*. Il me semblait qu'il n'y avait pas d'œuvre plus baroque que *La Tempesta di Mare*, avec son premier mouvement déchaîné suivi d'un deuxième mouvement d'un calme angoissant et inquiétant, comme dans l'œil du cyclone, avant la reprise de la tempête dans le dernier mouvement. J'ai senti que le dynamisme incroyable de ce concerto donnait la couleur générale de cet enregistrement. L'énergie irrésistible de la musique de Vivaldi est tout à fait unique et permet une explosion de rythmes et de couleurs, comme les différents saveurs d'une salade de fruits qui vous éclatent en bouche ! Cela tient au mélange des timbres des instruments : flûte traversière ou à bec, hautbois, violon, basson et basse continue (violoncelle, clavecin, théorbe ou guitare) se répondent de manière tout à fait originale. L'emploi concertant du basson, par exemple, est développé par Vivaldi de manière très virtuose à une époque où il n'est encore qu'un instrument d'accompagnement, et ce mélange de timbres et de couleurs sollicite sans cesse notre écoute. J'aime beaucoup cette idée d'une musique qui ne vous laisse pas tranquille, qui vient vous chercher en vous surprenant constamment. C'est selon moi la définition de la musique baroque : une musique qui vous parle directement.

Justement, vous avez beaucoup travaillé avec Les Paladins sur la théâtralité et l'expressivité dans les projets que vous menez depuis la création de l'ensemble. Est-ce une dimension que l'on retrouve dans ce disque, pourtant purement instrumental ?

Exactement, c'est ce qui m'intéresse. Au lieu d'avoir des paroles, nous avons des instruments, mais j'ai l'impression qu'ils nous parlent. Parfois, pour expliquer ma démarche aux instrumentistes, je leur dis d'imaginer que la flûte est une soprano et je m'amuse à superposer des mots sur les notes ; ça marche à tous les coups ! Il y a une théâtralité des instruments de même qu'il y a une théâtralité des voix et des mots, et j'avais envie de pousser la recherche musicale vers cette caractéristique commune. D'ailleurs, on lit dans les traités du XVIII^e siècle que les instruments doivent s'inspirer de la voix pour être expressifs ; c'est un aspect essentiel à garder en tête si l'on veut interpréter correctement cette musique.

Ces concerti da camera font dialoguer un ensemble réduit de musiciens, à l'image du groupe pour lequel composait Vivaldi à l'époque. Avez-vous cherché à retrouver cet esprit de cour, expérimental et virtuose, dans votre travail avec Les Paladins ?

Lorsque Vivaldi arrive à la cour de Mantoue, il sait qu'il aura à sa disposition un ensemble de musiciens particulièrement virtuoses, et en particulier des vents (flûte, hautbois, basson, cors...), alors qu'à cette époque, en Italie, on écrivait principalement pour les cordes. Il a dû y voir l'occasion d'explorer d'autres facettes de la musique instrumentale, ce qui l'a certainement inspiré ensuite à l'Ospedale della Pietà, à Venise, où les visiteurs s'enthousiasmaient d'entendre les jeunes filles de l'orchestre qu'il dirigeait jouer de la trompette, du basson, de la contrebasse, du cor, instruments prétendument réservés aux hommes. On voit bien en analysant les manuscrits de cette période le soin qu'il a pris à

composer ces concertos – et on ne peut pas en dire autant de toute son œuvre. Ce séjour à Mantoue, où il a par ailleurs créé des opéras, des sérénades et des cantates, a sans aucun doute été un moment très particulier dans sa carrière de compositeur. L'écriture est plus précise, les intentions musicales sont clairement signifiées mais permettent toujours une certaine liberté aux interprètes. C'est la magie de la musique baroque : ajouter des cadences, changer de tempo au sein d'un même mouvement (habitude très fréquente à l'époque bien que ce ne soit pas indiqué sur la partition), décider des modes de jeu des instruments en fonction des dynamiques du moment, choisir les instruments de la basse continue... Mille options possibles qui rendent chaque interprétation tout à fait singulière.

Comment se passe le travail de direction musicale ? Est-ce vous qui l'assumez intégralement, à la table, ou est-ce plutôt un travail de collaboration avec les musiciens de l'ensemble ?

Les deux. J'ai eu beaucoup de temps pour concevoir mon interprétation des concertos puisque je les ai travaillés pendant le premier confinement. J'ai étalé les partitions sur mon lit, comme le font les enfants avec leurs jouets ; je les « écoutais » tous les jours mentalement. Quand nous avons commencé les répétitions, je portais cette musique en moi depuis un an déjà, et j'avais donc une idée assez précise en tête. Ensuite, à l'intérieur de ce cadre, j'attends des propositions de la part des instrumentistes. Parfois, leurs propositions m'invitent à revoir la manière dont j'avais imaginé certains passages. La répétition est un test : la musique telle que je l'ai imaginée résiste-t-elle à l'épreuve de la mise en œuvre avec les musiciens, ou faut-il trouver autre chose ? La conception initiale que j'apporte ne doit pas rester figée, elle évolue et se précise avec les musiciens, c'est tout l'intérêt de notre travail de groupe.

L'expérience de l'enregistrement pour ce disque est particulière puisqu'il s'agit du live. Estimez-vous que ce soit le plus approprié pour faire ressortir le caractère improvisé et expérimental de cette musique ?

Je pense en effet qu'une telle musique se prête mieux au live. C'est un travail exaltant qui permet de trouver grâce au public une inspiration davantage qu'en studio, car le type de concentration est totalement différent. La musique de Vivaldi dialogue avec les interprètes, nous devons donc la transmettre le plus simplement et directement possible au public, dont la présence et les réactions au moment du concert facilitent certains élans, certaines énergies. D'un autre côté, la virtuosité de cette musique nous rend plus attentifs aux détails techniques pendant le concert, là où dans un travail de studio il suffit de reprendre plusieurs fois certains passages pour les corriger. Nous avons la chance d'enregistrer quatre concerts différents au Centre des bords de Marne au Perreux-sur-Marne où Les Paladins étaient en résidence, et cela a permis d'atténuer la pression, de répartir l'énergie et la concentration en fonction de ce qui avait mieux ou moins bien fonctionné la veille, pour pouvoir se permettre de se « lâcher » sur les passages qui fonctionnaient bien ; c'est d'ailleurs souvent dans ce cas que l'on a de très bonnes prises, et des surprises !

Tempesta di Mare

INTERVIEW WITH JÉRÔME CORREAS

EN



Vivaldi composed more than five hundred concertos in extremely varied styles. What is the special feature of these concerti da camera (chamber concertos)?

Jérôme Correas: We think that it was Vivaldi himself who invented the chamber concerto genre; a concerto with several soloists but without an orchestra, which differs from both the sonata and the concerto with orchestra. This genre makes

it possible to have a simultaneous dialogue between various instruments with highly diverse sounds and dynamics, and, occasionally, highlight soloists accompanied by the other instruments which then serve as an orchestra. Ultimately, Vivaldi is having fun dallying with two ways of working on the music – the concerto and the sonata. Thus, he creates a genre in which it's possible to alternate layering of timbres and the soloists' dialogue within the same work. So, the opportunities for expression are vastly increased. It's precisely the great diversity in the range of means of expression in these concertos which interested me in the first place.

How did you go about selecting and organising the programme's pieces from amongst this huge repertoire?

First of all, I wanted to present some pieces which are already known to the public in another form, such as *La Tempesta di Mare* (The Storm at Sea) or *Il Gardellino* (The Goldfinch), these being concertos for flute and orchestra with which people are less familiar in this particular orchestration, and then other largely unknown concertos. However, what I really wanted to do was present wide-ranging works. For example, the last movement of Concerto RV 107 is a chaconne evocative of French music, while Concerto RV 94 is a characteristically 'Vivaldiesque' violin concerto. We may assume that he played it himself as it's so like a musical portrait of his highly distinctive style of playing and incredible virtuosity. Also, in some of these concertos, Vivaldi explores colours and effects on a given programmatic theme – this is the case, for example, with the storm, waves and wind which you can hear in *La Tempesta di Mare*; the goldfinch in *Il Gardellino* and the group of birds which reply to it with individualised motifs; and the shepherdess calling her herd using a folk-inspired fourth interval in *La Pastorella* (The Shepherdess) ... In the middle of such a varied programme, I wanted to include an interlude of calm and serenity with the Sonata for Lute and Violin RV 82, contemporary with the chamber concertos, which showcases a rather rare selection of instruments. When all's said and done, I envisaged this programme to be the exploration of a special time in Vivaldi's career; a few years of stability when he had no financial worries and was able to experiment with new musical forms using musicians of the highest calibre.

The CD's title takes that of one of the concertos you've chosen, La Tempesta di Mare. In what way does it represent this programme's musical identity?

Vivaldi was very gifted at the art of depicting natural phenomena: the rustling of the wind in the trees, cataclysms, and storms at sea as you can hear in *The Four Seasons*. To my mind, there isn't a work more Baroque than *La Tempesta di Mare* with its first turbulent movement followed by a second distressingly and disturbingly peaceful movement, akin to the eye of the storm before the tempest whips up again in the last movement. I felt that this concerto's incredible dynamism represents the general hue of this recording. The irresistible energy of Vivaldi's music is utterly unique and provides an explosion of rhythms and colours like the different flavours of a fruit salad which burst forth in your mouth! This results from the blend of the instruments' timbres: flute or recorder, oboe, violin, bassoon and basso continuo (cello, harpsichord, theorbo or guitar) responding to each other in a completely original manner. The concertante use of bassoon, for instance, was developed by Vivaldi in a highly virtuosic way in an era when it was as yet only an accompaniment instrument, and that combination of timbres and colours continually invites us to listen. I really like the idea of music which gives you no respite, which seeks you out by constantly surprising you. In my opinion, that's the definition of Baroque music – music which speaks to you directly.

Speaking of which, you've worked a lot with your ensemble Les Paladins on theatrics and expressiveness in projects you've directed since the ensemble was formed. Is this a dimension which can be found on this CD, although it's purely instrumental?

Exactly! That's what interests me. Instead of having lyrics, we have instruments; but I have the feeling that they talk to us. Sometimes, to explain my approach to the instrumentalists, I tell them to imagine that the flute is a soprano and I have fun layering words over the notes – it works every time! There's a theatricality to instruments in the same way that there's a theatricality to voices and words, and I wanted to push musical research towards that shared characteristic. What's more, one can read in Eighteenth Century treatises that instruments must draw inspiration from the voice in order to be expressive. That's an essential aspect to bear in mind if you want to perform this music correctly.

These concerti da camera create a dialogue between a smaller-sized ensemble of musicians, like the group for whom Vivaldi composed at the time. Did you try to recapture that experimental, virtuosic 'spirit of the court' in your work with Les Paladins?

When Vivaldi arrived at the Mantuan court, he knew he'd have at his disposal an ensemble of particularly virtuosic musicians, especially the wind section, including flute, oboe, bassoon, horn, and so on. However, in that era in Italy, one wrote mainly for strings. He must have seen the opportunity to explore other facets of instrumental music which certainly inspired him later on at the Ospedale della Pietà (music school) in Venice, where visitors were thrilled to hear the young girls of the orchestra which he conducted, playing trumpet, bassoon, double bass and horn, all instruments which were supposedly reserved for men. It's plain to see when analysing the handwritten scores of that period the care he took in composing these concertos – and one could not say the same for all his works. His stay in Mantua, where he also wrote operas, serenades and cantatas, was undoubtedly an extremely special time in his career as a composer. The writing is more precise and the musical intentions are clearly indicated but do still allow the performers a certain amount of leeway. That's the magic of Baroque music: adding cadenzas; changing tempo within the same movement (a very common habit in that era although it's not indicated in the score); deciding on which playing modes for the instruments, depending on the dynamics of the moment; choosing instruments for the basso continuo, and so on. There are a thousand possible options which make each performance completely unique.

How does the job of musical direction work? Are you solely responsible for it at the rostrum? Or is it more a collaborative effort with the musicians in the ensemble?

Both. I had a lot of time to think up my interpretation of the concertos because I worked on them during the first lockdown. I spread out the scores on my bed as children do with their toys. I 'listened' to them mentally every day. When we started rehearsals, I'd already been 'carrying' this music within me for a year, and so, I had a pretty accurate idea in mind. Then, within this framework, I await suggestions from the instrumentalists. Sometimes, their ideas encourage me to revise the way in which I'd imagined certain passages. The rehearsal is a test: does the music as I'd imagined it withstand the trial of the actual performance with the musicians? Or do we have to find something else? The initial conception which I bring shouldn't remain fixed. It evolves and is honed with the musicians. That's what working as a group is all about.

Recording this CD was a special experience because it was done live. Do you think that's the most suitable way to bring out the improvised, experimental character of this music?

I actually believe that this sort of music lends itself best to live recordings. It's exhilarating work which, thanks to the audience, is far more inspiring than being in the studio because you've got a completely different type of concentration. Vivaldi's music converses with the performers. So, we have to convey it to the audience in the simplest, most direct way possible. Their presence and reactions at the time of the concert help along certain impulses and energy. From another aspect, the virtuosity of this music makes us more attentive to technical detail during a concert, whereas when working in the studio, it's enough to retake certain passages several times to get them right. We had the good fortune of recording four different concerts at the Centre des bords de Marne in Le Perreux-sur-Marne where Les Paladins had a residency, and that helped relieve the pressure and focus the energy and concentration depending on what had worked better or not so well the day before. So, we were able to "let go" in the passages which worked well, and, often in this context, you get some excellent takes – and surprises!