

Zefiro
Alfredo Bernardini

—**Johann Sebastian Bach**
The Brandenburg Concertos



Tracklist / English / Français / Deutsch / Italiano / Discography

— **Johann Sebastian Bach** 1685-1750 ² Menu
The Brandenburg Concertos

A 452

CD 1

Concerto No. 1 in F major, BWV 1046

à 2 corni di caccia, 3 hautb: è basso, violino piccolo concertato, 2 violini, una viola è violoncello, col basso continuo

01. [♩]	3'41
02. Adagio	3'29
03. Allegro	4'03
04. Menuet – Trio I – Poloinesse – Trio II	6'16

corni di caccia Dileo Baldin, Francesco Meucci; *hautbois* Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi, Magdalena Karolak; *basso* Alberto Grazzi; *violino piccolo concertato* Cecilia Bernardini

Concerto No. 2 in F major, BWV 1047

à 1 tromba, 1 fiauto, 1 hautbois, 1 violino, concertati, è 2 violini, 1 viola è violone in ripieno col violoncello è basso per il cembalo

05. [♩]	4'36
06. Andante	3'36
07. Allegro assai	2'27

tromba Gabriele Cassone; *fiauto* Dorothee Oberlinger; *hautbois* Paolo Grazzi; *violino* Cecilia Bernardini

Concerto No. 3 in G major, BWV 1048

à tre violini, tre viole, è tre violoncelli, col basso per il cembalo

08. [♩] – Adagio	5'31
09. Allegro	4'32

violini Cecilia Bernardini, Rossella Croce, Ulrike Fischer; *viole* Stefano Marcocchi, Teresa Ceccato, Ayako Matsunaga; *violoncelli* Gaetano Nasillo, Sara Bennici, Alex Jellici

Concerto No. 4 in G major, BWV 1049

à violino principale, due fiauti d'echo, due violini, una viola è violone in ripieno, violoncello è continuo

10. Allegro	6'36
11. Andante	3'34
12. Presto	4'45

violino principale Cecilia Bernardini; *fiauti d'echo* Dorothee Oberlinger, Lorenzo Cavasanti

Total time

53'12

CD 2

Concerto No. 5 in D major, BWV 1050*à une traversiere, une violino principale, une violino è una viola in ripieno, violoncello, violone è cembalo concertato*

01. Allegro	9'12
02. Affettuoso	5'11
03. Allegro	5'08

traversiere Marcello Gatti; *violino principale* Cecilia Bernardini; *cembalo concertato* Francesco Corti**Concerto No. 6 in B-flat major, BWV 1051***à due viole da braccio, due viole da gamba, violoncello, violone è cembalo*

04. [♩]	5'34
05. Adagio ma non tanto	4'42
06. Allegro	5'37

viole da braccio Stefano Marcocchi, Teresa Ceccato; *viole da gamba* Lorenz Duftschmid, Bruno Hurtado Gosalvez; *violoncello* Gaetano Nasillo**Ouverture [No. 2] in B minor, BWV 1067***a 1 flauto, 2 violini, viola e basso*

07. Ouverture	9'59
08. Rondeaux	1'51
09. Sarabande	2'55
10. Bourrée 1 & 2	2'08
11. Polonoise (Lentement. Moderato e staccato) & Double	3'34
12. Menuet	1'08
13. Battinerie	1'40

flauto Marcello Gatti**Total time****58'46**

Zefiro Baroque Orchestrawww.ensemblezefiro.it

Gabriele Cassone —trumpet
Dileno Baldin, Francesco Meucci —horn
Dorothee Oberlinger, Lorenzo Cavasanti —recorder
Marcello Gatti —transverse flute
Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi, Magdalena Karolak —oboe
Alberto Grazzi —bassoon

Cecilia Bernardini —violin solo
Rossella Croce, Claudia Combs, Isabella Bison —violin I
Ayako Matsunaga, Ulrike Fischer, Teresa Ceccato —violin II
Stefano Marcocchi, Teresa Ceccato, Ayako Matsunaga —viola
Lorenz Duftschmid, Bruno Hurtado Gosalvez —viola da gamba
Gaetano Nasillo, Sara Bennici, Alex Jellici —violoncello
Paolo Zuccheri —violone
Francesco Corti —harpsichord

Alfredo Bernardini —director

Pitch: a' = 398 hz

Pietro Giudice,
 Production manager

Recorded 27 September – 5 October 2017 at Teatro Ristori, Verona (Italy)
 Producer: Michael Seberich – Recording engineer: Michael Seberich – Balance Engineer / Mastering: Michael Seberich – Editing: Michael Seberich, Antonio Scavuzzo (Ouverture)
 Coproduced by Associazione Culturale Ensemble Zefiro and Outhere Music France.
 ©2018 / ©2018 Outhere Music France

Six Concerts avec plusieurs Instruments. Dédiées a Son Altesse Royale Monseigneur Cretien Louis. Marggraf de Brandenburg

The name of this group of concertos, attributed by Bach scholar Philipp Spitta, comes from their dedication to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg-Schwedt, half-brother of King Friedrich I of Prussia. The original title of the autograph score of 1721 reads: “*Six Concerts Avec plusieurs Instruments Dédiées A Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis, Marggraf de Brandenburg ... par Son tres-humble et tres obeissant serviteur Jean Sebastien Bach*”. The use of the French language was common at the German courts, reflecting the influence that the court of Versailles held over the other courts of Europe in matters of art and culture.

The six Brandenburg Concertos by Johann Sebastian Bach are some of the most celebrated and frequently performed works in concerts and at festivals. And yet, this cycle presents numerous characteristics that are unusual when compared to the Italian models of recent invention. Indeed, Bach did not hesitate to incorporate among the more brilliant or cantabile movements typical of the *concerto grosso* or the Italian solo concerto certain elements characteristic of other styles. Examples include: the typically French *Menuet* of the Concerto No. 1 (the only one in four movements); two equally French giges which conclude the Concertos Nos. 5 and 6; and a *Poloinesse* in the Concerto No. 1 reminiscent of the traditional Polish dance called the *oberek*, which is still popular today. One can also speculate that the final movement of the Concerto No. 3 was inspired by the typical *tempêtes* found in the French operas of Collasse, Marais and others. Bach was an expert of the French style, both for having studied the scores of the most celebrated French composers of his day, and because he had been in direct contact from adolescence with French musicians living in Germany. His familiarity with the Italian style, on the other hand, was due more likely to his having studied the scores of concertos by Albinoni, Vivaldi, Marcello and others, which he later arranged for harpsichord. The creation of a mixed style – a *gemischter Styl* –, in which the two dominating styles in Europe were combined together with strict German counterpoint, was a prerogative of German composers, who proudly flaunted this new invention as if it were superior in style to the originals (a judgment pronounced in the well-known treatise by Quantz).

Even more unusual in these concertos is the instrumentation, which varies completely from one concerto



to the next. Only Nos. 1, 2 and 4 call for the canonic orchestral section of strings in four parts.

In **Concerto No. 1** this group of strings, joined by a solo violino piccolo, is in constant dialogue with an ensemble of oboes in four parts, following the model of the double instrumental choir originating in the canzonas of Andrea and Giovanni Gabrieli in Venice and often taken up by German composers such as Telemann, Fasch and Bach. This dialogue is juxtaposed against a pair of horns, acting almost as a third choir, whose habitual role as hunting horns alternates with the more “cultured” melodies played by the other instruments.

In **Concerto No. 2**, the orchestral accompaniment functions merely to provide harmonic, rhythmic and dynamic support, and its not indispensable presence might lead one to suspect the existence of a previous version without orchestra. This hypothesis is supported in the second movement, where both the orchestra and the trumpet are completely absent, giving way to a chamber ensemble represented by the remaining three soloists and the basso continuo. The group of four soloists, suggesting the *concerti per vari strumenti* of Vivaldi, is an unlikely combination of diametrically opposing instruments, from the trumpet in F to the recorder, with the oboe and the violin in between. The extremely challenging part for the trumpet is still considered today to be an important milestone in the entire repertoire for the instrument.

The situation of **Concerto No. 4** is quite different, for here the role of the orchestra is essential. This is

7 English

particularly evident in the fugue of the third movement, initiated by the viola. The remarkably virtuosic part for the violin soloist is one of the most celebrated works of music for solo violin in the entire baroque period. Joining the violin are two recorders whose parts hover between a solo and orchestral role, as is often the case in the Italian concerto grosso.

In **Concerto No. 5**, the first violin is again a soloist, in frequent dialogue with the transverse flute, but the real protagonist here is the harpsichord. If we compare this extremely exposed and virtuosic part to the concertos for keyboard arranged later for the *Collegium Musicum* of Leipzig, starting with pre-existent pieces composed for other instruments, it is clear that this concerto was originally conceived for the keyboard.

Concerto No. 3 utilizes the very original and previously unheard of formation of three groups of three instruments each: three violins, three violas and three cellos, with virtuosic solo parts conversing with each other. This ternary structure was possibly intended as a play on the number three in reference to the title of the concerto itself, for Bach was certainly attentive to the symbolism of numbers. The second movement is strangely missing, and is substituted only by two chords which lead to the dominant of the relative minor. This was perhaps in order to allow for a free cadenza, performed here by the first violin.

And what about the most curious ensemble of all, that of **Concerto No. 6**? Here the real protagonists are the two viole da braccio, whose extremely

challenging parts in terms of both virtuosity and expressivity are exceedingly rare in the repertoire of the late baroque period. In the first movement the two instruments carry on a tight dialogue in canon, often based on an arpeggio, in which the distance between the soloists constantly changes, from an eighth note to half a bar. The two viole da braccio are accompanied by two viole da gamba; the part was presumably composed for the Margrave of Brandenburg who was an amateur viol player of limited skill.

Another interesting element common to many of the Brandenburg Concertos is the lack of specific tempo indications, especially in the first movements, something quite rare in similar works by Italian composers. This is the case in concertos Nos. 1, 2, 3 and 6. Nonetheless, the tempo marking *alla breve* (C) at the beginning of each of these movements suggests a particularly fast tempo beaten in two rather than in four. For all the other movements, we find the common Italian indications such as *Adagio*, *Adagio ma non tanto*, *Affettuoso*, *Andante*, *Allegro*, *Allegro assai* and *Presto*.

The variety in structure of these concertos and the diversity of their instrumentation suggest that these works had been previously composed and were subsequently gathered together into the single cycle of the Brandenburg Concertos. This theory is further strengthened by the fact that, although there is the customary number of six concertos in the series, they are not in six different keys. Instead, they

are all in major tonalities, two of which are repeated: F, F, G, G, D, Bb.

Indeed, some of these concertos were certainly conceived prior to their compilation by the author into the celebrated collection of 1721. This is true for Concerto No. 1, also known in a version catalogued as BWV1046a or 1070 but without the violino piccolo, the third movement or the *Poloinesse*, and with small differences especially in the ornamentation. Concerto No. 5 also exists in another version with a much shorter cadenza for the harpsichord. Moreover, Bach did not hesitate to reutilize them after having dedicated the series to the Margrave of Brandenburg, for he arranged various movements as cantata sinfonias or choruses, or as concertos for his *Collegium Musicum* in Leipzig. Rather than assuming that the composer reused these works in order to save time, we prefer to believe that he reworked these concertos because he was particularly satisfied with them.

Despite the very probable hypothesis that the six concertos were not written within a limited time frame, it remains clear that Bach intended to bring them together to form a single coherent work, the very coherence of which is constituted by their variety and is based not on their similarities but rather on their differences. The six concertos are in fact the sum of the most disparate ways possible of handling the musical genre of the Concerto. Ranging from large forces in the manner of the “Concerto Grosso” to smaller ensembles featuring solo instruments,

these concertos exhibit Bach’s absolute familiarity and mastery of both form and instrumentation. Listening to all six of the concertos gives a sense of unparalleled variety and wealth of timbres, involving virtually every instrument in vogue during the period we now call the late Baroque, as well as the characteristics of all the principal styles present in European music.

In these concertos, we are once again amazed by the ability of Johann Sebastian Bach to unite craftsmanship and inspiration, formal perfection and the delight of experimentation and exploration, while at the same time creating a music of absolute sublimity that still enchants listeners centuries after its composition.

—

We have included in this box set the **Overture BWV 1067 in B minor**, thus completing the recordings of music for orchestra by Bach which we began with the other *Overtures* (Arcana A400). This work is modeled on what the Germans called an *ouverture en concert*. It is actually an orchestral suite composed in the French style, but with an instrumental soloist typical of the Italian solo concerto, in this case the transverse flute. The piece thus once again exemplifies the German love for combining the two styles to create a *gemischter Styl*. The tripartite *ouverture* is comprised of a typical *Lentement* in C (4/4) featuring a dotted rhythm (universally recognized throughout the eighteenth century as symbolic of the French style), followed

by a fugue with solo episodes for the flute. The final movement is again a *Lentement*, but now in 3/4, and, like the fugue, is characterized by imitative writing among the parts. There follow six dances. The first is a *Rondeaux* in the form of a gavotte. Next is a *Sarabande* in which the upper part is imitated by the bass in a canon at the interval of a fifth, while the inner parts are composed in dense counterpoint. The third dance consists of two *Bourées*, the second of which features the solo flute with a strongly rhythmic accompaniment by the strings. They are followed by a *Polonoise*, marked by clearly indicated effects of dynamics and articulation, and a *Double* in which the bass takes up the first theme while the flute plays continuous variations in the style of the French *airs de cour*. A sober *Menuet* precedes the final dance: the celebrated and brilliant *Battinerie*, a name used also by Telemann to indicate playful and lighthearted movements whose rhythmical nature is vaguely similar to that of the *gavottes*. The autograph manuscript of the Overture BWV 1067 is dated around 1738-39, but various elements suggest that it was actually a reworking of a previous composition in A minor, though intended probably for solo violin rather than transverse flute. It would have been written when Bach was in Cöthen, and was thus contemporary with the Brandenburg Concertos.

Paolo Grazzi – Alfredo Bernardini
May 2018



Cecilia Bernardini and Rossella Croce



Six Concerts avec plusieurs Instruments.

Dédiées a Son Altesse Royale Monseigneur Cretien Louis.
Marggraf de Brandenbourg

Le titre de cet ensemble de concertos, qui lui a été donné par Philipp Spitta, spécialiste de Bach, vient de leur dédicace au margrave Christian Ludwig de Brandebourg-Schwedt, demi-frère du roi Frédéric I^{er} de Prusse. Voici le titre original qui figure sur la partition autographe de 1721 : « *Six Concerts Avec plusieurs Instruments Dédiées A Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis, Marggraf de Brandenbourg... par Son tres-humble et tres obeissant serviteur Jean Sebastien Bach* ». L'usage de la langue française était répandu dans les cours allemandes, à cause de l'influence qu'avait Versailles sur les autres cours d'Europe en ce qui concerne les tendances artistiques et culturelles.

Les six *Concertos Brandebourgeois* de Johann Sebastian Bach sont parmi les plus connus et les plus joués dans les concerts et les grands festivals de musique. Toutefois, ce cycle présente plusieurs caractéristiques atypiques par rapport aux modèles italiens alors encore récents. En effet, Bach n'a pas hésité à glisser au milieu des mouvements brillants ou *cantabile* typiques du concerto grosso ou du concerto pour soliste italien certains éléments caractéristiques d'autres styles, comme le menuet à la française du Premier Concerto – le seul des quatre mouvements –, deux gigues tout aussi francisantes pour conclure les Cinquième et Sixième concertos, une *Polonaise* (orthographiée *Poloinesse*) dans le Premier Concerto qui fait penser à l'*oberek*, une danse traditionnelle polonaise encore en vogue aujourd'hui. On peut imaginer que le dernier mouvement du Troisième Concerto tire son inspiration des tempêtes que l'on trouve dans les opéras français de Collasse (*Thétis et Pélée*), de Marais (*Alcyone*) et d'autres. Bach était un excellent connaisseur du style français de son époque, ne serait-ce que parce qu'il avait été en contact direct, depuis l'adolescence, avec des musiciens français implantés en Allemagne. À l'inverse, sa familiarité avec le style italien était plus probablement due à l'étude de partitions de concertos d'Albinoni, Vivaldi, Marcello, etc., qu'il a par la suite arrangés pour le clavier. L'élaboration d'un style mêlé – ou *gemischer Stil* –, dans lequel ces deux styles qui dominaient l'Europe se combinaient avec le sévère contrepoint germanique, était l'apanage des compositeurs allemands qui en tiraient orgueil, comme s'il en résultait un style supérieur à ceux d'origine, comme on le lit dans le traité de Quantz.

Les instrumentations sont encore plus inhabituelles, totalement différentes d'un Brandebourgeois à l'autre.

Seuls les Premier, Deuxième et Quatrième Concertos prévoient un ensemble de cordes frottées canonique à quatre parties.

Dans le **Premier Concerto**, ce quatuor de cordes frottées, auquel s'ajoute le violon piccolo soliste, dialogue continuellement avec un ensemble de hautbois à quatre parties, suivant le modèle du double chœur instrumental qui tire son origine des *canzoni* des Gabrieli à Venise, que les compositeurs allemands comme Telemann, Fasch et Bach ont utilisé à de nombreuses reprises. À ce dialogue s'ajoute la paire de cors, comme s'ils formaient un troisième chœur, qui oscille entre références au rôle habituel de ces instruments dans la musique de chasse et mélodies « cueillies » dans ce que jouent les autres groupes instrumentaux.

Dans le **Deuxième Concerto**, l'orchestre qui accompagne les solistes n'a pour fonction qu'un soutien harmonique, rythmique et dynamique. Il peut même paraître dispensable, à tel point que cela permet de supposer l'existence d'une version antérieure sans orchestre. Le second mouvement serait alors un indice en ce sens, dans lequel l'orchestre et même la trompette soliste sont totalement absents et laissent place à un moment de musique de chambre pour les trois solistes qui restent et la basse continue. Le groupe des quatre solistes, qui évoque les *concertos pour divers instruments (concerti per vari strumenti)* de Vivaldi, est une association improbable d'instruments aux antipodes les uns des autres, de la trompette en *fa* à la flûte à bec, avec, au milieu, le hautbois et le violon. La partie de la trompette, extrêmement exigeante, est considérée aujourd'hui encore comme

une pierre angulaire du répertoire pour l'instrument.

La situation est très différente dans le **Quatrième Concerto** ; le rôle de l'orchestre y est essentiel, comme on le remarque en particulier dans la fugue du troisième mouvement, où l'alto entre le premier. Ici, le violon soliste se voit confier une partie de haute virtuosité, qui demeure l'une des partitions les plus célèbres de la musique soliste pour violon de l'époque baroque. Aux côtés du violon, les deux flûtes à bec se tiennent en équilibre entre un rôle soliste et un rôle orchestral, comme c'est le cas dans un concerto grosso à l'italienne.

Dans le **Cinquième Concerto**, le premier violon est également soliste, et dialogue abondamment avec la flûte traversière, mais c'est le clavecin qui est le vrai personnage principal, avec une partie extrêmement exposée et virtuose. Si on la compare à celle des concertos pour clavier écrits par la suite pour le *Collegium Musicum* de Leipzig, lesquels sont des arrangements de concertos antérieurs pour d'autres instruments, il apparaît clair que la partie écrite pour le clavecin dans ce Cinquième Brandebourgeois a été conçue spécifiquement pour le clavier.

Le **Troisième Concerto** est doté d'une formation très originale de trois groupes de trois instruments chacun, jamais vue ailleurs : trois violons, trois altos et trois violoncelles, dont les parties solistes et virtuoses qui dialoguent entre elles. Il s'agit peut-être d'un jeu avec le nombre trois, faisant écho au numéro du concerto ; Bach était certainement attentif au symbolisme des nombres. L'absence de second mouvement est énigmatique ; il est remplacé par deux accords qui

mènent à la dominante de la tonalité relative mineur, peut-être pour laisser place à une cadence libre, ici exécutée par le premier violon.

Et que dire de la plus curieuse formation de toutes, celle du **Sixième Concerto** ? Les vrais protagonistes y sont les deux altos, avec des parties extrêmement exigeantes et expressives, cas plutôt rare dans le répertoire du baroque tardif. Dans le premier mouvement, on assiste à un dialogue serré entre eux, presque un canon, souvent basé sur un arpegge ; le décalage entre les solistes change continuellement : d'abord une croche, puis une demi-mesure. Pour accompagner les altos, deux violes de gambe, dont on croit la partie écrite pour le Margrave de Brandebourg, amateur de cet instrument mais aux capacités limitées.

Un autre élément intéressant et commun à plusieurs des *Concertos Brandebourgeois* de Bach est l'absence de certaines indications de tempo, en particulier pour les premiers mouvements, chose assez rare dans les modèles équivalents des compositeurs italiens. Cela se produit dans les Premier, Deuxième, Troisième et Sixième Concertos. Toutefois, le signe *alla breve*, c'est-à-dire le C au début de ces mouvements, indique un tempo particulièrement rapide, qui peut se battre à deux temps par mesure et non à quatre. Pour tous les autres mouvements, on trouve les indications italiennes habituelles : *Adagio*, *Adagio ma non tanto*, *Affettuoso*, *Andante*, *Allegro*, *Allegro assai*, *Presto*.

La variété des structures de ces concertos et la diversité des instruments utilisés pourraient faire penser qu'il s'agit d'un recueil de compositions écrites



auparavant et recueillies de façon à former le cycle des six Concertos Brandebourgeois. Le fait que les six concertos ne soient pas dans des tonalités différentes, comme c'est l'usage dans les habituelles séries de six œuvres, semble appuyer cette thèse ; les six tonalités sont toutes majeures et deux sont répétées : *fa*, *fa*, *sol*, *sol*, *ré*, *si* bémol.

De fait, certains de ces concertos furent certainement composés bien avant la célèbre compilation réalisée par l'auteur en 1721. C'est le cas du Premier Concerto, que nous connaissons également dans une version cataloguée comme BWV 1046a ou 1070, sans violon piccolo, sans le troisième mouvement, sans la *Polonaise* et avec de menues différences, en particulier dans l'ornementation ; c'est aussi le cas du Cinquième Concerto, qui survit dans une version avec une cadence du clavecin beaucoup plus courte. Bach n'a pas hésité non plus à les réutiliser après les avoir dédiés au Margrave de Brandebourg et en a arrangé plusieurs mouvements comme *Sinfonie* ou chœurs de cantates, ou comme concertos pour son *Collegium Musicum* de Leipzig. Plutôt qu'un réemploi lié à la nécessité de gagner du temps, on peut penser que Bach a retravaillé les concertos parce qu'il était particulièrement satisfait de ses compositions.

Même dans l'hypothèse – très probable – que les six concertos n'ont pas été écrits en un temps restreint, il est clair que la volonté de Bach en les réunissant était de former une œuvre cohérente. Une cohérence constituée justement de leur variété ; une cohérence basée non sur la similitude mais sur la différence. Les concertos, en fait,



Francesco Meucci and Dileo Baldin

constituent une somme des diverses possibilités dans le traitement de la forme musicale du concerto. Des grands effectifs à la manière du concerto grosso aux formations plus restreintes avec la prééminence d'instruments solistes, ces concertos montrent une connaissance et une maîtrise absolue de la forme musicale et de l'instrumentation. L'écoute des six concertos donne une sensation de variété et de richesse de couleurs sans égale, qui nous permet d'apprécier presque tous les instruments de l'époque parfois désignée aujourd'hui comme baroque tardif, ainsi que les caractéristiques des principaux styles européens.

Dans ces concertos, on demeure une fois de plus stupéfait de la capacité de Johann Sebastian Bach à conjuguer pratique artisanale et inspiration, structures formelles parfaites et plaisir de l'expérimentation et de la recherche, créant en même temps une musique sublime en mesure d'enchanter les auditeurs à trois siècles de distance de sa composition.

Nous incluons dans ce coffret l'**Ouverture BWV 1067 en si mineur** qui complète l'enregistrement des musiques pour orchestre de Bach commencée avec les autres *Ouvertures* (Arcana A 400). Le modèle de cette pièce est celui que les Allemands appelaient *ouverture en concert*. Il s'agit en fait d'une suite en style purement français avec un instrument soliste – ici la flûte traversière –, comme dans le concerto pour soliste à l'italienne, nouvel exemple de la manière dont les Allemands aimaient associer les deux styles pour former ce qu'ils appelaient *gemischter Stil*. L'ouverture tripartite est

composée d'un *Lentement* à C (4/4), avec des rythmes pointés, symbole universellement reconnu de la musique française pendant tout le XVIII^e siècle, d'une fugue avec des passages pour la flûte soliste, et d'un *Lentement* final étonnamment à 3/4, à la différence de la section initiale, et composé, comme la fugue, « en imitation » entre les parties. Suivent six danses : un *Rondeau* en forme de gavotte et une *Sarabande* dans laquelle la partie la plus aiguë et la basse s'imitent dans un canon à la quinte, avec un contrepoint dense des parties médianes ; deux *Bourrées*, dont la deuxième est confiée à la flûte soliste et à un accompagnement très rythmique des cordes frottées, une *Polonaise* (orthographiée *Polonoise*) avec des indications claires de dynamique et d'articulation, et les effets qui en résultent, et un double où la basse prend le thème de la première voix pendant que la flûte joue une variation sur le modèle des *airs de cour* français ; un sobre *Menuet* et pour conclure, la très célèbre et brillante *Badinerie* (orthographiée *Battinerie* dans le manuscrit), nom employé également par Telemann pour des mouvements enjoués et léger, qui ont une vague ressemblance rythmique avec les gavottes. Le manuscrit autographe de l'Ouverture BWV 1067 est daté de 1738–39, mais plusieurs éléments font penser qu'il s'agit d'une reprise ou d'une adaptation d'une première version en *la mineur*, probablement pour violon soliste à la place de la flûte traversière, écrite encore à l'époque où Bach était encore à Coethen, c'est-à-dire contemporaine des Concertos Brandebourgeois.

Six Concerts avec plusieurs Instruments. Dediées a Son Altesse Royale Monseigneur Cretien Louis. Marggraf de Brandenburg

Der Name dieser Gruppe von Konzerten, den der Bachforscher Philipp Spitta einführte, entstammt der Widmung an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt, dem Halbbruder des preußischen Königs Friedrich I. Der Originaltitel der eigenhändigen Partitur von 1721 lautet „*Six Concerts Avec plusieurs Instruments Dediées A Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis, Marggraf de Brandenburg ... par Son tres-humble et tres obeissant serviteur Jean Sebastien Bach*“. Der Gebrauch der französischen Sprache war an deutschen Höfen wegen des Einflusses, den der Hof von Versailles auf die anderen Höfe Europas in Bezug auf künstlerische und kulturelle Entwicklungen hatte, üblich.

Die sechs Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach gehören zu den bekanntesten und meist aufgeführten Zyklen in den Konzertprogrammen der wichtigsten Musikfestivals. Darüber hinaus weist dieser Zyklus eine Reihe atypischer Merkmale im Vergleich zu den damals neuesten italienischen Modellen (etwa von Vivaldi, Anm. d. Ü.) auf.

Bach zögerte nicht, unter den brillanten oder kantablen Sätzen, die für das *Concerto grosso* oder das italienische Solokonzert üblich waren, einige charakteristische Elemente anderer Stile einzubinden, etwa das typisch französische *Menuet* im ersten Konzert, dem einzigen in vier Sätzen, zwei ebenso französisch anmutende *Gigues*, die das fünfte und sechste Konzert beschließen oder eine *Poloinesse* im ersten Konzert, die an den polnischen Volkstanz *Oberek* erinnert, der noch heutzutage beliebt ist. Man kann auch darüber spekulieren, ob der letzte Satz des dritten Konzertes durch die charakteristischen *Tempêtes* inspiriert wurde, die man in den französischen Werken von Collasse, Marais und anderen findet. Bach war ja ein ausgewiesener Kenner des französischen Stils, zum einen, weil er die Partituren der berühmtesten französischen Komponisten seiner Zeit studiert hatte, zum anderen, weil er seit seiner Jugend in direktem Kontakt mit nach Deutschland übergesiedelten französischen Musikern stand. Seine Kenntnisse über den italienischen Stil verdankte er eher dem Studium jener Konzertpartituren von Albinoni, Vivaldi, Marcello und anderen, die er dann für Cembalo arrangierte. Die Herausbildung eines gemischten Stils (bzw. Styl, wie es seinerzeit oft geschrieben wurde, *Anm. d. Ü.*), in dem diese beiden vorherrschenden Stile in Europa mit dem strengen deutschen Kontrapunkt kombiniert wurden, war eine Besonderheit der deutschen

Komponisten, die so stolz darauf waren, als handele es sich um einen Stil, der den ursprünglichen überlegen war, wie man es im Quantz-Traktat nachlesen kann.

—

Noch ungewöhnlicher sind die Besetzungen, die von einem Konzert zum nächsten völlig unterschiedlich sind. Nur das erste, zweite und vierte Konzert sieht die Verwendung der kanonischen, vierstimmigen Streichorchestergruppe vor.

Im **ersten Konzert** steht diese Streichergruppe, zu der sich eine solistische Diskantgeige hinzugesellt, im ständigen Dialog mit einem vierstimmigen Oboen-Ensemble nach dem Vorbild der instrumentalen Doppelchörigkeit. Diese stammt aus den Liedern der beiden Gabrieli aus Venedig und wurde von deutschen Komponisten wie Telemann, Fasch und Bach oft verwendet. Der Dialog wird von einem Hörnerpaar überlagert, als sei es ein dritter Chor. Die Hörner wechseln sich in der für sie üblichen Rolle der Jagdmusik mit den ‚kultivierten‘ Melodien der anderen Sektionen ab.

Im **zweiten Konzert** hat das begleitende Orchester lediglich eine harmonisch, rhythmisch und dynamisch unterstützende Funktion. Diese als nicht unbedingt notwendig zu erachten ließe die Vermutung zu, dass es eine frühere Fassung ohne Orchester gegeben haben könnte. Dies spiegelt sich auch im zweiten Satz wider, in dem sowohl das Orchester als auch die Trompete völlig fehlen und Raum schaffen für eine kammermusikalische Passage der drei

verbleibenden Solisten und des Generalbasses. Die Gruppe von vier Solisten, die einen an die *Concerti per vari strumenti* Vivaldis erinnern, ist auch im folgenden Satz eine ungewöhnliche Zusammenstellung von Instrumenten an gegenüberliegenden Enden der Tonskala, von der Trompete in F bis zur Blockflöte, mit der Oboe und der Geige dazwischen im mittleren Bereich. Der äußerst anspruchsvolle Teil der Trompete gilt bis heute als wichtiger Meilenstein im gesamten Trompetenrepertoire.

Ganz anders ist die Situation im **vierten Konzert**, bei dem das Orchester eine wesentliche Rolle spielt, wie insbesondere die Fuge im dritten Satz verdeutlicht, die die Bratsche eröffnet. Der Sologeigenpart ist hier ausgeprägt virtuos gestaltet, und es ist eine der bekanntesten Partituren für solistische Violine des Barock. Neben der Geige sind auch zwei Blockflöten zu hören, deren Stimmen zu gleichen Teilen solistisch und orchestral gestaltet sind, ganz so, wie es beim italienischen Concerto grosso üblich ist.

Auch im **fünften Konzert** ist die erste Geige solistisch, steht auch im regen Dialog mit der Traversflöte, aber das Cembalo ist hier der eigentliche Protagonist. Der äußerst exponierte und virtuose Part verdeutlicht im Vergleich zu den später für das Collegium Musicum in Leipzig arrangierten Konzerten, dass es sich, um eine Komposition handelt, ausgehend von bereits existierenden Stücken für andere Instrumente, bei der das Cembalo obligato bereits Teil der ursprünglichen instrumentalen Konzeption dieses Konzertes war.

Das **dritte Konzert** hat dann eine sehr originelle Besetzung von drei Gruppen zu je drei Instrumenten, die so zuvor noch nie verwendet worden waren, nämlich drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli, mit virtuosen Solostimmen im Dialog untereinander, möglicherweise, um auf die Zahl Drei im Titel des Werkes anzuspielden. Bach achtete sicherlich auf die Zahlensymbolik. Rätselhaft ist hier das Fehlen des zweiten Satzes, der durch nur zwei Takte ersetzt wird, die zur Paralleltonart in Moll überleiten. Man vermutet, dass somit Raum für eine freie Kadenz geschaffen wurde, die hier von der ersten Geige gespielt werden könnte.

Und was ist mit der eigenartigsten Besetzung von allen, der des **sechsten Konzertes**? Hier sind die beiden Violen da braccio die wirklichen Protagonisten mit äußerst anspruchsvoll gestalteten, virtuosen und expressiven Stimmen, wie sie im spätbarocken Repertoire eher selten sind. Im ersten Satz entsteht ein enger Dialog zwischen ihnen, fast ein Kanon, dem oft ein Arpeggio zugrunde liegt, das den Abstand zwischen den Solisten ständig verändert, zuerst eine Achtel-, dann eine halbe Note. Die Violen da braccio werden von zwei Gamben begleitet, deren Stimmen möglicherweise für den Markgrafen von Brandenburg geschrieben wurden. Dieser spielte die Gambe als Amateur allerdings lediglich mit begrenztem Können.

Ein weiteres interessantes Merkmal, das viele Brandenburgische Konzerte Bachs verbindet, ist das Fehlen spezifischer Tempoangaben, vor allem für die

ersten Sätze, was in den entsprechenden italienischen Vorbildern sehr selten ist. Die Tempoangaben fehlen im ersten, zweiten, dritten und sechsten Konzert. Es befindet sich in diesen Sätzen jedoch das Zeichen für *alla breve*, also C , das die Vorgabe eines besonders schnellen Tempos erfordert, indem es den Takt nicht in vier, sondern in zwei Schläge unterteilt. Für alle anderen Sätze finden wir die üblichen italienischen Bezeichnungen, wie *Adagio*, *Adagio ma non tanto*, *Affettuoso*, *Andante*, *Allegro*, *Allegro assai*, *Presto*.

Die Vielfalt in den Formen dieser Konzerte und die Mannigfaltigkeit der verwendeten Instrumente suggeriert eine Sammlung von Kompositionen, die bereits zuvor geschrieben und dann zum Zyklus der sechs Brandenburgischen Konzerte zusammengefügt wurde. Zur Unterstützung dieser These trägt auch die Tatsache bei, dass die Brandenburgischen Konzerte zwar in einer üblichen Serie von sechs Konzerten zusammengefasst wurden, nicht aber in sechs Tonarten komponiert sind: Es handelt sich um eine Abfolge von sechs Dur-Tonarten, von denen sich zwei wiederholen: F, F, G, G, D und B-Dur.

Tatsächlich wurden einige dieser Konzerte schon vor der berühmten Sammlung von 1721 konzipiert. Dies ist der Fall beim ersten Konzert, das wir auch in einer als BWV 1046a oder -1070 katalogisierten Fassung kennen, allerdings ohne Diskantgeige, ohne dritten Satz, ohne *Poloinesse* und mit kleinen Unterschieden, insbesondere in der Ornamentik. Auch das fünfte Konzert ist in einer Fassung mit viel



Alfredo Bernardini



kürzerer Cembalokadenz überliefert. Bach zögerte nicht, sie auch nach der Widmung an den Markgrafen von Brandenburg wiederzuverwenden und arrangierte verschiedene Sätze zu Sinfonien, Gesangschöre oder Konzerte für sein Collegium Musicum in Leipzig. Statt einer Wiederverwendung aus Zeitmangel gefällt der Gedanke, dass Bach die entsprechenden Werke umgestaltet hat, weil er mit diesen Kompositionen besonders zufrieden war.

Auch wenn man von der – sehr wahrscheinlichen – Hypothese ausgeht, dass die sechs Konzerte nicht in einem engen Zeitraum entstanden sind, bleibt Bachs klare Absicht, sie zu einem kohärenten Werk zusammenzufassen. Ihre Vielfalt ist der Schlüssel zur Kohärenz. Die Zusammengehörigkeit basiert nicht auf Ähnlichkeit, sondern auf der Verschiedenheit. Die sechs Konzerte sind in der Tat eine Summe der unterschiedlichsten Möglichkeiten, die musikalische Form des Konzertes zu behandeln. Von den groß angelegten Konzerten nach Art des „Concerto grosso“ bis hin zu den kleineren, mit dem Schwerpunkt auf den Soloinstrumenten, zeigen diese Konzerte ein allumfassendes Wissen und Können im Umgang mit Form und Besetzung. Das Hören aller sechs Konzerte vermittelt ein Gefühl der Vielfalt und des Reichtums an Farben ohne Gleichen und ermöglicht, nahezu alle Instrumente und auch die Charakteristika aller wichtigen europäischen Stile der Zeit, die wir heute als Spätbarock bezeichnen, kennenzulernen.

Einmal mehr staunt man bei diesen Konzerten über Johann Sebastian Bachs Fähigkeit, handwerkliches

Können und Inspiration, perfekte formale Strukturen und die Lust am Experimentieren und Forschen zu verbinden und gleichzeitig eine erhabene Musik zu schaffen, die den Zuhörer Jahrhunderte nach ihrer Komposition verzaubert.

Mit dieser Box, die auch die Ouvertüre BWV 1067 in h-Moll enthält, wird die Aufnahme mit Orchestermusik und Ouvertüren von Bach (A400 ist bereits erschienen) vervollständigt. Eine Suite im erlesenen französischen Stil, mit einem Soloinstrument – der Traversflöte – wie es für das italienische Solokonzert typisch war, nannte man in Deutschland *Ouverture en concert*. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, wie sehr es die deutschen Komponisten liebten, die beiden Stile im sogenannten *gemischten Styl* zu kombinieren. Die dreiteilige *Ouverture* besteht aus einem typischen *Lentement* in C (4/4) mit punktiertem Rhythmus, ein allgemein anerkanntes Merkmal der französischen Musik des 18. Jahrhunderts, einer Fuge mit solistischen Sequenzen auf der Flöte und einem abschließenden *Lentement*. Dieses ist interessanterweise, im Gegensatz zum eröffnenden Part im Dreivierteltakt. Wie in der Fuge „imitieren“ sich auch hier die einzelnen Parts gegenseitig. Es folgen sechs Tänze: ein *Rondeau* in Form einer Gavotte, eine Sarabande, in der sich die obere Stimme und der Bass in einem Kanon in der Quinte mit einem dichten Kontrapunkt der Zwischenstimmen imitieren, zwei *Bourées*, von denen die zweite mit einem Solopart für die Flöte und einer sehr

rhythmischen Begleitung der Streicher gehalten ist. Es folgt eine *Polonoise* mit markanten Merkmalen und dynamischen sowie artikulatorischen Effekten mit einem *Double*, bei dem der Bass das Thema der Polonoise aufgreift, während die Flöte eine Continuo-Variation des Modells der französischen *Airs de court* spielt. Einem schlichten Menuett schließt sich zum Abschluss die berühmte und brillante *Battinerie* an. Diese Bezeichnung verwendete Telemann ebenfalls für leichte und spielerische Sätze mit einer vagen rhythmischen Ähnlichkeit zur *Gavotte*. Das Autograph der Ouvertüre BWV 1067 wird auf 1738-39 datiert, doch einige Aspekte deuten darauf hin, dass es sich um eine nachträgliche Bearbeitung oder Neufassung eines ersten Entwurfs in a-Moll handelt. Wahrscheinlich entstand dieser Entwurf für Solovioline statt für Traversflöte als Bach in Köthen war, also zur Zeit der Brandenburgischen Konzerte.

Paolo Grazzi – Alfredo Bernardini
Mai 2018

Six Concerts avec plusieurs Instruments. Dediées a Son Altesse Royale Monseigneur Cretien Louis. Marggraf de Brandenburg

Il nome di questo gruppo di concerti, attribuito dallo studioso bachiano Philipp Spitta, viene dalla sua dedica al margravio Christian Ludwig di Brandeburgo-Schwedt, fratellastro di Re Federico I di Prussia. Il titolo originale della partitura autografa del 1721 recita: “*Six Concerts Avec plusieurs Instruments Dediées A Son Altesse Royale Monseigneur Crétien Louis, Marggraf de Brandenburg... par Son tres-humble et tres obeissant serviteur Jean Sebastien Bach*”. L’uso della lingua francese era comune presso le corti tedesche per l’influenza che la corte di Versailles aveva sulle altre corti d’Europa per quanto riguardava le tendenze artistiche e culturali.

Il ciclo dei sei *Concerti Brandeburghesi* di Johann Sebastian Bach è uno dei più conosciuti ed eseguiti nelle programmazioni concertistiche dei principali Festival musicali. Tuttavia, tale ciclo presenta una serie di caratteristiche atipiche rispetto ai modelli italiani di nuova invenzione. Bach infatti non esitò ad inserire tra i movimenti brillanti o cantabili tipici del *concerto grosso* o del concerto solistico italiano, alcuni elementi caratteristici di altri stili, come il *Menuet* tipicamente francese del Primo Concerto – l’unico in quattro movimenti –, due Gighe altrettanto francesizzanti a concludere il Quinto e Sesto Concerto, una *Poloinesse* nel Primo Concerto che fa pensare alla danza tradizionale polacca chiamata *oberek* ancora in voga oggi. Si può anche speculare che l’ultimo movimento del Terzo Concerto tragga ispirazione dalle tipiche *tempêtes* che troviamo nelle opere francesi di Collasse, Marais ed altri. Bach era esperto conoscitore dello stile francese, sia per aver studiato partiture dei più rinomati compositori francesi della sua epoca, sia per essere stato in contatto diretto sin dall’adolescenza con quei musicisti francesi trapiantati in Germania. La sua familiarità con lo stile italiano era invece più probabilmente dovuta allo studio di quelle partiture di concerti di Albinoni, Vivaldi, Marcello ed altri, che aveva poi arrangiato per clavicembalo. La creazione di uno stile misto – o *gemischter Styl* –, in cui questi due stili dominanti in Europa venivano combinati insieme con il severo contrappunto tedesco, era una prerogativa dei compositori tedeschi che ne andavano fieri, come fosse uno stile superiore a quelli d’origine, in accordo a quanto leggiamo nel trattato di Quantz.

Più inconsuete ancora sono le strumentazioni, completamente differenti da un Brandeburghese all’altro. Solo

il Primo, il Secondo ed il Quarto Concerto prevedono il canonico gruppo orchestrale d'archi in quattro parti.

Nel **Primo Concerto** tale gruppo d'archi, a cui si aggiunge il violino piccolo solista, è in dialogo continuo con un ensemble di oboi in quattro parti, seguendo il modello del doppio coro strumentale che ha origine con le canzoni dei Gabrieli a Venezia e che i compositori tedeschi come Telemann, Fasch e Bach tante volte adoperarono. A questo dialogo si sovrappone la coppia di corni, come fosse un terzo coro, che alterna riferimenti al ruolo abituale di questi strumenti nella musica da caccia a melodie "colte" suonate dalle altre sezioni.

Nel **Secondo Concerto**, la parte dell'orchestra d'accompagnamento ha una mera funzione di sostegno armonico, ritmico e dinamico, che può addirittura sembrare non indispensabile, tanto da far sospettare che possa essere esistita una versione precedente senza orchestra. Ne è indizio anche il secondo movimento, in cui sia l'orchestra, sia la tromba sono del tutto assenti e danno spazio ad un momento di musica da camera per i rimanenti tre solisti ed il basso continuo. Il gruppo dei quattro solisti, che fa pensare ai *concerti per vari strumenti* di Vivaldi, è una combinazione improbabile di strumenti tra di loro agli antipodi, dalla tromba in Fa al flauto dolce, con in mezzo l'oboe ed il violino. La parte della tromba che è estremamente impegnativa è considerata ancora oggi come un'importante pietra miliare di tutto il repertorio trombettistico.

Assai differente è la situazione del **Quarto**





Alberto Grazi, Magdalena Karolak, Paolo Grazi, Alfredo Bernardini

Concerto, dove il ruolo dell'orchestra è essenziale, come si nota in particolare dalla fuga del terzo movimento, in cui è la viola la prima ad attaccare. Qui il violino solista ha una parte di spiccato virtuosissimo ed è una delle partiture più celebri tra la musica solistica per violino del barocco. Assieme al violino troviamo i due flauti dolci, la cui parte è in bilico tra un ruolo solistico ed un altro orchestrale, come capita in un concerto grosso all'italiana.

Nel **Quinto Concerto**, il primo violino è anche solista, in frequente dialogo al flauto traverso, ma è il clavicembalo il vero protagonista, con una parte estremamente esposta e virtuosistica che, se paragonata ai concerti per tastiera arrangiati più tardi per il Collegium Musicum di Lipsia, a partire da pezzi preesistenti per altri strumenti, evidenzia come si tratti di una composizione originariamente concepita per la tastiera.

Il **Terzo Concerto** poi ha un'originalissima formazione di tre gruppi di tre strumenti ciascuno, mai vista altrove, cioè tre violini, tre viole e tre violoncelli, con parti solistiche virtuosistiche in dialogo tra di esse, possibilmente per giocare con il numero tre come dal titolo del brano. Bach era certamente attento al simbolismo dei numeri. Enigmatica qui è la mancanza del secondo movimento, sostituito da due soli accordi che portano alla dominante della relativa minore, si immagina per lasciare spazio a una libera cadenza, qui eseguita dal primo violino.

E che dire della più curiosa formazione di tutti, quella del **Sesto Concerto**, dove le vere protagoniste

sono le due viole da braccio, con parti estremamente impegnative in virtuosismo e espressività alquanto rare nel repertorio del tardo barocco. Nel primo movimento si assiste ad un serrato dialogo tra esse, quasi un canone, spesso basato su un arpeggio, che cambia continuamente la distanza tra i solisti, prima una croma, poi mezza battuta. Ad accompagnare le viole da braccio ci sono due viole da gamba, la cui parte si pensa scritta per il Margavio di Brandeburgo che era dilettante di questo strumento ma con abilità limitate.

Un altro elemento interessante e comune a molti concerti brandeburghesi di Bach è la mancanza di specifiche indicazioni di tempo, in particolare per i primi movimenti, cosa assai rara nei modelli equivalenti dei compositori italiani. Ciò accade nel Primo, Secondo, Terzo e Sesto Concerto. Tuttavia è il segno di *alla breve*, cioè la C all'inizio di ciascuno di questi movimenti, a dichiarare l'esigenza di un tempo particolarmente rapido, che si possa scandire in due pulsazioni per battuta e non in quattro. Per tutti gli altri movimenti, troviamo le comuni indicazioni italiane, come *Adagio*, *Adagio ma non tanto*, *Affettuoso*, *Andante*, *Allegro*, *Allegro assai*, *Presto*.

La varietà della struttura di questi concerti e la diversità degli strumenti utilizzati farebbe pensare ad una raccolta di composizioni scritte in precedenza e raccolte successivamente a formare il ciclo dei sei Concerti Brandeburghesi. A sostegno di questa tesi c'è anche il fatto che, pur presentandosi in una consueta serie di sei, i Brandeburghesi non sono

in sei tonalità differenti: la sequenza è quella di sei tonalità tutte in maggiore, di cui due ripetute: Fa, Fa, Sol, Sol, Re, Si bemolle.

In effetti alcuni tra questi concerti furono certamente concepiti già prima della celebre compilazione fatta dall'autore nel 1721. È il caso del Primo Concerto, che conosciamo anche in una versione catalogata come BWV1046a o 1070, senza violino piccolo, senza terzo movimento, senza *Poloinesse* e con piccole differenze in particolare nell'ornamentazione, e del Quinto, che sopravvive in una versione con una cadenza del cembalo assai più corta. Bach non esitò neanche a riutilizzarli anche dopo averli dedicati come serie al Margravio di Brandeburgo e ne arrangiò diversi movimenti come sinfonie o cori di cantate o come concerti per il suo *Collegium Musicum* di Lipsia. Più che ad un riutilizzo legato alla necessità di risparmiare tempo, ci piace pensare che Bach abbia rielaborato i concerti in quanto particolarmente soddisfatto di queste sue composizioni.

Anche nell'ipotesi – molto probabile – che i sei concerti non siano stati scritti in un arco di tempo circoscritto, rimane comunque chiara la volontà di Bach di raccogliarli assieme per formare un'opera coerente. Una coerenza costituita proprio dalle loro varietà. Una coerenza basata non sulla similitudine ma sulla differenza. I sei concerti infatti sono una *summa* delle possibilità più disparate di trattare la forma musicale del Concerto. Dai grandi organici a guisa di “Concerto Grosso” agli organici più piccoli con preminenza di strumenti solistici, questi concerti

mostrano una conoscenza e una maestria assolute nel trattamento della forma e della strumentazione. L'ascolto di tutti e sei i concerti dà una sensazione di varietà e ricchezza di colori senza pari, consentendoci di apprezzare quasi tutti gli strumenti dell'epoca che oggi chiamiamo tardo-barocca ed anche le caratteristiche di tutti i principali stili europei.

In questi concerti si rimane ancora una volta stupiti dalla capacità di Johann Sebastian Bach di coniugare pratica artigianale e ispirazione, strutture formali perfette e piacere della sperimentazione e della ricerca, creando nello stesso tempo una musica sublime in grado di incantare gli ascoltatori a distanza di secoli dalla sua composizione.

Includiamo in questo cofanetto l'**Ouverture BWV 1067 in Si minore**, a completamento della registrazione delle musiche per orchestra di Bach, iniziata con le altre *Ouvertures* (Arcana A400). Il modello di questo brano è quello che i tedeschi chiamavano *ouverture en concert*. Si tratta infatti di una suite in stile squisitamente francese, con uno strumento solista – il flauto traverso – com'è invece tipico del concerto solistico all'italiana. Di nuovo un esempio di come i tedeschi amavano combinare i due stili in quello che essi chiamavano *gemischter Styl*. L'ouverture tripartita è composta da un tipico *Lentement* in C (4/4) dal ritmo puntato – simbolo universalmente riconosciuto della musica francese per tutto il Settecento – una fuga con episodi solistici per il flauto, un *Lentement* finale curiosamente in 3/4 a differenza della sezione

iniziale e anche questo come la fuga scritto “in imitazione” tra le parti. Seguono sei danze: un *Rondeaux* in forma di gavotta, una *Sarabande* in cui la parte superiore ed il basso si imitano in un canone alla quinta, con un denso contrappunto delle parti intermedie, due *Bourées* di cui la seconda solistica per il flauto con un accompagnamento molto ritmico degli archi, una *Polonoise* con chiare indicazioni ed effetti di dinamica ed articolazione ed un *double* dove il basso prende il tema della prima mentre il flauto suona una variazione continua sul modello delle *airs de cour* francesi, un sobrio *Menuet* e per concludere la celeberrima e brillante *Battinerie*, nome usato anche da Telemann per movimenti scherzosi e leggeri dalla vaga somiglianza ritmica con le *gavottes*. Il manoscritto autografo dell’*Ouverture BWV 1067* è datato intorno al 1738-39, ma diversi elementi fanno pensare che si tratti di una ripresa o riadattamento di una prima stesura in La minore – probabilmente per violino solista invece del flauto traverso – scritta ancora nell’epoca in cui Bach era a Coethen, quindi contemporanea ai Concerti Brandeburghesi.

Paolo Grazzi – Alfredo Bernardini
Maggio 2018



Instrument Playlist	Concerto No. 1	Concerto No. 2	Concerto No. 3	Concerto No. 4	Concerto No. 5	Concerto No. 6	Ouverture [No. 2]
--------------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	------------------------------

Gabriele Cassone		tpt solo					
Dileno Baldin	hn I						
Francesco Meucci	hn II						
Dorothee Oberlinger		rec solo		rec I			
Lorenzo Cavasanti				rec II			
Marcello Gatti					fl		fl
Alfredo Bernardini	ob I						
Paolo Grazzi	ob II	ob solo					
Magdalena Karolak	ob III						
Alberto Grazzi	bn						
Cecilia Bernardini	vno piccolo	vn solo	vn I	vn solo	vn solo		vn I
Rossella Croce	vn I	vn I	vn II	vn I			
Claudia Combs	vn I	vn I					
Isabella Bison	vn I	vn I					
Ayako Matsunaga	vn II	vn II	va III	vn II	vn		vn II
Ulrike Fischer	vn II	vn II	vn III				
Stefano Marcocchi	va	va	va I		va	va I	va
Teresa Ceccato	vn II	vn II	va II	va		va II	
Lorenz Duftschmid						vg I	
Bruno Hurtado Gosalvez						vg II	
Gaetano Nasillo	vc	vc	vc I	vc	vc	vc	vc
Sara Bennici			vc II				
Alex Jellici			vc III				
Paolo Zuccheri	vle	vle	vle	vle	vle	vle in G	vle
Francesco Corti	hpd	hpd	hpd	hpd	hpd	hpd	hpd

bn bassoon **hpd** harpsichord **tpt** trumpet **vg** viola da gamba
fl transverse flute **ob** oboe **va** viola **vle** violone
hn horn **rec** recorder **vc** violoncello **vn** violin

Strumentarium

- Gabriele Cassone** — *natural trumpet in F* Van Ryne/Somaini, London/Como 1992 (modeled after different original instruments of the 18th c.)
- Dileno Baldin** — *horn* Andreas Jungwirth, Vienna 1990 (after Michael Leichamschneider, Vienna c1720)
- Francesco Meucci** — *horn* Andreas Jungwirth, Vienna, 1990 (after Michael Leichamschneider, Vienna c1720)
- Dorothee Oberlinger** — *recorder* Ralf Ehlert, Celle 2017 (after Pierre Jaillard Bressan, London c1700)
- Lorenzo Cavasanti** — *recorder* Ralf Philippe Laché, Saint Estève 2017 (after Thomas Stanesby c1710)
- Marcello Gatti** — *transverse flute* Philippe Allain-Dupré, Paris 1990 (after Johann Joachim Quantz, Potsdam, 1st half of the 18th c.)
- Alfredo Bernardini** — *oboe* Alberto Ponchio, Vicenza 2017 (after Pierre Naust, Paris c1700)
- Paolo Grazzi** — *oboe* Alberto Ponchio, Vicenza 2017 (after Pierre Naust, Paris c1700)
- Magdalena Karolak** — *oboe* Alfredo Bernardini 2010 (after Joannes Hyacinth Rottenburgh, Brussels c1720)
- Alberto Grazzi** — *bassoon* Olivier Cottet, Boutigny Prouais 2011 (after Charles Bizet, Paris, 1st half of the 18th c.)
- Cecilia Bernardini** — *violino piccolo* Jacobus Stainer, Absam, 1659 (on loan from Beares Violins) / *violin* Camillus Camilli, Mantua c1743 (on loan from the Jumpstart Jr. Foundation)
- Rossella Croce** — *violin* Franco Simeoni, Treviso 1999 (after Giuseppe Guarneri del Gesù, Cremona 1742)
- Claudia Combs** — *violin* Sebastian Klotz, Mittenwald 1746
- Isabella Bison** — *violin* John Smith, London c1770
- Ayako Matsunaga** — *violin* Sebastian Klotz, Mittenwald, 18th century
- Ulrike Fischer** — *violin* Leopold Widhalm, Nürnberg 1787
- Teresa Ceccato** — *violin* Eriberto Attili, Roma 2006 (after Antonio Stradivari, Cremona 1694)
- Stefano Marcocchi** — *viola* Jacobus Stainer, Absam 1655
- Teresa Ceccato** — *viola* Lyn Hungerford, Cremona 1998 (after Nicola Amati, Cremona c1650)
- Ayako Matsunaga** — *viola* Jakob Petz, Vils im Tyrol 1769
- Lorenz Duftschmid** — *viola da gamba* Jacobus Stainer, Absam 1673
- Bruno Hurtado Gosalvez** — *viola da gamba* Nicolas Bertrand, Paris 1699
- Gaetano Nasillo** — *violoncello* Antonio Ungarini, Fabriano c1750
- Sara Bennici** — *violoncello* Barak Norman, London c1710
- Alex Jellici** — *violoncello* Virgilio Calini, Napoca 2004
- Paolo Zuccheri** — *violone* Italian school, c1700 / *violone in G* Sergio Gistri, Colle Val d'Elsa 2004 (after Giovanni Paolo Maggini, Brescia before 1632)
- Francesco Corti** — *harpsichord* Bruce Kennedy, Siena 1999 (after Michael Mietke, Berlin 1702)

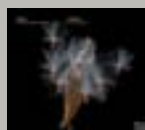
Zefiro – Alfredo Bernardini



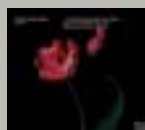
— Vivaldi
Concerti per fagotto
Alberto Grazi
A 365 – 1 CD



— Telemann
Overtures à 8
A 371 – 1 CD



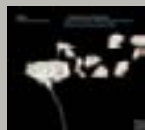
— Mozart
En Harmonie
A 374 – 1 CD



— Concerti veneziani per oboe
Albinoni Bigaglia Marcello Platti
Sammartini Vivaldi
Alfredo Bernardini
A 380 – 1 CD



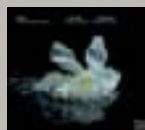
— Handel
**The Musick for
the Royal Fireworks**
A 386 – 1 CD



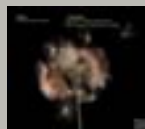
— Harmonie & Turcherie
Donizetti Haydn, Mendelssohn, Mozart,
Rossini, Schubert, Spohr Witt
A 391 – 1 CD



— Zelenka
Sei Sonate
A 394 – 1 CD



— Handel — Telemann
Water Musick Wassermusik
A 432 – 1 CD



— Dresden
Califano Fasch Heinichen Lotti
Quantz Telemann Vivaldi
A 438 – 1 CD

Menu



— Bach
Overtures
A 400 – 1 CD

Iconography — digipack

Front cover: Kevin Dutton, *Centaurea montana* ©Kevin Dutton, www.kevindutton.net

Inside: Zefiro ©Marco Barbaro; Teatro Ristori, Verona © Alberto Parise – Archivio Teatro Ristori

Iconography — booklet

Pages 6, 9, 10, 13, 14, 19, 20, 23, 24, 27: photos taken during the recording. ©Marco Barbaro

Translations

Italian-English: Candace Smith

Italian-French: Loïc Chahine

Italian-German: Salvatore Pichireddu

Graphic design: Mirco Milani

Cover design: GraphX



ASSOCIAZIONE CULTURALE ENSEMBLE ZEFIRO
Via Revere, 18 – 46100 Mantova
www.ensemblezefiro.it – info@ensemblezefiro.it
www.facebook.com/EnsembleZefiro



ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière
75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
MUSIC



