

CD

MAGNIFICAT & CONCERTI

ANTONIO VIVALDI

(1678-1741)

Concerto con 2 violini e viola da gamba, archi e continuo**(Sol minore RV578 [1725])**

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. Adagio e spiccato – Allegro | 3'52 |
| 2. Larghetto | 2'49 |
| 3. Allegro | 2'20 |

Enregistrement réalisé le 2 Septembre 2003 à la Collégiale du Château de Cardona par Nicolas de Beco.

Magnificat en Sol mineur RV 610

- | | |
|--|------|
| 4. Magnificat <i>Adagio</i> | 1'17 |
| 5. Et exultavit <i>Allegro</i> | 2'09 |
| 6. Et misericordia eius <i>Andante molto</i> | 3'58 |
| 7. Fecit potentiam <i>Presto</i> | 0'28 |
| 8. Deposuit potentes <i>Allegro</i> | 0'53 |
| 9. Esurientes <i>Allegro</i> | 1'23 |
| 10. Suscepit Israel <i>Largo</i> | 0'51 |
| 11. Sicut locutus est <i>Allegro ma poco</i> | 1'48 |
| 12. Gloria Patri <i>Largo</i> | 0'45 |
| 13. Sicut erat in principio | 1'18 |

Enregistrement réalisé en direct à La Chapelle Royale du Château de Versailles les 28 et 29 juin 2013 par Manuel Mohino dans le cadre du concert « Magnificat & Jubilate »

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Concerto pour clavecin en Ré mineur BWV1052

- | | |
|-------------|------|
| 14. Allegro | 7'34 |
| 15. Adagio | 5'42 |
| 16. Allegro | 7'50 |

Enregistrement réalisé en direct le 18 juillet 2013 par Manuel Mohino, dans le cadre du concert « Les Goûts Réunis - Concerti et Suites pour orchestre » à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne (France). VIIIème édition du Festival « Musique et Histoire pour un Dialogue Interculturel ».

Magnificat en Ré majeur BWV 243

- | | |
|--|------|
| 17. Magnificat <i>Chœur</i> | 2'59 |
| 18. Et exultavit <i>Soprano II solo</i> | 2'19 |
| 19. Quia respexit <i>Soprano I solo</i> | 2'30 |
| 20. Omnes generationes <i>Chœur</i> | 1'17 |
| 21. Quia fecit mihi magna <i>Basse solo</i> | 1'54 |
| 22. Et misericordia <i>Alto solo & Ténor solo</i> | 3'14 |
| 23. Fecit potentiam <i>Chœur</i> | 1'59 |
| 24. Deposuit potentes <i>Ténor solo</i> | 2'01 |
| 25. Esurientes implevit bonis <i>Contralto solo</i> | 2'47 |
| 26. Suscepit Israel <i>Soprano I & II & alto</i> | 2'23 |
| 27. Sicut locutus est <i>Chœur</i> | 1'34 |
| 28. Gloria Patri <i>Chœur</i> | 2'25 |

Enregistrement réalisé en direct à La Chapelle Royale du Château de Versailles les 28 et 29 juin 2013 par Manuel Mohino dans le cadre du concert « Magnificat & Jubilate »

Montage et Masterisation SACD : Manuel Mohino

Magnificat en Sol mineur · A. VIVALDI
& Magnificat en Ré majeur · J.S. BACH

Solistes

Hanna Bayodi-Hirt, Johannette Zomer *sopranos*
Damien Guillon *contreténor* David Munderloh *ténor*
Stephan MacLeod *baryton*

La Capella Reial de Catalunya

et participants sélectionnés de la IIIe Académie 2013

Rocío de Frutos*, Laia Frigolé, Marie-Frédérique Girod,
Lucía Martín Cartón, Eline Soelmark *sopranos I*

Claudia Habermann*, Alice Borciani, Victoria Cassano,
Coline Dutilleul, Rachel Redmond *sopranos II*

David Sagastume*, Gabriel Jublin, Angélica Monje,
Beatriz Oleaga, Aurelio Schiavoni *altos*

Francisco Fernández-Rueda*, Albert Riera*,
Víctor Sordo*, Carlos Monteiro *ténors*

Josep Ramon Olivé*, Yannis François, Javier Jiménez-Cuevas,
Julián Millán, Simón Millán *barytons & basses*

Préparation ensemble vocal : Lluís Vilamajó

Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer *premier violon*

Guadalupe del Moral *second violon*

Santi Aubert, Elisabet Bataller, Alba Roca, Isabel Serrano, Paula Waisman *violons*

Angelo Bartoletti, Lola Fernández *altos*

Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*

Xavier Puertas *contrebasse*

Guy Ferber, René Maze, Emmanuel Alemany *trompettes*

Marc Hantaï, Charles Zebley *flûtes*

Alessandro Pique, Vincent Robin *hautbois*

Quim Guerra *basson*

Pedro Estevan *percussion*

Luca Guglielmi *orgue*

JORDI SAVALL *direction*

Concerto pour clavecin en Ré mineur
BWV1052

Pierre Hantaï *clavecin*

Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer *violon I*

Riccardo Minasi *violon II*

David Plantier, Isabel Serrano, Santi Aubert,
Guadalupe del Moral *violons*

Angelo Bartoletti, Giovanni de Rosa *altos*

Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*

Xavier Puertas *contrebasse*

JORDI SAVALL

direction

Concerto con 2 violini
e viola da gamba, archi e continuo

Manfredo Kraemer, Pablo Valetti *violini concertanti*

Le Concert des Nations

Mauro Lopes, David Plantier, Davide Amodio, Santi Aubert,
Fabrizio Zanella, Silvia Mondino *violini*

Angelo Bartoletti, Natan Paruzel *viola da braccio*

Maya Amrein *violoncello*

Michele Zeoli *violone*

Xavier Puertas *contrabasso*

Luca Guglielmi *clavicembalo*

JORDI SAVALL

viola de gambe et direction

La Fundació Centre Internacional de Música Antiga
reçoit le soutien de la Generalitat de Catalunya, de l'Institut Ramon Llull
et du programme « Culture » de la Commission Européenne.



L'interprétation du Magnificat a fait partie
de la IIIème Académie de Formation Professionnelle de Recherche et d'Interprétation
qui s'est tenue du 20 au 29 juin 2013 à l'ESMUC de Barcelone,
grâce au soutien de l'Ajuntament de Barcelona,
de la Fundació Banc Sabadell ainsi que de la Fundación Ramón Areces.



DVD

MAGNIFICAT & CONCERTI

ANTONIO VIVALDI

(1678-1741)

Magnificat en Sol mineur RV 610

14'55

Magnificat *Adagio*Et exultavit *Allegro*Et misericordia eius *Andante molto*Fecit potentiam *Presto*Deposuit potentes *Allegro*Esurientes *Allegro*Suscepit Israel *Largo*Sicut locutus est *Allegro ma poco*Gloria Patri *Largo*

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Magnificat en Ré majeur BWV 243

27'38

Magnificat *Choeur*Et exultavit *Soprano II solo*Quia respexit *Soprano I solo*Omnes generationes *Choeur*Quia fecit mihi magna *Basse solo*Et misericordia *Alto solo & Ténor solo*Fecit potentiam *Choeur*Deposuit potentes *Ténor solo*Esurientes implevit bonis *Contralt solo*Suscepit Israel *Soprano I & II & alto*Sicut locutus est *Choeur*Gloria Patri *Choeur***Concerto pour clavecin en Ré mineur BWV 1052**

22'04

*Allegro**Adagio**Allegro*



La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations à la Chapelle Royale de Versailles, France

MAGNIFICAT

J.S. BACH et A. VIVALDI

Enregistrement à la Chapelle Royale du Château de Versailles

Solistes

Hanna Bayodi-Hirt, Johannette Zomer *sopranos*
 Damien Guillon *contreténor* David Munderloh *ténor*
 Stephan MacLeod *baryton*

La Capella Reial de Catalunya

et participants sélectionnés de la IIIe Académie 2013

Rocío de Frutos*, Laia Frigolé, Marie-Frédérique Girod,
 Lucía Martín Cartón, Eline Soelmark *sopranos I*

Claudia Habermann*, Alice Borciani, Victoria Cassano,
 Coline Dutilleul, Rachel Redmond *sopranos II*

David Sagastume*, Gabriel Jublin, Angélica Monje,
 Beatriz Oleaga, Aurelio Schiavoni *altos*

Francisco Fernández-Rueda*, Albert Riera*,
 Víctor Sordo*, Carlos Monteiro *ténors*

Josep Ramon Olivé*, Yannis François, Javier Jiménez-Cuevas,
 Julián Millán, Simón Millán *barytons & basses*

Préparation ensemble vocal : Lluís Vilamajó

Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer *premier violon*

Guadalupe del Moral *second violon*

Santi Aubert, Elisabet Bataller
 Alba Roca, Isabel Serrano, Paula Waisman *violons*

Angelo Bartoletti, Lola Fernández *altos*

Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*

Xavier Puertas *contrebasse*

Guy Ferber, René Maze, Emmanuel Alemany *trompettes*

Marc Hantaï, Charles Zebley *flûtes*

Alessandro Pique, Vincent Robin *hautbois*

Quim Guerra *basson*

Pedro Estevan *percussion*

Luca Guglielmi *orgue*

JORDI SAVALL *direction*

CONCERTO POUR CLAVECIN

J.S. BACH

Enregistrement à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne

Pierre Hantaï *clavecin*
Manfredo Kraemer *violon I*
Riccardo Minasi *violon II*

Le Concert des Nations

David Plantier, Isabel Serrano, Santi Aubert, Guadalupe del Moral *violons*
Angelo Bartoletti, Giovanni de Rosa *altos*
Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*
Xavier Puertas *contrebasse*

Direction : Jordi Savall



Avec le soutien du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de l'Institut Ramon Llull,
et du « Programme Culture » de la Commission européenne.

MAGNIFICAT · J.S. BACH & A. VIVALDI

*Enregistrements du son réalisés en direct à La Chapelle Royale du Château de Versailles les 28 et 29 juin 2013
par Manuel Mohino assisté de Harry Charlier, dans le cadre du concert « Magnificat & Jubilate »*

Une coproduction

CENTRE INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGA

Jordi Savall

CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES

Présidente : Catherine Pégard / Directeur : Laurent Brunner
en partenariat avec l'Établissement public du Château de Versailles
Directrice du musée : Béatrix Saule

KARL MORE PRODUCTIONS

Producteur : Benjamin Bleton / Chef-opérateur : Franck Callegari
Ingénieurs du son : Manuel Mohino et Harry Charlier
Ingénieur du son (2ème) : Sylvain Ripaud
Réalisateur : Benjamin Bleton

avec la participation de ARTE France unité arts et spectacles

Directrice : Emelie de Jong

et la participation du Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée

© **KARL MORE PRODUCTIONS / CIMA / CVS - 2013**



KARL MORE
PRODUCTIONS FRANCE

arte



Centre National
de la Cinématographie et de
l'Image Animée

CONCERTO POUR CLAVECIN · J.S. BACH

*Enregistrement du son réalisé en direct le 18 juillet 2013 par Manuel Mohino assisté de Harry Charlier, dans le cadre du concert
« Les Goûts Réunis - Concerti et Suites pour orchestre » à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne (France).
VIIIème édition du Festival « Musique et Histoire pour un Dialogue Interculturel ».*

Une coproduction

CENTRE INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGA

Jordi Savall

MEZZO

Directeur : Christophe Winckel

KARL MORE PRODUCTIONS

Producteur : Benjamin Bleton / Chef-opérateur : Franck Callegari
Ingénieurs du son : Manuel Mohino assisté de Harry Charlier / Réalisateur : Benjamin Bleton

avec la participation de
FRANCE TÉLÉVISIONS
CULTUREBOX

Unité Musique et Spectacles Vivants. Directeur : Nicolas Auboyneau

Moyens techniques « Filières Production de France Télévisions »
et la participation du Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée

© **KARL MORE PRODUCTIONS / CIMA / MEZZO - 2013**



mezzo

KARL MORE
PRODUCTIONS FRANCE



CULTUREBOX



Centre National
de la Cinématographie et de
l'Image Animée

7

Violoncelli

CONCERTO II

Allegro spiritoso

Handwritten musical score for the first page of the Cello part of Vivaldi's Concerto II. The page is numbered 7 in the top left. The title "CONCERTO II" is written in large, bold letters, with "Violoncelli" written above it. The tempo marking "Allegro spiritoso" is written below the title. The music consists of ten staves, each with a clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "f" and "ff".

Violoncelli

8

Handwritten musical score for the second page of the Cello part of Vivaldi's Concerto II. The page is numbered 8 in the top right. The title "Violoncelli" is written above the first staff. The music continues from the previous page, consisting of ten staves. It features various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as "f" and "ff".

Concerto
con 2 violini e
"Violoncello
all'Inglese".
A. Vivaldi

ART, MUSIQUE ET VIE

MAGNIFICAT & CONCERTI. Ce nouvel enregistrement d'Alia Vox (contenant un DVD et un SACD) présente deux des plus grandioses réalisations musicales du Cantique de Marie au XVIII^e siècle : celle de J. S. Bach pour un quintette de solistes, chœur et orchestre, dans sa 2^e version en *Ré* majeur remaniée en 1732 et 1733 (BWV 243) et celle d'Antonio Vivaldi, – que J. S. Bach a connue – dans sa première version pour 2 soprani et alto solo, chœur et orchestre, en sol mineur (RV 610, impossible à dater). Les deux versions ont été enregistrées *live*, à l'occasion des concerts donnés à la Chapelle Royale de Versailles à la fin du mois de Juin 2013. En complément, nous avons choisi de présenter, avant le Magnificat de Vivaldi, le Concerto en sol mineur, avec 2 *Violini e Viola da Gamba, Archi e Continuo* (RV 578) qui sert d'introduction instrumentale, dans la version enregistrée à Cardona (Catalogne) en 2003 par Le Concert des Nations. Après le Magnificat de J. S. Bach nous ajoutons, en forme de conclusion, son *Concerto* pour clavecin en *ré* mineur (BWV 1052) dans la magnifique version enregistrée *live*, par Pierre Hantaï avec Le Concert des Nations, durant le Festival de Fontfroide de 2013.

L'Académie de formation professionnelle

Les deux *Magnificat* de Vivaldi et de Bach, contenus dans cet enregistrement ont été préparés durant la III^e Académie de formation professionnelle, de recherche et d'interprétation, qui a eu lieu à Barcelone du 20 au 27 Juin 2013 (stage et 1^{er} concert) organisée par le CIMA et l'ESMUC, et

enregistrés *live* à la Chapelle Royale du Château de Versailles à l'occasion des concerts qui ont eu lieu les 28 et 29 Juin de la même année.

Comme dans les académies précédentes, ont participé les solistes de La Capella Reial de Catalunya et une vingtaine de jeunes chanteurs professionnels (sélectionnés lors d'auditions ouvertes) provenant de toute l'Europe et d'autres pays du monde.

Afin de trouver les meilleurs chemins vers la beauté et l'émotion de chacun de ces deux grands chefs-d'œuvre, des Master Class sur la voix, le chant et le travail d'ensemble, ont été imparties par les différents artistes qui ont collaboré au projet : Stefan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó et moi-même. Lluís Vilamajó a dirigé la préparation de l'ensemble vocal. Tandis que le travail d'ensemble sur le style, la déclamation, l'articulation, la dynamique, le phrasé, et l'ornementation a été dirigé par moi-même durant les Master Class d'interprétation musicale et les répétitions avec les solistes, le chœur et l'orchestre.

Le mystère de l'Art

Le travail de proximité avec ces œuvres d'art absolues, composées par ces grands maîtres de la musique de tous les temps, me fait penser à deux questions essentielles : l'une sur le mystère de la création qui rend possible le miracle de l'art et l'autre sur l'étonnant retard de la prise de conscience de cette qualité immortelle de l'œuvre d'art absolue dans le domaine de la musique. En effet pour la musique, il a fallu attendre le début du XIX^e siècle, pour que la reconnaissance d'œuvres d'art dans les répertoires anciens ait finalement lieu et que puisse ainsi commencer une véritable *renaissance* qui se produit grâce à la progressive découverte de la production longtemps oubliée des grands compositeurs des siècles précédents.

Stefan Zweig, dans un texte qu'il présenta aux Etats-Unis à l'occasion d'une tournée de conférences données à la fin de 1939, jusqu'en février 1940, nous parle du miracle de l'art qui se produit « quand

ce quelque chose de nouveau, de brusquement né n'est pas périssable, quand il ne se fane pas comme une fleur, ne meurt pas comme un être humain, mais survit à tous les temps, reste éternel comme le ciel, la terre, la mer, le soleil, la lune et les étoiles [...] Ce miracle où quelque chose naît de rien et pourtant défie les temps, il nous est donné de le vivre de temps à autre dans une sphère : celle de l'art. Nous savons qu'il paraît chaque année dix mille, vingt mille, cinquante mille livres ; nous n'ignorons pas que l'on peint cent mille tableaux et compose des millions de mesures. Tout cela ne provoque chez nous aucune réaction particulière. Que des livres soient écrits par des écrivains ou des poètes nous paraît tout aussi naturel que le fait que ces livres soient composés par des typographes, imprimés par des imprimeurs et reliés par des relieurs. C'est pour nous un simple phénomène de la production, comme la fabrication quotidienne du pain ou celle des bas ou des chaussures. L'étonnement ne commence que quand un de ces livres, un de ces tableaux, grâce à sa perfection, survit à l'époque qui l'a vu naître et à beaucoup d'autres. Dans ces cas, et seulement dans ces cas, nous sentons que le génie s'est incarné dans un homme et que le mystère de la création s'est reproduit dans un œuvre. Pensée excitante ; voilà un homme fait comme tous les autres, il dort dans un lit, mange à une table, il est vêtu comme nous. Nous le croisons dans la rue ; nous avons peut-être été à l'école ensemble, assis sur le même banc ; en rien il n'était extérieurement différent de nous et brusquement il arrive à cet homme une aventure qui nous est interdite à nous. Il a brisé la loi dans laquelle nous sommes enfermés, il a vaincu le temps, car, tandis que nous mourons et passons sans laisser de traces il en a laissé, lui, qui ne s'effaceront pas. Pourquoi ? Uniquement parce qu'il a accompli cet acte divin de la création par quoi quelque chose naît de rien et ce qui est périssable devient durable. Parce qu'en lui s'est manifesté le mystère le plus profond de notre monde, celui de la création ».

Quand j'aborde le travail d'étude et d'interprétation d'œuvres de la magnitude créative et artistique des *Concerti* et de ces *Magnificat* de Vivaldi et de Bach, je suis immédiatement aussi émerveillé et fasciné que l'était Stefan Zweig dans son texte sur « Le Mystère de la création ». Comme interprète, je suis souvent plongé dans des archives ou des collections d'œuvres anciennes où il peut y avoir des compositions de très différents niveaux de qualité. Comme pour les livres, il y a eu durant tous les

siècles passés des milliers de compositions qui ont servi pour la vie quotidienne des hommes ; pour les services religieux dans les couvents et dans les églises, de même que pour le divertissement de la cour ou de la ville, pour les concerts publics. Une grande majorité de ces œuvres sont de belles réalisations « artisanales » plus ou moins sophistiquées, mais hélas souvent dépourvues de cet état de grâce que porte l'œuvre d'art absolue. Mais comme l'explique si bien Stefan Zweig, de temps en temps se produit un miracle extraordinaire : au milieu d'une immense forêt de compositions plus ou moins circonstancielles, apparaît « le miracle » ; voilà que ce mystère de la création rend possible qu'une œuvre, apparemment peu différente de celles qui l'entourent, nous touche au plus profond de notre âme par sa beauté et surtout quand il y a cette grâce, que La Fontaine considérait « plus belle que la beauté, parce que la beauté nous surprend, tandis que la grâce nous touche l'âme ».

La véritable renaissance musicale

Mais alors comment a-t-il été possible que durant tant de siècles nous ayons oublié les anciens maîtres et leurs chefs d'œuvre ? Comment expliquer cette longue amnésie dont nous parle Aldous Huxley dans son essai sur Gesualdo ? Dans son essai sur ce compositeur de Madrigaux du XVI^e siècle, Aldous Huxley évoque la tragique perte de mémoire de la conscience musicale européenne, amnésie qui a perduré jusqu'à la fin de la II^e Guerre Mondiale. « Même dans les années 50, le répertoire musical d'avant Monteverdi, enfoui sous les couches culturelles successives amoncelées par le modernisme, attendait encore d'être redécouvert ». Comment expliquer aussi, les opinions si tranchantes et si méprisantes sur les musiques antérieures à Mozart et Haydn, du si grand écrivain et témoin éclairé de la vie musicale de son temps que fut Stendhal ?

Écoutez ce qu'il nous dit, sur les musiques anciennes, dans sa Lettre XIII, écrite à Salzbourg le 18 mai 1809 : « La musique des Allemands est trop altérée par la fréquence des modulations et la richesse des accords [...] L'ancienne musique des Flamands n'était qu'un tissu d'accords dénué de pensées. Cette nation faisait sa musique comme ses tableaux : beaucoup de travail, beaucoup de patience, et rien de plus [...] La mélodie des Anglais est trop uniforme, si toutefois ils en ont une. Il en est de même des

Russes, et, chose étonnante, des Espagnols. Comment se figurer que ce pays favorisé du soleil, que la patrie du Cid et de ses guerriers troubadours qu'on trouvait encore dans les armées de Charles V, n'ait pas produit de musiciens célèbres ? »

Tout ceci veut dire qu'à cette époque, le souvenir des grands maîtres des siècles antérieurs avait été complètement oublié, pour la simple raison que l'on pensait qu'il existait un progrès dans l'art de la composition et que chaque nouveau compositeur créait un nouveau langage bien supérieur à celui de ses prédécesseurs. Nous pouvons trouver la cause de cette manière de ressentir et de juger dans le beau début de la Renaissance des Arts en général, ce mouvement inspiré au XVIe siècle, par la redécouverte de l'art de l'antique civilisation grecque.

Que s'est-il passé pour la musique ? Simplement que l'on continua à composer et évoluer selon le génie des compositeurs du moment, sans prendre conscience que, pendant 1500 ans, il y avait peut-être eu de grands maîtres, mais dont aucune composition écrite en ces époques lointaines n'avait été conservée. Il est donc évident qu'aucune véritable « Renaissance » ne pouvait se produire dans la période de l'histoire de l'art qui porte ce nom puisque, contrairement à l'architecture ou la littérature, il n'existait aucun exemple musical grec qui puisse servir de modèle, or sans modèle sur lequel s'inspirer, aucune renaissance ne pouvait se produire. C'est pourquoi l'on pensa, comme le fait Stendhal, que toute nouvelle musique des meilleurs compositeurs du moment, dépassait forcément les œuvres d'anciens compositeurs qui restaient oubliées car considérées comme archaïques et plus primitives.

Il fallut attendre l'année 1829, lorsqu'un jeune chef et compositeur de 20 ans, dénommé Felix Mendelssohn, réinterpréta, pour la première fois depuis la mort de son compositeur la *Passion selon Saint Matthieu* de J.S. Bach, qui en finissait avec ce préjugé et initiait la récupération historique, qui aujourd'hui encore, continue avec plus de force que jamais. A partir de la deuxième moitié du XXe siècle, les notions de style et de son des instruments originels commencèrent à être également

récupérées, en même temps qu'il devenait évident que toute œuvre d'art est transcendante, quoique jamais intemporelle car elle porte toujours en elle-même la marque de son temps.

C'est ici que la récupération des instruments anciens et des interprétations historiquement informées joue une fonction primordiale, surtout quant celles-ci sont interprétées par des artistes possédant la capacité de les comprendre et le talent de les faire revivre en les transmettant dans toute leur complexité spirituelle et esthétique.

Grâce à ces artistes du XXIe siècle, cette renaissance musicale est actuellement bien réelle, car ils permettent de découvrir et de redonner vie à tant de musiques merveilleuses qui vont du VIIe et VIIIe siècles (avec les premières notations de musique incluant la définition de la hauteur des sons) jusqu'aux musiques allant du XVe jusqu'au XVIIIe siècle et qui dorment oubliées dans les archives et les bibliothèques. Cette véritable « Renaissance » qui se développe encore aujourd'hui est l'âme de la récupération de la mémoire musicale européenne qui compte avec l'un des patrimoines historiques les plus importants et les plus universels de l'humanité.

Quelques notes personnelles : de musique et de fraises sauvages

Le *Magnificat* de J. S. Bach, tout comme la musique chorale de Tomás Luis de Victoria, la *troisième Sonate pour Viole de gambe et Clavecin* et le *Requiem* de W. A. Mozart, font partie des toutes premières expériences musicales vécues durant mon enfance et mon adolescence. Ces premières découvertes ont marqué et éclairé si fortement le sens de ma vie, que pour certains cas, il me semble être toujours à la recherche de ces musiques sans nom, qui m'ont alors donné tant de bonheur.

Dès 6 ans, je commence l'apprentissage du chant à la chorale d'enfants de l'école religieuse d'Igualada, et peu à peu je découvre avec les autres petits enfants, la beauté du chant grégorien et les musiques merveilleuses de Tomás Luis de Victoria et d'autres grands maîtres du Siècle d'Or. Je me souviens aussi encore (comme si c'était hier), de l'intense impression que j'eus la première fois, quand j'ai

écouté l'enregistrement du *Magnificat* de J. S. Bach et presque au même moment, la *troisième Sonate pour Viole de gambe et Clavecin*, jouée d'ailleurs par Pau Casals au violoncelle et Mieczysław Horszowski au piano (à cette époque, je ne savais même pas que c'était une œuvre pour la viole de gambe !) C'était à la fin d'un été très chaud, au moment où je me récupérais lentement d'une grave typhoïde (qui à l'âge de 10 ans, me mena quasi aux portes de la mort). Durant les deux mois de cette longue convalescence, les seuls moments de bonheur personnel qu'on me permettait, étaient de pouvoir lire un peu et surtout d'écouter de la musique dans mon petit appareil de radio, tout au long de la journée. Je fus immédiatement et durablement bouleversé par la beauté de ces interprétations et encore plus par l'intensité de l'émotion qui se dégageait de ces partitions de Bach pourtant très anciennes. Après avoir été confronté à une grave maladie, je sentais jour après jour les bienfaits de la musique, dans mon corps et dans mon âme. C'était vraiment bouleversant de réaliser que, grâce au pouvoir de ces musiques créées et interprétées par des hommes mortels, elles devenaient, de par leur beauté et profonde émotion, des chefs-d'œuvre éternels.

Cinq années plus tard en 1956, durant l'écoute d'une répétition du *Requiem* de Mozart au Conservatoire d'Igualada, accompagné par un quatuor à cordes, j'étais si bouleversé par le pouvoir de cette musique que c'est là que j'ai décidé de devenir musicien. Je choisis le violoncelle et pour la première fois de ma vie je fais un travail d'apprentissage autodidacte qui m'apporte un grand bonheur. Durant 9 ans j'étudie 8 heures par jour, et après la fin de mes études au Conservatoire de Barcelone (en 1965), je découvre la viole de gambe et je tombe amoureux de cet instrument oublié. Plein de fascination pour la musique ancienne, je commence le pèlerinage aux grandes bibliothèques musicales, voyage qui me mènera de Barcelone à Paris, Londres, Bruxelles, Bologne, Madrid, etc., et après trois ans de travail autodidacte, je suis accepté comme élève d'August Wenzinger à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle. La suite est plus connue... C'est vraiment un moment miraculeux quand on peut sentir qu'on a trouvé son chemin, un chez soi. C'est pourquoi Mark Twain a raison quand il affirme, « qu'il y a deux dates importantes dans la vie d'un être humain, une le moment de sa naissance et l'autre l'instant où il découvre pourquoi il est né », car à partir de cet instant, la vie devient une

expérience des plus merveilleuses et stimulantes. Et si la vie d'adulte n'était qu'une quête de ce bonheur que nous possédions quand nous étions enfants, purs et innocents ? Faire de la musique est aussi chercher et développer une certaine forme de vie... d'une vie qui ne pourra s'épanouir que dans la quête et le partage de la beauté et du bonheur.

Ceci me rappelle les « fraises sauvages » de la belle histoire zen suivante : « Un homme se promène tranquillement dans la forêt jusqu'à ce qu'un tigre apparaisse et le poursuive. Il se met alors à courir et arrive à un précipice dans lequel il parvient à descendre ; il pense être sauvé, mais en regardant au fond du précipice, il voit qu'un autre tigre l'attend. Il s'arrête, ne sachant plus quoi faire. Tout à coup, voyant des fraises sauvages près de lui, il les cueille et se met à les manger tout en disant : Qu'elles sont bonnes, ces fraises sauvages ! »

Les fraises sauvages peuvent être le travail qui nous passionne ou même toute chose qu'on décide de faire avec envie et concentration : chanter, travailler dans le jardin, écrire, escalader une montagne, jouer une musique, ou écouter le *Magnificat* de J. S. Bach... c'est enfin savoir chercher le bonheur dans ce que l'on fait, et si l'on sait comment le faire, alors tous les tigres – ceux qui sont en nous et ceux que l'on pense être dehors – disparaissent et alors, la vie devient beaucoup plus belle.

JORDI SAVALL

Cuba, Lisbonne et Bellaterra, automne 2014



Pierre Hantaï

VIVALDI & BACH

Du baroque à la postérité

Antonio Vivaldi est le fils aîné de Giovanni Battista Vivaldi, habitant de Brescia qui avait été barbier avant de devenir violoniste lorsqu'il s'installa à Venise. Antonio fut son unique enfant qui se consacra à la musique.

Né à Venise le 4 mars 1678, Vivaldi est immédiatement baptisé, probablement du fait de la maladie dont il dira lui-même qu'elle l'avait affecté depuis sa naissance : « Strettezza di petto » selon ses dires. Il s'agissait probablement d'un asthme bronchial. Ce fait ne l'empêcha pas de faire de fréquents voyages tout au long de sa vie. Son père l'initie au violon et le fait admettre à la Cappella di San Marco.

Il est ordonné chapelain en mars 1703 et dès la fin de 1706, il abandonne l'activité sacerdotale, ce qui lui fait renoncer à d'importants revenus. Des années plus tard, interrogé sur ce renoncement, il le met en relation avec sa maladie même s'il est probable qu'il faut plutôt le mettre sur le compte de ses activités musicales croissantes. Rien à voir avec l'anecdote fantaisiste apparue au XIXe siècle, selon laquelle il serait sorti en courant vers la sacristie durant une célébration de la messe, s'adonnant à une fugue qui lui serait venue brusquement en tête. Or il resta toujours une personne pieuse.

En 1703, Vivaldi obtient son premier poste officiel : *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*. C'est l'une des quatre institutions de la ville s'occupant d'enfants orphelins qui s'était spécialisée dans la formation musicale de ceux qui montraient des aptitudes en ce domaine. Les services religieux qui s'y

célébraient attirait par leurs interventions musicales tant la noblesse de la ville que les nombreux étrangers qui la visitaient. Son poste consistait à former et faire répéter ces jeunes filles aussi bien qu'à fournir l'orchestre d'œuvres appropriées. Il lui fut renouvelé jusqu'en 1709, date à laquelle il cessa, certainement pour des motifs économiques car la formation des plus jeunes fut prise en charge par les plus expérimentées. C'est probablement la réussite de son modèle de formation qui motiva son exclusion.

Parallèlement, Vivaldi jouissait d'une reconnaissance croissante en tant que compositeur. Dès 1705 il publie son Opus 1, un recueil de sonates en trio. Son Opus 2, une série de sonates pour violon ne fut publié qu'en 1709 avec une dédicace au roi Frédéric IV du Danemark qui visitait la ville à ce moment-là. En 1711, l'éditeur Etienne Roger, établi à Amsterdam, publie son Opus 3, le célèbre *Estro armonico*, qui contient douze concertos pour un, deux et quatre violons solistes et qui sera l'une des éditions musicales les plus influentes de la première moitié du siècle. Ce fait donne la mesure de l'estime dans laquelle on tenait sa musique au nord des Alpes.

Dans la même année 1711, il retourne à la Pietà où il restera jusqu'en 1716 et accède au poste de *maestro de' concerti*, lui donnant une plus grande responsabilité. Dès 1713, il reçoit aussi la charge de fournir de la musique religieuse à cette institution. *Juditha triumphans*, un oratorio de 1716 faisant une référence patriotique à la guerre de Venise contre les Turcs, est probablement l'œuvre la plus élaborée qu'il ait jamais écrite pour l'Ospedale. En 1713, il devient aussi le compositeur et directeur d'opéra du théâtre de Sant'Angelo.

Son Opus 4 apparaît en 1716, avec une dédicace à l'un de ses disciples, membre de la noblesse vénitienne. En revanche les Opus suivants, 5, 6 et 7, apparaissent sans dédicaces. Cela laisse supposer que l'éditeur Roger en assumait les coûts, une façon de procéder qui deviendra dorénavant la norme, mais restait inhabituelle pour l'époque.

Au mois d'avril 1718 il fait représenter son opéra *Armida al campo d'Egitto* à Mantoue où il reste jusqu'en 1720. Il obtient entretemps le titre de *maestro di cappella da camera* du gouverneur de cette ville. Il revient

à Venise mais pour peu de temps et en part alors pour Rome. Il y passera les années 1723, 1724 et s'y rendra en une autre occasion inconnue. Il joue devant le pape, entre en contact avec le cardinal Ottoboni (qui avait été le mécène de Corelli) et offre différentes œuvres lors des représentations du carnaval.

En 1723 encore, la Pietà le charge de lui faire parvenir – même par courrier – deux nouveaux concertos chaque mois et de diriger trois ou quatre répétitions quand il serait à Venise. Il est prouvé qu'il reçut le paiement de plus de 140 concertos entre 1723 et 1729. Ses voyages fréquents ne lui permettaient pas de donner des cours, mais l'institution continuait à le considérer comme un membre important de son organisation. Au total il réussit à écrire plus de 400 concertos durant sa vie, d'une importance capitale pour la configuration du prototype de concerto baroque. Les instruments pour lesquels sont écrits ces concertos – qu'ils soient en solo, à duo ou en groupe de différents solistes – sont extrêmement variés : violon, violoncelle, *viola d'amore*, *viola all'inglese*, flûte traversière, flûtiau, flûte à bec, hautbois, clarinette, chalumeau, basson, trompette, cor, trombone, clavecin, luth, mandoline, théorbe, timbales, orgue et, pour finir, trompette marine.

Durant cette période, il aurait commencé sa relation avec Anna Giro qui a participé à nombre de ses opéras. Les mauvaises langues ont souvent fait courir des rumeurs selon lesquelles ces relations allaient au-delà du strictement professionnel et finalement en 1738, Vivaldi se voit interdire le droit d'entrer à Ferrare – alors domaine papal – pour ce motif. Cependant, il l'a toujours nié de façon plausible.

La publication de ses œuvres – toujours à Amsterdam – continuait à entretenir sa réputation. En 1725 apparaît l'Opus 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* dont les quatre concertos du début sont consacrés aux saisons. Entre 1726 et 1728, il exerce son activité au théâtre de Sant'Angelo. L'Opus 9, *La cetra*, apparaît en 1727 – avec une dédicace à l'empereur Charles VI – et deux ans plus tard, apparaissent les Opus 10, 11 et 12, contenant respectivement les concertos pour flûte et deux séries de six concertos. N'étant pas très satisfait des bénéfices que lui rapportent ces éditions, Vivaldi à partir de là va revenir à la diffusion de ses œuvres en copies manuscrites qui sont plus lucratives.

Entre 1729 et 1733, il voyage beaucoup, probablement à Vienne et à Prague, si nous nous en tenons à son registre détaillé des Premières d'opéras. Deux de ses opéras furent éternés à Prague pendant la saison 1730-1731. C'est à partir de ces années-là que Vivaldi se consacre intensément à la composition d'opéras. Entre 1733 et 1735, il en écrit plusieurs pour Sant'Angelo. Ses activités à Vienne cessant, il se produit dans différentes villes du nord de l'Italie. Au cours de l'année 1735, il revient à la Pietà en tant que *maestro di cappella*, charge qu'il ne pourra plus exercer après 1738, peut-être du fait de ses fréquents voyages. Mais malgré cela, les liens ne seront pas rompus. Les représentations de ses opéras à Ferrare durant le Carnaval des années 1737, 1738 et 1739 ont rencontré de nombreux obstacles – l'interdiction d'entrer dans la ville ne fut pas unique – et le succès ne fut pas celui que l'on pouvait attendre. Mais par ailleurs, son prestige lui avait permis de mettre en musique des livrets écrits par des poètes du niveau de Métastase et de Carlo Goldoni.

Vivaldi entame son dernier voyage en 1740, avec semble-t-il l'intention de faire représenter un ou plusieurs opéras au Kärtnertheater de Vienne mais la mort de l'empereur Charles VI – qui quelques années auparavant avait prétendu au trône de la monarchie espagnole lors de la Guerre de Succession – et la fermeture des théâtres qui s'ensuivit frustrèrent ses plans. Peut-être à cause de la maladie ou de la pauvreté, il ne peut revenir à Venise et reste à Vienne. Il y meurt le 28 juillet 1741 et y sera enterré dans une fosse commune.



Jean Sébastien Bach est né à Eisenach le 21 mars 1685. Il commence l'école à cinq ans et plus tard, en 1692 entre à la *Lateinschule* où il suit sa formation théologique et ses humanités. Ses parents étant morts avant ses dix ans, son frère Jacob et lui partent vivre chez leur frère Jean Christophe à Ohrdruf auprès duquel il s'initie au clavecin. Il y entre au *Lyceum* et y reste jusqu'en 1700 pour partir pour Lüneburg. C'est probablement là qu'il commence à composer, en combinant les modèles de Pachelbel et un sens clair pour le faire en partant des conventions musicales du moment tout en explorant de nouveaux chemins.

A Lüneburg, il entre au *Mettendor* et à la *Michaelisschule* où il reçoit une ample formation. Il y sera bien accueilli grâce à la qualité de sa voix qui va cependant muer. Il commence alors à acquérir des connaissances sur les orgues qui arriveront à un tel niveau que tout au long de sa vie il sera requis en de nombreuses occasions pour des examens, des travaux d'ampliation d'orgues et des inaugurations. C'est alors qu'il commence à se familiariser avec le style français à travers le répertoire de l'orchestre du duc de Celle-Lüneburg.

En 1703 il va travailler comme musicien à la cour de Weimar avant d'être nommé organiste de la Neue Kirche (St. Boniface) d'Arnstadt. Son poste lui laisse du temps pour la composition et l'interprétation. A la fin de l'année, il demande la permission de voyager durant quatre semaines à Lübeck afin d'y entendre jouer Buxtehude et ne reviendra finalement qu'après presque trois mois. De retour, il trouvera d'autres problèmes du fait du style de ses accompagnements des chorals comme du fait de ses relations avec ses étudiants. Sa vie professionnelle ne fut pas exempte de tensions motivées ici et là par ses relations avec ses étudiants et par son style de compositions. Peu à peu, pourtant, son habileté finit par être reconnue.

En 1707 il obtient la place d'organiste de l'église St. Blaise à Mühlhausen avec le même salaire que celui qu'il recevait à Arnstadt. Au mois d'août de cette même année, il se marie avec Maria Barbara. A partir de ce moment, il ne cessera d'avoir des élèves privés. L'année suivante il joue de l'orgue devant le duc de Weimar qui lui offre le poste de *Capelle und Kammermusik*, et d'après les documents, il y est aussi organiste. A ce poste, il a la responsabilité d'écrire une cantate toutes les quatre semaines, ce qui aboutit à lui faire composer un cycle liturgique annuel sur une période de quatre ans. Dans cette ville, il écrit aussi beaucoup de musique pour orgue car le duc admirait ses interprétations. Six de ses enfants naquirent là et la liste de leurs parrains prouve combien de connaissances et d'amis prestigieux les entouraient, dont Georg Philipp Telemann.

En 1714 il s'intéresse à la place d'organiste de Halle. Le salaire n'en était pas meilleur mais l'orgue qu'il pouvait jouer l'était. Mais les négociations n'arrivèrent finalement pas à bon port. En revanche, il obtient du duc de Weimar le titre de *Konzertmeister* qu'il avait sollicité.

En 1717, apparaît de la main de Mattheson sur un imprimé la première référence à Bach ; il y est cité comme « le fameux organiste de Weimar » et fait l'objet d'éloges pour sa musique d'église comme pour celle pour clavier. Aucune cantate de cette année-là ni de l'année 1716 que l'on puisse dater avec certitude n'est conservée. Il semble que ce vide puisse être attribué à des différends avec le duc qui l'auraient amené à négliger certaines de ses responsabilités et à accepter l'offre du prince Leopold d'Anhalt-Köthen à devenir son maître de chapelle. Le duc de Weimar s'opposa à son départ et l'emprisonna pendant un mois, mais au bout de trois semaines, et sans qu'il ait donné de preuves de repentir, il fut libéré et reçut l'autorisation de partir. A Köthen, il trouvait un prince qui aimait et comprenait la musique.

En 1719, Haendel est à Halle, à une trentaine de kilomètres de Köthen. Bach fit, semble-t-il, quelques tentatives pour le rencontrer, mais ce ne fut pas possible. A la fin de l'année, il fait des démarches pour devenir l'organiste de St Jacobi à Hambourg qui échouent. Bach a l'habitude d'accompagner le prince aux Bains de Karlsbad, ce qu'il fait en plusieurs occasions. Il est possible que ce soit lors d'une de ces occasions que sa femme décéda. Un an et demi plus tard, il épousait Anna Magdalena.

Durant l'année 1720, il travaille aux *Concertos Brandebourgeois* dédiés le 24 mars 1721 au margrave Christian Ludwig de Brandenburg-Schwedt. De cette période à Köthen datent également de nombreuses œuvres didactiques pour le clavier, comme le *Clavierbüchlein* pour Anna Magdalena, comme probablement *Le Clavier bien tempéré* – malgré la date de 1732 mentionnée à la fin –, et comme les *Inventions et Symphonies*.

En mai 1723 il devient Cantor de St Thomas de Leipzig, après une sélection où concourraient Telemann et Graupner, des candidats qui auraient plu davantage au conseiller de la ville. Bach devait y organiser la musique religieuse de la ville et y enseigner le latin. Mais il est probable qu'il ait préféré la plus grande stabilité politique et économique d'une ville commerciale dirigée démocratiquement plutôt que les incertitudes d'une monarchie absolue comme à Köthen. Il s'agit du poste musical le plus important de la ville, comprenant la responsabilité de ses quatre églises principales et plus généralement de toute la

musique dépendant du conseil municipal : entre autres s'occuper de la *Thomasschule*, où étaient formés les cantors de l'église de St Thomas, et aussi diriger les musiciens professionnels de la ville.

Pendant ces années, il s'engage avec une grande énergie dans la musique religieuse. En un laps de temps relativement court, il compose cinq cycles presque complets de cantates. Aux services du dimanche, il dirige le chœur et l'ensemble instrumental, normalement depuis le clavecin.

Dans l'été 1723, il assume aussi les obligations complémentaires de directeur musical de l'université. Ce sont des années où il combine ses vastes obligations – non sans tensions – avec son intense travail de composition. De cette époque datent le *Magnificat BWV 243a*, la *Passion selon St Mathieu*, la *Trauerode*, le *deuxième livre pour Anna Magdalena* et certaines œuvres pour l'orgue certainement en relation avec ses récitals. En 1725, commence sa collaboration avec Picander, auteur des textes de bien des œuvres de la période de Leipzig. De surcroît, il continue à donner des concerts comme virtuose de l'orgue, à Leipzig et en tournées.

En 1726, avec la publication de la *Partita I pour le clavecin*, commence sa facette d'éditeur de musique pour le clavier. En 1729 il obtient le poste de *Kapellmeister* de Saxe-Weissenfels. Cependant le fait d'être nommé directeur du *Collegium Musicum* va entraîner les plus importants changements dans ses activités. Il s'agissait d'une association d'étudiants universitaires et de musiciens professionnels fondée par Telemann en 1702 qui donnait des concerts publics hebdomadaires. Il devait avoir des raisons de poids pour prendre cette charge supplémentaire, probablement voulait-il établir une pratique musicale totalement indépendante, comme il l'avait espéré en publiant lui-même sa musique. Pourtant sa production de musique religieuse ne diminua pas.

En 1733, se termine la période de deuil après la mort de l'électeur Frédéric Auguste de Saxe et Bach dirige alors le *Magnificat en ré majeur*, une révision de celui en mi bémol qu'il avait écrit deux ans auparavant. Il travaille en même temps sa *Messe en si mineur*, dans le but de la présenter au nouvel électeur et ainsi obtenir un poste en sa chapelle.

Dans ces années-là, il revient à la composition de musique pour le clavier et se consacre encore davantage à ses élèves privés tout en étudiant en profondeur l'œuvre d'autres auteurs, en particulier le *stile antico* et plus généralement la musique liturgique latine. En 1737, Scheibe entame une longue controverse sur son style de composition qui durera jusqu'à fin 1745, quand Scheibe fait enfin marche arrière dans ses appréciations négatives.

De la décennie de 1740, restent des œuvres aussi importantes que les *Variations Goldberg* et la *Cantate des paysans*, cette dernière unique dans la production du compositeur à adopter le style propre à la musique folklorique. Ceci nous parle d'un Bach totalement au goût du jour et qui sait adapter à son propos les éléments du style des plus jeunes. Il continue également à travailler à sa Messe en si mineur qui est peut-être en relation avec la consécration de la cathédrale catholique de Dresde.

En mai 1747, il visite la cour de Frédéric le Grand. Après y avoir improvisé une fugue à six parties sur un thème propre, il improvise au piano et de façon remarquable sur un thème du roi lui-même et qui sera le point de départ de l'*Offrande musicale*. Cette même année, il entre à la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* mais perd rapidement son intérêt en considérant qu'elle ne traitait qu'une matière mathématique aride.

Ces années-là furent aussi celles de la composition de l'*Art de la fugue* ; même s'il eut le temps d'en superviser l'édition, il n'eut pas celui d'en finir le dernier mouvement, une quadruple fugue. L'œuvre fut donc posthume et publiée au printemps 1751. De graves problèmes de vue réduisent l'intensité de son travail jusqu'à sa totale cécité. En mars 1750, il est opéré avec un résultat partiel ; une seconde opération ayant été totalement infructueuse, sa santé s'affaiblit peu à peu et Bach meurt le 28 juin 1750.

JOSEP MARIA VILAR

Traduction : Klangland



Manfredo Kraemer (devant), Santi Aubert (derrière)

CHRONOLOGIE DE ANTONIO VIVALDI

- 1678 Il naît à Venise le 4 mars 1678.
- 1693 Il débute sa formation en vue du sacerdoce.
- 1703 Il accède à la prêtrise.
Il est nommé *maestro di violino* del Pio Ospedale della Pietà.
- 1705 Il publie son Opus 1, une série de 12 sonates en trio.
- 1706 Il renonce à l'activité sacerdotale.
- 1709 Il cesse son activité de professeur de violon à l'Ospedale della Pietà.
- 1711 Il revient à l'Ospedale della Pietà.
- 1713 Première de son premier opéra : *Ottone in Villa*. Il revient au théâtre de Sant'Angelo à Venise.
Il commence à produire de la musique religieuse pour l'Ospedale della Pietà.
Il devient compositeur et imprésario d'opéras pour le théâtre de Sant'Angelo de la ville.

- 1716 Il présente son oratorio le plus important, *Juditha triumphans*.
- 1717 Il se déplace à Mantoue pour deux ans.
- 1720 Il retourne à Venise et continue à étrenner de nouveaux opéras au théâtre de Sant'Angelo.
- 1723 Premiers documents attestant de sa présence à Rome. Il y présente certains opéras et joue devant le pape.
Il honore la commande de deux concertos par mois pour l'Ospedale della Pietà. Cette obligation durera jusqu'à 1729.
- 1725 Il publie son Opus 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, qui inclut les quatre concertos consacrés aux saisons.
- 1729 Parution de son Opus 12. Mais Vivaldi n'autorise plus d'autre publication ; à partir de là, sa nouvelle production ne circulera plus qu'en copies manuscrites.
- 1730 Il voyage à Prague où sont représentés certains de ses opéras.
- 1734 Première collaboration avec Carlo Goldoni.
- 1738 Sa charge de *maestro di cappella* de l'Ospedale della Pietà n'est pas renouvelée.
Il voyage à Amsterdam pour diriger sa musique.
- 1740 Il voyage à Vienne.
Il considère terminée sa collaboration avec l'Ospedale della Pietà.
- 1741 Il meurt à Vienne le 28 juillet où il est enterré dans une fosse commune.



Pierre Hantaï,
Manfredo Kraemer
et Le Concert des Nations

CHRONOLOGIE DE JOHANN SEBASTIAN BACH

- 1685 Il naît le 21 mars à Eisenach.
- 1692 Il entre à la Lateinschule de sa ville natale.
- 1694 Mort de sa mère.
- 1695 Mort de son père. Il va vivre avec son frère Johann Christoph à Ohrdruf.
- 1700 Il part pour Lüneburg où il entre à la Michaelsschule.
- 1703 Il gagne le poste de musicien à la cour de Weimar.
Il reçoit la nomination d'organiste de la Neue Kirche d'Arnstadt.
- 1705 Il obtient la permission de partir pour Lübeck pour écouter Buxtehude à l'orgue, mais il restera hors de Weimar pendant près de trois mois.
- 1707 Il prend la charge d'organiste à la Blasiuskirche de Mühlhausen.
Il épouse Maria Barbara Bach.
- 1708 Il devient musicien de la chambre et organiste auprès du duc de Weimar.

- 1713 Il fait des démarches pour obtenir la charge d'organiste à Halle qui ne donnent pas de résultat.
- 1714 Il prend le poste de Konzertmeister de Weimar.
- 1716 Il est sollicité pour examiner différentes orgues. Ceci deviendra une activité habituelle pour lui.
- 1717 Il est nommé maître de chapelle du prince de Köthen. Le duc de Weimar refuse de le laisser partir et l'emprisonne.
- 1718 Il visite Karlsbad avec le prince.
- 1720 Mort de son épouse.
- 1721 Il termine les Concertos Brandebourgeois qu'il dédie au margrave Christian Ludwig. Il épouse Anna Magdalena.
- 1723 Il accède à la charge de *Thomaskantor* de Leipzig.
- 1725 Il donne des concerts d'orgue à la Sophienkirche de Dresde. Il y aura d'autres concerts dans cette ville dans les années suivantes.
Il visite Köthen.
- 1726 Il devient éditeur musical avec la *Partita I*.
- 1729 Il entre en conflit avec le conseil quant aux critères d'admission des élèves à la Thomasschule.
Il prend la direction du Collegium Musicum.
Il obtient le poste de *Kapellmeister* du duc de Saxe-Weissenfels.

- 1733 Il présente le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Messe en si mineur* à l'Electeur Frédéric August II, à Dresde. Il étrenne le *Magnificat en ré majeur*.
- 1736 Un conflit surgit avec Johann August Ernesti, recteur de la Thomasschule.
Il est nommé *Hofcompositeur* de l'électeur de Saxe.
- 1737 Il abandonne la direction du Collegium Musicum temporairement.
Scheibe publie une critique négative de la musique de Bach, initiant une polémique qui ne cessera qu'en 1744.
- 1739 Il revient à la direction du Collegium Musicum.
- 1742 Il publie les *Variations Goldberg*.
- 1747 Il visite la cour de Frédéric le Grand de Prusse.
Il compose et publie l'Offrande Musicale.
Il entre à la Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften que dirige Mizler et pour qui il compose les Variations canoniques BWV 769.
- 1749 Il complète la *Messe en si mineur*.
- 1750 Il s'occupe de l'édition de l'*Art de la fugue*.
Il est opéré de la vue en deux occasions.
Il meurt le 28 juillet.



Hanna Bayodi-Hirt

ART, MUSIC AND LIFE

MAGNIFICAT & CONCERTI. This new recording from Alia Vox (comprising a DVD and an SACD) features two of the greatest 18th century musical renderings of the *Magnificat*: the second version of J. S. Bach's *Magnificat* in D major for five soloists, choir and orchestra, reworked in 1732 and 1733 (BWV 243) and the first version of Antonio Vivaldi's *Magnificat* in G minor – known to J. S. Bach – for 2 soprani and alto solo, choir and orchestra (RV 610, date unknown). The two versions were recorded live during the concerts given at the Chapelle Royale, Versailles, at the end of June 2013. As an instrumental introduction to Vivaldi's *Magnificat*, we have included the *Concerto in G minor* with 2 Violins and Viola da Gamba, Strings and Continuo (RV 578) in the version recorded at Cardona (Catalonia) in 2003 by Le Concert des Nations. Following J. S. Bach's *Magnificat*, we conclude with his *Concerto* for harpsichord in *D minor* (BWV 1052) in the magnificent version by Pierre Hantaï and Le Concert des Nations, recorded live at the 2013 Fontfroide Festival.

The Professional Training Academy

The two *Magnificats* by Vivaldi and Bach featured in this recording were prepared during the Third Academy of Professional Training for Musical Research and Performance, which took place in Barcelona from 20th to 27th June, 2013 (work sessions and 1st concert), organized by CIMA and ESMUC, and recorded *live* at the Chapelle Royale of Versailles during the concerts on 28th and 29th June, 2013.

As in previous Academies, this edition brought together soloists of La Capella Reial de Catalunya and twenty young professional singers (selected by open audition) from all over Europe and other parts of the world.

In order to identify the best approaches to the beauty and emotion of each of these two great masterpieces, Master Classes on voice, singing and ensemble work were given by the various musicians taking part in the project: Stephan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó and myself. Lluís Vilamajó directed the training of the vocal ensemble, while the ensemble work on style, declamation, articulation, dynamics, phrasing and ornamentation was directed by myself during the Master Class on musical performance and the rehearsals with the soloists, choir and orchestra.

The mystery of Art

Close detailed work on such absolute works of art composed by these great maestros of all time has led me to ponder two basic questions: the mystery of creation by which the miracle of art is made possible, and the astonishingly late awareness of the immortal nature of the absolute work of art in the field of music. Indeed, in music, it was not until the beginning of the 19th century that works of art from the early repertoires were finally recognized as such, thus paving the way for a true *renaissance*, which has come about thanks to the gradual rediscovery of long-neglected works by great composers of earlier centuries.

Stefan Zweig, in a text that he presented at the end of 1939 until February 1940 during a lecture tour to the United States, referred to the miracle of art as occurring “when suddenly something new is born which does not perish, does not fade like a flower, does not die like a human being, but survives for all time and remains eternal like the sky, the earth, the sea, the sun, the moon and the stars [...] Every so often we are privileged to experience this miracle of something being born out of nothing and yet defying the passage of time in another sphere: that of art. We know that every year ten thousand, twenty thousand, fifty thousand books are published; we are aware that a hundred thousand pictures are painted and millions of bars of music are composed. None of that strikes us as particularly odd. The fact that books are written by

writers or poets seems as natural as those books being set by typographers, printed by printers and bound by bookbinders. We think of it as just an everyday phenomenon of production, like the daily baking of bread or the manufacturing of socks or shoes. We are only astonished when, thanks to its perfection, one of those books or paintings outlives not only the period in which it was created but many others besides. In these cases, and only in these cases, do we sense that genius has been incarnated in a human being and the mystery of creation has come about in a work of art. What a thrilling thought! Here is someone who looks like anyone else, sleeps in a bed, eats at a table, and dresses like us. We pass him in the street, maybe we even went to school together or sat on the same bench; outwardly, there is nothing special about him or her, but suddenly this person does something remarkable that is denied to the rest of us. They have defied the laws by which we are bound: they have conquered time itself, because while we must die and vanish without a trace, they have left traces that will never be erased. Why? Solely because they have wrought the divine act of creation in which something is born out of nothing, and the perishable becomes durable. Because in them the most profound mystery in the world is made manifest – that of creation.”

When I set about studying and performing works of the creative and artistic stature of Vivaldi and Bach’s *Concerti* and *Magnificats*, I am immediately as astonished and fascinated as Stefan Zweig in his text on “The Mystery of Creation.” As a musician, I often find myself delving into early music archives and collections containing compositions of varying degrees of quality. As in the case of books, over the centuries there have been thousands of compositions which have been used in people’s everyday lives: for religious services in convents and churches, entertainment of the Court and townspeople and public concerts. A great majority of these works are more or less sophisticated and finely crafted works, but unfortunately do not enjoy the state of grace which distinguishes an absolute work of art from the rest. But, as Stefan Zweig so eloquently puts it, every so often an extraordinary miracle takes place: amid an immense forest of more or less circumstantial compositions, “the miracle” appears: thanks to the mystery of creation, one particular work, apparently not very different from those around it, touches us at the deepest level by its beauty, and above all because of that grace which La Fontaine regarded as “more beautiful than beauty itself, because beauty surprises us, whereas grace speaks to our soul.”

The true musical renaissance

But how is it possible that for so many centuries we have neglected the old masters and their masterpieces? How can we explain this prolonged amnesia to which Aldous Huxley refers in his essay on Gesualdo? In his essay on the 16th century composer of madrigals, Aldous Huxley refers to the tragic loss of memory of European musical awareness, an amnesia that lasted until the end of the Second World War. Even as late as the 1950s, the author noted, the musical repertory before Monteverdi, buried beneath the successive layers of culture accumulated by modernism, was still waiting to be rediscovered. And how can we explain the trenchant and disparaging opinions on music before Mozart and Haydn expressed by so great a writer and enlightened chronicler of the musical life of his time as Stendhal?

This is what Stendhal has to say about early music in his *Lettre XIII*, written in Salzburg on 18th May, 1809: “German music is spoiled by the frequency of modulations and the richness of chords... Ancient Flemish music was a mere tissue of chords, devoid of ideas. The said country’s music was made like its paintings, with a great deal of hard work, a lot of patience, and nothing more... The melody of the English is too uniform, if indeed they can be said to possess any. The same goes for the Russians, and, strange to say, the Spaniards. Who could have imagined that a land so favoured by the sun, the country of the Cid and those warrior troubadours who were to be found even in the armies of Charles V, should have produced no distinguished musicians?”

All this shows us that, by that time, the great masters of earlier centuries had been completely forgotten for the simple reason that people believed that the art of composition progressed, with each new composer creating a new language superior to that of his predecessors. The root causes of this way of thinking about and judging music can be traced back to the beginning of the Renaissance in Art in general, a 15th century movement inspired by the rediscovery of the art of Ancient Greece.

What happened in the case of music? Simply, that composers continued to compose and evolve according to the genius of the composers of the day, without realizing that over the previous 1500 years there had

perhaps been some great composers, none of whose works, however, written in those remote bygone days, had survived. Clearly, no true “Renaissance” could take place during the period of the history art bearing that name, because unlike architecture or literature, there was no example of Ancient Greek music that could serve as a model, and without a model to take as its inspiration, no renaissance could take place. That is why people assumed, as Stendhal did, that any new music by the best modern composers must be better than the works of early composers who had been forgotten and dismissed as archaic and primitive.

It was not until 1829, when a 20-year-old conductor and composer called Felix Mendelssohn performed J.S. Bach’s *St Matthew Passion* for the first time since the death of its composer, that such prejudices were challenged and historical recovery began, a process that still continues today with greater vigour than ever before. From the second half of the 20th century, research also began to be done on the style and sound of original instruments, and at the same time it was recognized that all works of art are transcendent, even though they never exist in a time vacuum, because they always carry the imprint of the age in which they were created.

It is in this context that the recovery of early instruments and historically informed performance has a vital role to play, especially when early music is performed by artists who have the necessary knowledge to understand it, as well as the talent to bring it to life, conveying all its spiritual and aesthetic complexity.

That musical renaissance is very much an ongoing reality, thanks to artists of the 21st century who are reclaiming and bringing so much wonderful music to life from the 7th and 8th centuries (with the earliest musical notations, including a definition of pitch) to music from the 15th - 18th centuries which had lain dormant in archives and libraries. This true “Renaissance”, which is still going on today, is at the heart of the recovery of our memory of European music, which boasts one of the most important and universal historical legacies of mankind.

A few personal jottings on music and wild strawberries

J. S. Bach's *Magnificat*, the choral music of Tomas Luis de Victoria, the third *Sonata for Viola da gamba and Harpsichord* and Wolfgang Amadeus Mozart's *Requiem* belong to the earliest musical experiences of my childhood and teens. Those first encounters made such an impression on me and illuminated so clearly the future direction of my life, that sometimes it is as if I were still searching for those ineffable pieces of music that gave me so much joy at that time in my life.

At the age of six, when I began training as a chorister at the religious school in Igualada, I gradually discovered along with the other children the beauty of Gregorian chant and the wonderful music of Tomás Luis de Victoria and other Golden Age masters. I can also still remember as if it were yesterday the powerful impression made on me when I first listened to a recording of J. S. Bach's *Magnificat* and, almost simultaneously, Bach's third *Sonata for Viola da gamba and harpsichord* performed by Pau Casals on the cello and Mieczysław Horszowski at the piano (at that time I didn't even know that it was a work for viola da gamba!) It was the end of a swelteringly hot summer, and at the age of 10 I was slowly recovering from a serious typhoid infection from which I very nearly died. During the two months of my long convalescence, the only personal happiness I enjoyed was reading a little and, above all, listening to music on my little radio all day long. I was immediately and permanently overwhelmed by the beauty of those performances and even more so by the intense emotion radiating from those old scores by Bach. After battling against serious illness, day by day I began to experience the benefits of music for both my body and my soul. It was truly staggering to realize that those powerful works, created and performed by mortal human beings, have become immortal masterpieces, thanks to their beauty and depth of emotion.

Five years later in 1956, while listening to a rehearsal of Mozart's *Requiem* accompanied by a string quartet at the Conservatoire in Igualada, I was so overcome by the power of the music that I made up my mind there and then to become a musician. I chose the cello and for the first time in my life I embarked on a path of self-study and work that was a source of great happiness. For nine years I studied eight hours a day, and after finishing my studies at the Conservatoire in Barcelona in 1965, I discovered the viola da

gamba and fell in love with this neglected instrument. Totally fascinated by early music, I set out on my pilgrimage to the great music libraries, a journey which took me from Barcelona to Paris, London, Brussels, Bologna, Madrid, etc., and after three years of studying by myself, I was accepted to study with August Wenzinger at Schola Cantorum Basiliensis in Basel. The rest is common knowledge... It is a truly miraculous moment when you realize that you have found your way and a home in life. Mark Twain was right when he said, "The two most important days in your life are the day you are born and the day you find out why", because from that moment on, life becomes the most wonderful and stimulating experience.

Could it be that adult life is just a quest for the happiness we felt when we were pure, innocent children? Making music is also about seeking and developing a particular way of life... A life that can only blossom through seeking and sharing beauty and happiness.

This reminds me of the wild strawberries in a beautiful Zen story: "A man was calmly walking in the forest when suddenly a tiger appeared and began to chase him. He ran and came to a precipice and started to climb down; he thought he was safe, but when he looked at the bottom of the precipice, he saw that there was another tiger waiting there. He paused, not knowing what to do. Then suddenly, seeing some wild strawberries growing near him, he picked them and began to eat them, saying to himself: How delicious these wild strawberries are!"

The wild strawberries of the story may be the work we are passionate about, or anything that we decide to do with relish and concentration: singing, working in the garden, writing, mountain climbing, playing a piece of music, or listening to J. S. Bach's *Magnificat*... In other words, it is knowing how to find happiness in whatever we do, and if we do it well, then all the tigers, both those lurking within us and those we imagine to be outside us, vanish. And then life begins to be much more beautiful.

JORDI SAVALL

Cuba, Lisbon and Bellaterra, Autumn 2014



La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations

VIVALDI & BACH

From the Baroque to Posterity

Antonio Vivaldi was the eldest son of a former barber, Giovanni Battista Vivaldi from Brescia, who became a violinist after settling in Venice. Antonio was the only child of the family to become a musician.

Born in Venice on 4th March, 1678, Antonio was hastily baptised, no doubt as a precaution because of the illness that he himself described as having afflicted him from birth: in his own words, he suffered from a “strettezza di petto” (a tightness of the chest), which was probably bronchial asthma. However, the condition did not prevent him from travelling frequently throughout his life. His father gave him his first lessons in violin and introduced him to the Cappella di San Marco.

Ordained a priest in March, 1703, Vivaldi withdrew from active priestly duties towards the end of 1706, thus forfeiting a significant stipend. Years later, when asked about this decision, he linked it to his illness, although it is more than likely that it also had to do with his increasing musical activities. It had nothing to do, however, with the fanciful story originating in the 19th century that while celebrating Mass one day he rushed into the sacristy to note down a fugue that had just come into his head. He always remained a deeply religious person.

In 1703 he also secured his first official post as *maestro di violino* (violin master) at an orphanage called the Pio Ospedale della Pietà, one of four such institutions in Venice giving shelter and protection to orphaned or abandoned children, which specialised in the musical education of the girls who showed talent.

Their religious services with music attracted both the city’s nobility and its numerous foreign visitors. Vivaldi’s position, which involved training and rehearsing the girls, as well as supplying the orchestra with suitable works, was renewed annually until 1709, when it was discontinued – most likely for financial reasons – and the education of the younger girls was entrusted to the more senior girls: the very success of the training model he had developed most likely led to his services no longer being required.

All this while, Vivaldi was steadily gaining recognition as a composer. In 1705 he published his Op. 1, a collection of trio sonatas. It was followed somewhat later, in 1709, by Op. 2, a series of violin sonatas dedicated to King Frederick IV of Denmark, who at that time was visiting the city. In 1711, the Amsterdam-based printer Etienne Roger published Vivaldi’s Op. 3, the well-known *L’estro armonico*, consisting of twelve concertos for one, two and four solo violins, which was to become one of the most influential musical editions of the first half of the 18th century – proof of the high regard in which his music was held north of the Alps.

In 1711, he returned to La Pietà and remained there until 1716. This time he was appointed *maestro de’ concerti*, or director of music, a post which carried much greater responsibility. From 1713 he also had the responsibility of supplying sacred music for the institution. *Juditha triumphans*, an oratorio from 1716 with patriotic references to Venice’s war against the Turks, is undoubtedly the most elaborate work he ever composed for the Ospedale. In that same year, 1713, he also became established as a composer and impresario at the Teatro Sant’Angelo.

In 1716 he dedicated his Op. 4 to one of his pupils, a member of the Venetian nobility; the following works – Opus 5, 6 and 7 – were published without a dedication, a fact which suggests that the printer Roger bore the costs, a relatively unusual arrangement in those days, but which was soon to become standard practice.

In April 1718 he staged his opera *Armida al campo d’Egitto* at Mantua, where he remained until 1720; meanwhile, he earned the title of *maestro di cappella da camera* to the governor of the city. He subsequently returned to Venice, albeit for a short time, before leaving for Rome. He was active in the city

in 1723, 1724 and on one other occasion, although the date is not known. There he performed for the Pope, met Cardinal Ottoboni (who had been Corelli's patron) and staged several operas as part of the carnival celebrations.

In 1723, La Pietà commissioned him to deliver – even if only by post – two new concertos per month and to conduct three or four rehearsals when he was in Venice. There are records of his having received payment for more than 140 concertos between 1723 and 1729. Although his frequent travels made it impossible for him to teach there, the institution continued to consider him an important member of its organization. In his lifetime, he composed more than 400 concertos which were to be of capital importance in establishing the prototype of the Baroque concerto. His concertos – whether for soloist, duos or groups of soloists, were written for a wide variety of instruments: violin, cello, *viola d'amore*, *viola all'inglese*, flute, piccolo, recorder, oboe, clarinet, *chalumeau*, bassoon, trumpet, French horn, trombone, harpsichord, lute, mandolin, theorbo, drums, organ and even one-stringed fiddle.

It is during those years that he is thought to have begun his association with the contralto Anna Girò, who performed in many of his operas. Rumours that their relationship went beyond the strictly professional in 1738 resulted in Vivaldi's being denied permission to work in Ferrara, at that time a Papal dominion. The composer always plausibly denied that there was any truth in the rumours.

The publication of his works –invariably in Amsterdam– continued to enhance his reputation. 1725 saw the publication of Op.8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, the first four concertos of which are devoted to the four seasons. Between 1726 and 1728 he was once again engaged at the Teatro Sant'Angelo. In 1727, Op. 9, *La cetra*, dedicated to Emperor Charles VI, appeared, followed two years later by Ops 10, 11 and 12, which included the flute concertos and two series of six concertos, respectively. Not satisfied with the return on these editions, Vivaldi thereafter made his works available in manuscript form only, which proved to be more lucrative.

Judging by his detailed list of opera productions, from 1729 to 1733 he must have travelled extensively, probably to Vienna and Prague. Two of his operas were premiered in Prague during the 1730-31 season.

From that time onward, Vivaldi devoted much more of his time and energy to composing operas. Between 1733 and 1735 he composed several for Sant'Angelo. His activities in Vienna subsequently gave way to engagements in other cities in northern Italy. Meanwhile, in 1735 he returned to La Pietà, this time as *maestro di cappella*, a post that he was unable to take up until 1738, possibly because of his frequent travels; nevertheless, his ties with La Pietà were not severed. The productions of his operas at Ferrara during the carnival seasons of 1737, 1738 and 1739 were fraught with obstacles – including his being refused entry to the city – and he did not achieve the success he had anticipated. On the other hand, his prestige had led to his setting texts by such outstanding librettists as Metastasio and Carlo Goldoni.

Vivaldi embarked on his final journey in 1740, seemingly with the intention of staging one or more operas at the Vienna Kärntnertheater, but the death of Emperor Charles VI – who years earlier had been a pretender to the Spanish throne during the War of the Spanish Succession – and the consequent closing of the theatres thwarted his plans. Whether due to poor health or financial problems, instead of returning to Venice he remained in Vienna, where he died on 28th July, 1741, and was buried in a pauper's grave.



Johann Sebastian Bach was born at Eisenach on 21st March, 1685. He started school at the age of five and later, in 1692, attended the Latin Grammar School, where he received an education in theology and the liberal arts. His parents both died before he was ten years old and Johann Sebastian and his brother Jacob went to live in Ohrdruf with their brother Johann Christoph, with whom he began to learn to play the harpsichord. He went on to attend the *Lyceum*, remaining there until 1700, when he moved to Lüneburg. It was probably around that time that he started composing, combining Pachelbellian models with a clear sense of building on the foundations of the musical conventions of his day as well as exploring new avenues.

At Lüneburg, he was admitted to the Mettenchor (Matins Choir) and St. Michael's School, where he received a broad musical training. Welcomed on account of his voice, it was not long, however, before his voice broke. It was there that he began to acquire his vast knowledge of organ building, on account of which he would so often in the course of his life be called upon to test, advise on improvements and inaugurate organs. It was also at this time that he began to be familiar with the French style, thanks to the repertory of the Duke of Celle-Lüneburg's orchestra.

In 1703 he was court musician at Weimar before being appointed organist at the Neue Kirche (St. Boniface's church) in Arnstadt. His duties left him plenty of free time for composition and performance. At the end of the year, he requested a month's leave to visit Lübeck to hear Buxtehude play, but he did not return to his post until almost three months later. On his return he encountered problems, both because of the style of his chorale accompaniments and his dealings with his students. His professional life was not always trouble-free, sometimes because of the way he carried out his duties, sometimes in connection with his students or his style of composition. Gradually, however, his abilities gained recognition.

In 1707 he was appointed to the post of organist at St. Blasius church in Mühlhausen with the same remuneration he had received at Arnstadt. In August of that year he married Maria Barbara Bach. From that time on, he never ceased to take private students. The following year he played the organ before the Duke of Weimar, who offered him the post of *Capelle und Kammermusik*, although the records also refer to him as organist. His duties included writing one cantata every four weeks, thus composing a complete annual cycle over a period of four years. He also composed much of the organ music for a city governed by a duke who admired his playing. Six of Bach's children were born there, the list of their godparents attesting to his many prominent friends and acquaintances, including Telemann.

In 1714 Bach expressed an interest in the post of organist at Halle. Although the salary was no better than at Weimar, the organ that he would have played there was superior in quality. In the end, nothing came of his efforts in that direction, but he did request and obtain from the Duke of Weimar the title of *Konzertmeister*.

In 1717, the music theorist Johann Mattheson made the first reference in print to the composer; he mentioned him as "the famous organist of Weimar", praising both his church music and his works for keyboard. No cantata survives from that year, nor is there any that can reliably be dated to 1716. It is possible that this gap in his production was the result of disagreements with the duke, which may have led him to be dissatisfied with his position and accept the offer of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen to become his *Kapellmeister*. The Duke of Weimar refused to allow him to leave and had him imprisoned for one month, although after three weeks, and without any expression of remorse, Bach was released and given leave to quit. At Cöthen, he found a prince who valued and understood his music.

In 1719, Händel was at Halle, some 30 kilometres from Cöthen. It seems that Bach attempted to meet the composer, but to no avail. At the end of the year, he unsuccessfully applied for the post of organist at Jakobskirche in Hamburg. On several occasions, Bach accompanied the prince to the spa at Karlsbad, and it seems that while he was away on one of these trips his wife died. Eighteen months later, he married Anna Magdalena.

In 1720 Bach was working on his Brandenburg concertos, which on 24 March 1721 he dedicated to Christian Ludwig of Brandenburg-Schwedt, Margrave of Brandenburg. During the Cöthen period Bach wrote many didactic pieces for keyboard, such as the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena and probably *The Well-Tempered Keyboard* – even though it bears the date 1732, and the Inventions and Symphonies.

In May 1723, following a selection process in which Telemann and Graupner also took part, Bach was appointed Cantor of the Thomasschule in Leipzig, although the City Council's would have preferred either of the other two candidates. In his new post, he was responsible for organizing religious music in the city, as well as teaching Latin. He no doubt preferred the greater political and financial stability afforded by a democratically governed city of international commerce to the uncertainties of life at the court of an absolute monarch in Cöthen. It was the most important musical post in the city, in charge of arranging the music at the four main churches in Leipzig and, in general, all the musical functions deriving from the City Council, including the directorship of the city's Thomasschule, where the choristers of St. Thomas's church were educated, and conducting the Leipzig municipal orchestra.

During those years he also devoted his energies to composing sacred music. In a relatively short period of time, he wrote five almost complete cycles of cantatas. At Sunday services, he conducted the choir and the instrumental ensemble, usually from the harpsichord.

In the summer of 1723 he took on additional responsibilities as musical director at the university. During those years he combined his very considerable institutional duties – which were not without tensions - with an impressive compositional activity. From this period we have the *Magnificat BWV 243a*, the *St Matthew Passion*, the *Trauerode*, his *second book for Anna Magdalena* and a number of organ pieces no doubt connected with his recitals. In 1725 he began his collaboration with Picander, the composer of many works dating from the Leipzig period. He also continued to give concerts as an organ virtuoso, both in Leipzig and on concert tours.

In 1726, his *Partita I for harpsichord* was the first of his published works for keyboard. In 1729 he secured the post of Kapellmeister of Saxony-Weißenfels. However, it was his appointment as director of the Collegium Musicum that brought about the most significant changes in his professional life. The Collegium Musicum was an association of university students and professional musicians founded by Telemann in 1702 which gave weekly public concerts. He must have had pressing reasons to take on this additional responsibility; these probably included the wish to establish a fully independent musical praxis, which also influenced his decision to publish his own music. His output of sacred music, however, did not diminish.

In 1733, after a period of mourning for the death of Elector Frederick Augustus of Saxony, he conducted his *Magnificat in D major*, a revised version of a work he had written ten years earlier in E flat major. He also worked on fragments of the *Mass in B minor* with a view to offering them to the new elector in the hope of securing a post in his royal chapel.

During those years he resumed composing music for keyboard, devoted himself even more enthusiastically to his private pupils and made an in-depth study of the works of other composers, in particular those

belonging to the *stile antico* and, in general, Latin liturgical music. In 1737, Scheibe initiated a protracted controversy over Bach's compositional style which continued until 1745, when Scheibe retracted his adverse criticism.

The 1740s saw the appearance of such major works as the *Goldberg Variations* and the *Peasant Cantata*, a unique work in which Bach used a style akin to folk music, proof that Bach was fully conversant with the musical fashions of the day and was able to adapt elements of the new generation's style to his own purposes. He also continued to work on the *B minor Mass*, perhaps in connection with the consecration of Dresden's Catholic cathedral.

In May, 1747, he visited the court of Frederick the Great; there, after improvising a 6-part fugue on a theme of his own, he brilliantly improvised at the piano on a theme by the king himself, the starting point for *A Musical Offering*. That same year he became a member of the Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, but he soon lost interest, considering it to be concerned only with arid mathematical matters.

During that period Bach also composed the *Art of Fugue*. Although he was able to supervise the publication of the work, he did not live long enough to finish the last movement, a quadruple fugue. The work appeared posthumously in the spring of 1751. His work had been severely restricted by a serious eye condition which left him almost totally blind. In March 1750, Bach underwent an operation which was only partially successful; a second operation brought no improvement, his health gradually declined, and he died on 28th June, 1750.

ANTONIO VIVALDI: CHRONOLOGY

- 1678 Vivaldi is born in Venice on 4th March, 1678.
- 1693 He begins training for the priesthood.
- 1703 He is admitted to the priesthood.
He is appointed *maestro di violino* at the Pio Ospedale della Pietà.
- 1705 He publishes his Op. 1, a series of 12 trio sonatas.
- 1706 He withdraws from active priestly duties.
- 1709 He leaves his post as violin master at the Ospedale della Pietà.
- 1711 He returns to the Ospedale della Pietà.
- 1713 Staging of his first opera: *Ottone in Villa*. He returns to Teatro Sant'Angelo in Venice.
He begins to compose sacred music for the Ospedale della Pietà.
He becomes established as an impresario and composer at Teatro Sant'Angelo.



Damien Guillon

- 1716 The premiere of his most important oratorio, *Juditha triumphans*.
- 1717 He travels to Mantua, where he remains for two years.
- 1720 He returns to Venice and continues to stage operas at Teatro Sant' Angelo.
- 1723 The first of his documented appearances in Rome. He stages a number of operas and plays for the Pope.
He is commissioned to compose two concertos per month for the Ospedale della Pietà, a task which which takes him until 1729.
- 1725 He publishes his Op.8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, containing the concertos devoted to the four seasons.
- 1729 Publication of his Op. 12. This is the last time he will authorize the publication of any of his works; henceforth, all his new works will circulate in manuscript copis only.
- 1730 He travels to Prague, where he stages a number of his operas.
- 1734 His first collaboration with the librettist Carlo Goldoni.
- 1738 His position as *maestro di cappella* at the Ospedale della Pietà is not renewed.
He travels to Amsterdam to conduct performances of his music.
- 1740 He travels to Vienna.
He concludes his professional association with the Ospedale della Pietà.
- 1741 He dies in Vienna on 28th July and is buried in a pauper's grave.



JOHANN SEBASTIAN BACH: CHRONOLOGY

- 1685 Born on 21st March at Eisenach.
- 1692 Goes to grammar school in his home town.
- 1694 Death of his mother.
- 1695 Death of his father. He goes to live with his brother Johann Christoph at Ohrdruf.
- 1700 He moves to Lüneburg, where he attends St. Michael's School.
- 1703 He is appointed court musician at Weimar.
He is appointed organist at Neue Kirche, Arnstadt.
- 1705 He obtains leave to travel to Lübeck to hear Buxtehude play the organ, but he stays away from for Weimar almost three months.
- 1707 He obtains the post of organist at St. Blasius church in Mühlhausen.
He marries Maria Barbara Bach.
- 1708 He is appointed chamber musician and organist to the Duke of Weimar.

- 1713 He unsuccessfully seeks the post of organist at Halle.
- 1714 He obtains the post of *Konzertmeister* at Weimar.
- 1716 He is requested to inspect various organs, an activity which he carries out on a regular basis.
- 1717 He is appointed Kapellmesiter to the Prince of Cöthen. The Duke of Weimar refuses to allow him to leave and has him put in prison.
- 1718 He visits Karlsbad with the prince.
- 1720 Death of his wife.
- 1721 He completes the Brandenburg Concertos, which he dedicates to Christian Ludwig, Margrave of Brandenburg.
He marries Anna Magdalena.
- 1723 He is appointed Thomaskantor at Lepizig.
- 1725 He gives organ recitals at the Sophienkirche in Dresden, continuing to give concerts in the city in subsequent years.
He visits Cöthen.
- 1726 He begins his musical publishing activity with his *Partita I*.
- 1729 He is involved in disputes with Leipzig Council over the criteria for admission of pupils to the Thomasschule.
He takes over as Director of the Collegium Musicum.
He is appointed *Kapellmesiter* to the Duke of Saxony-Weißenfels.

- 1733 He presents the *Kyrie* and the *Gloria* from his *Mass in B minor* to Elector Frederick Augustus at Dresden. First performance of his *Magnificat in D major*.
- 1736 Beginning of a dispute with Johann August Ernesti, rector of the Thomasschule. Bach is appointed *Hofcompositeur* to the Elector of Saxony.
- 1737 He temporarily leaves the directorship of the Collegium Musicum. Scheibe publishes an adverse review of his music, thus initiating a polemic which is finally concluded in 1744.
- 1739 He returns to his position as Director of the Collegium Musicum.
- 1742 Publication of the *Goldberg Variations*.
- 1747 He visits the court of Frederick the Great of Prussia. He composes and publishes *A Musical Offering*. He becomes a member of the *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, presided over by its founder Lorenz Christoph Mizler, for which he composes the *Canonic Variations BWV 769*.
- 1749 Completion of the *B minor Mass*.
- 1750 Bach is engaged in preparing his *Art of Fugue* for publication. He undergoes two operations on his eyes. He dies on 28th July.

JOSEF MARIA VILAR

Translated by Jacqueline Minett



Johannette Zomer

ARTE, MÚSICA Y VIDA

MAGNIFICAT & CONCERTI. Esta nueva grabación de Alia Vox (que contiene un DVD y un SACD) presenta dos de las más grandiosas realizaciones musicales del cántico de María realizadas en el siglo XVIII: la de J. S. Bach para un quinteto de solistas, coro y orquesta en su segunda versión en Re mayor reescrita en 1732 y 1733 (BWV 243); y la de Antonio Vivaldi –que J. S. Bach conoció– en su primera versión para dos sopranos y alto solistas, coro y orquesta, en sol menor (RV 610, imposible de fechar). Las dos versiones se han grabado en directo con ocasión de los conciertos ofrecidos en la Capilla Real de Versalles a finales del mes de junio del 2013. Como complemento, hemos decidido presentar antes del *Magnificat* de Vivaldi y para que sirva de introducción instrumental el *Concierto en sol menor* con 2 Violini e Viola da Gamba, Archi e Continuo (RV 578) en la versión grabada por Le Concert des Nations en Cardona (Cataluña) en el 2003. Tras el *Magnificat* de J. S. Bach añadimos, a modo de conclusión, su *Concierto para clave en re menor* (BWV 1052) en la magnífica versión de Pierre Hantaï con Le Concert des Nations grabada en directo durante el Festival de Fontfroide del 2013.

La Academia de Formación Profesional

Los dos *Magnificat* de Vivaldi y Bach contenidos en esta grabación se prepararon durante la III Academia de Formación Profesional, Investigación e Interpretación, que tuvo lugar en Barcelona del 20 al 27 de junio del 2013 (*stage* y primer concierto) organizada por el CIMA y la ESMUC, y se

grabaron en directo en la Capilla Real del palacio de Versalles con ocasión de los conciertos que tuvieron lugar los días 28 y 29 de junio de ese mismo año.

Como en las academias anteriores, participaron los solistas de La Capella Reial de Catalunya y una veintena de jóvenes cantores profesionales procedentes de toda Europa y otros países del mundo (seleccionados a través de audiciones abiertas).

Con el fin de encontrar los mejores caminos hacia la belleza y la emoción de cada una de esas dos grandes obras maestras, unas clases magistrales sobre voz, canto y trabajo de grupo fueron impartidas por diferentes artistas que colaboraron en el proyecto: Stefan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó y yo mismo. Lluís Vilamajó dirigió la preparación del conjunto vocal. Por mi parte, me encargué de dirigir el trabajo de grupo sobre estilo, declamación, articulación, dinámica, fraseado y ornamentación durante las clases magistrales de interpretación musical y los ensayos con solistas, coro y orquesta.

El misterio del arte

El trabajo de proximidad con estas obras de arte absolutas, compuestas por dos de los grandes maestros de la música de todos los tiempos, me hace pensar en dos cuestiones esenciales: una, sobre el misterio de la creación que hace posible el milagro del arte; y, la otra, sobre el sorprendente retraso de la toma de conciencia de esa cualidad inmortal de la obra de arte absoluta en el ámbito de la música. En efecto, en el terreno musical hizo falta esperar hasta los inicios del siglo XIX para que se produjera finalmente el reconocimiento de las obras de arte de los repertorios antiguos y que pudiera comenzar así un verdadero renacimiento surgido del progresivo descubrimiento de la producción largo tiempo olvidada de los grandes compositores de los siglos precedentes.

En un texto presentado en los Estados Unidos con ocasión de una gira de conferencias realizada entre finales de 1939 y febrero de 1940, Stefan Zweig nos habla del milagro del arte, que se produce: «cuando

aquello que aparece de repente no es cosa precedera. Cuando no se desvanece como una flor, ni fallece como el hombre, sino que tiene fuerza para sobrevivir a nuestra propia época y a todos los tiempos por venir, la fuerza de durar eternamente, como el cielo, la tierra y el mar, el sol, la luna y las estrellas [...] A veces nos es dado asistir a ese milagro, y nos es dado en una esfera sola: en la del arte. Les consta a todos que año tras año se escriben y publican diez mil, veinte mil, cincuenta mil libros, se pintan cientos de miles de cuadros y se componen cientos de miles de compases de música. Pero esa producción inmensa de libros, cuadros y música no nos impresiona mayormente. Nos resulta tan natural que los autores escriban libros, como que luego los encuadernen y los libreros, por último, los vendan. Es éste un proceso de producción regular como el hornear pan, el hacer zapatos y el tejer medias. El milagro sólo comienza para nosotros cuando un libro único entre esos diez mil, veinte mil, cincuenta mil, cien mil, cuando uno solo de esos cuadros incontables sobrevive, gracias a su entelequia, a nuestro tiempo y a muchos tiempos más. En este caso, y sólo en éste, nos apercibimos, llenos de veneración profunda, de que el milagro de la creación vuelve a cumplirse aún en nuestro mundo. Es ésta una idea subyugante. He aquí un hombre que tiene el mismo aspecto que cualquier otro, duerme en una cama como la nuestras, come sentado a la mesa, va vestido como nosotros. Lo encontramos en la calle, acaso frecuentábamos el mismo colegio que él, y hasta puede darse el caso de que hayamos sido compañeros de banco; exteriormente, ese hombre no se distingue en nada de nosotros. Pero de pronto ese solo hombre da cumplimiento a algo que nos está negado a todos nosotros. No vive sólo el tiempo de su existencia propia, porque lo que creó y realizó sobrepasa la existencia de todos nosotros y la vida de nuestros hijos y nietos. Ha vencido la mortalidad del hombre y ha forzado los límites en que, por lo común, nuestra vida propia queda encerrada inexorablemente. Ahora bien, ¿cómo realizó aquel hombre ese milagro? Llevando a cabo simplemente aquel acto divino de la creación, en virtud del cual surgía algo nuevo de la nada. Su cuerpo terrenal, su espíritu terrenal han creado algo indestructible, y el esfuerzo repentino de ese solo hombre nos ha permitido convivir con el arcano más profundo de nuestro mundo, el misterio de la creación.»

Cuando abordo el trabajo de estudio e interpretación de obras de la magnitud creativa de los *Concerti* y esos *Magnificat* de Vivaldi y Bach, inmediatamente me siento igual de maravillado y fascinado que

Stefan Zweig en su texto sobre el «misterio de la creación». Como intérprete, me he sumergido a menudo en archivos y colecciones de obras antiguas donde puede haber composiciones con niveles de calidad muy diferentes. Como con los libros, ha habido durante todos los siglos pasados miles de composiciones que han servido para la vida cotidiana de los hombres; para los oficios religiosos en conventos e iglesias, así como para el entretenimiento de la corte o la ciudad, para los conciertos públicos. Una gran mayoría de esas obras son hermosas realizaciones «artesanales» más o menos sofisticadas, pero por desgracia desprovistas a menudo de ese estado de gracia que lleva en sí la obra de arte absoluta. No obstante, como tan bien explica Stefan Zweig, de vez en cuando se produce un fenómeno extraordinario: en medio de un inmenso bosque de composiciones más o menos circunstanciales, aparece el «milagro»; y entonces ese misterio de la creación hace posible que una obra, en apariencia poco diferente de las que la rodean, nos llegue a lo más profundo del alma por su belleza y sobre todo si tiene esa gracia considerada por La Fontaine «más bella que la belleza, porque la belleza nos sorprende, mientras que la gracia nos llega al alma».

El verdadero renacimiento musical

¿Cómo es posible entonces que durante tantos siglos hayamos olvidado a los maestros antiguos y sus obras maestras? ¿Cómo explicar esa larga amnesia de la que nos habla Aldous Huxley en su ensayo sobre Gesualdo? En ese ensayo sobre el compositor de madrigales del siglo XVI, Huxley evoca la trágica pérdida de memoria de la conciencia musical europea, una amnesia que ha perdurado hasta el final de la segunda guerra mundial: «Todavía en la década de 1950, el repertorio musical anterior a Monteverdi se encontraba a la espera de ser descubierto, oculto bajo las sucesivas capas culturales depositadas por la modernidad». ¿Cómo explicar también las opiniones tan tajantes y desdeñosas sobre las músicas anteriores a Mozart y Haydn de ese grandísimo escritor y testigo ilustrado de la vida musical de su tiempo que fue Stendhal?

Véase lo que nos dice sobre las músicas antiguas en su carta XIII escrita en Salzburgo el 18 de mayo de 1809: «La música de los alemanes está demasiado alterada por la frecuencia de las modulaciones y la

riqueza de los acordes [...] La antigua música de los flamencos no era más que un tejido de acordes desprovisto de pensamientos. Esa nación hace su música igual que sus cuadros: mucho trabajo, mucha paciencia y nada más [...] La melodía de los ingleses, si es que tienen una, es demasiado uniforme. Lo mismo ocurre con los rusos y, cosa asombrosa, con los españoles. ¿Cómo concebir que ese país favorecido por el sol, la patria del Cid y de esos guerreros trovadores que encontrábamos aún en los ejércitos de Carlos V, no haya producido músicos célebres?».

Todo esto significa que, en aquel entonces, el recuerdo de los grandes maestros de los siglos anteriores había quedado completamente olvidado por la sencilla razón de que se creía que existía un progreso en el arte de la composición y que cada nuevo compositor creaba un lenguaje nuevo muy superior al de sus predecesores. Podemos encontrar la causa de esa manera de sentir y juzgar en el inicio del Renacimiento de las artes en general, el movimiento inspirado en el siglo XV por el redescubrimiento del arte de la antigua civilización griega.

¿Qué ocurrió en el caso de la música? Sencillamente que se siguió componiendo y evolucionando según el genio de los compositores del momento, sin tomar conciencia de que durante mil quinientos años había habido quizá grandes maestros de quienes no se había conservado ninguna composición escrita en aquellas épocas lejanas. Resulta por ello evidente que no podía producirse ningún verdadero Renacimiento en el período de la historia del arte que lleva ese nombre porque, a diferencia de la arquitectura o la literatura, no existía en la música ningún ejemplo griego que pudiera servir de modelo y, sin modelo en el que inspirarse, no cabía renacimiento alguno. Por eso se pensó, como hace Stendhal, que cualquier música nueva de los mejores compositores del momento superaba forzosamente las obras de los antiguos compositores que permanecían en el olvido, juzgados como arcaicos y más primitivos.

Hubo que esperar a 1829, cuando un joven director de orquesta y compositor de veinte años llamado Felix Mendelssohn reinterpretó por primera vez desde la muerte de su compositor la *Pasión según san Mateo* de J. S. Bach; puso fin con ello al prejuicio e inició la recuperación histórica que aún continúa

hoy con más fuerza que nunca. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, también empezaron a recuperarse las nociones de estilo y de sonido de los instrumentos originales, al tiempo que se hacía evidente que toda obra de arte es trascendente, aunque nunca atemporal pues siempre lleva en ella la marca de su tiempo.

Y aquí desempeña una función primordial la recuperación de los instrumentos antiguos y las interpretaciones históricamente informadas; sobre todo, cuando son obra de artistas con la capacidad de comprender los instrumentos y el talento para hacerlos revivir transmitiendo las músicas en toda su complejidad espiritual y estética.

Gracias a esos artistas del siglo XXI, ese renacimiento musical es hoy bien real porque son ellos los que permiten descubrir y dar nueva vida a tantas músicas maravillosas que van desde los siglos VII y VIII (con las primeras notaciones musicales que incluyen la definición de la altura de los sonidos) hasta los siglos XV al XVIII, unas músicas que duermen olvidadas en archivos y bibliotecas. Ese verdadero «Renacimiento» que continúa desarrollándose hoy es el alma de la recuperación de la memoria musical europea, que cuenta con uno de los patrimonios históricos más importantes y más universales de la humanidad.

Algunas notas personales: de música y fresas silvestres

El *Magnificat* de J. S. Bach, al igual que la música coral de Tomás Luis de Victoria, la tercera *Sonata para viola da gamba y clave* y el *Requiem* de W. A. Mozart, forma parte de mis primerísimas experiencias musicales vividas durante la infancia y la adolescencia. Esos primeros descubrimientos han marcado e iluminado con tanta fuerza el sentido de mi vida que en ciertos casos me parece seguir estando en busca de esas músicas sin nombre, que tanta felicidad me dieron entonces.

A los seis años empecé mi aprendizaje del canto en el coro de niños de la escuela religiosa de Igualada y poco a poco descubrí junto con los otros niños la belleza del canto gregoriano y las maravillosas

músicas de Tomás Luis de Victoria y otros grandes maestros del Siglo de Oro. Aún recuerdo (como si fuera ayer) la inmensa emoción que sentí la primera vez que escuché la grabación del *Magnificat* de J. S. Bach y casi al mismo tiempo la tercera *Sonata para viola da gamba y clave*, interpretada además por Pau Casals en el violonchelo y Mieczysław Horszowski en el piano (¡en esa época ni sabía que se trataba de una obra para viola da gamba!). Ocurrió al final de un verano muy caluroso durante el cual me recuperé lentamente de una fiebre tifoidea (que a los diez años me llevó en las puertas de la muerte). A lo largo de los dos meses de aquella larga convalecencia, los únicos momentos de felicidad personal que se me permitían eran poder leer un poco y sobre todo escuchar música con mi pequeña radio durante todo el día. Me turbó de forma inmediata y duradera la belleza de esas interpretaciones y aun más la intensidad de la emoción que se desprendía de esas partituras de Bach, que eran sin embargo tan antiguas. Tras haberme enfrentado a una grave enfermedad, sentía día tras día los beneficios de la música en mi cuerpo y en mi alma. Era verdaderamente turbador darse cuenta de que, gracias a su poder, esas músicas creadas e interpretadas por hombres mortales se convertían por su belleza y su profunda emoción en obras maestras eternas.

Cinco años más tarde, en 1956, escuchando un ensayo del *Requiem* de Mozart en el conservatorio de Igualada, acompañado por un cuarteto de cuerdas, quedé tan turbado por el poder de esa música que fue entonces cuando decidí convertirme en músico. Elegí el violonchelo y por primera vez en mi vida hice un trabajo de aprendizaje autodidacta que me procuró un gran placer. Durante nueve años, estudié ocho horas al día y, al final de mis estudios en el conservatorio de Barcelona (1965), descubrí la viola da gamba y me enamoré de ese instrumento olvidado. Totalmente fascinado por la música antigua, empecé una peregrinación por las grandes bibliotecas musicales, un viaje que me llevaría de Barcelona a París, Londres, Bruselas, Bolonia, Madrid, etcétera: y, tras tres años de trabajo autodidacta, fui aceptado en Basilea como alumno de August Wenzinger en la Schola Cantorum Basiliensis. Lo que sigue resulta más conocido... Es realmente un momento milagroso cuando uno puede sentir que ha encontrado un camino, un hogar. Por eso tiene razón Mark Twain cuando afirma: «Los dos días más importantes de tu vida son el día en que naces y el día en que descubres por qué»; y es que, a partir de ese instante, la vida se

convierte en una de experiencias más maravillosas y estimulantes. ¿Y si la vida de adulto sólo fuera una búsqueda de esa felicidad que sentíamos cuando éramos niños, puros e inocentes? Hacer música es también buscar y desarrollar cierta forma de vida... una vida que sólo podrá prosperar en la búsqueda y en el acto de compartir la belleza y la felicidad.

Esto me recuerda las «fresas silvestres» de una hermosa historia zen. Un hombre se pasea tranquilamente por el bosque cuando aparece un tigre y lo persigue. Echa a correr y llega a un precipicio, que empieza a descender; piensa que está salvado pero, al mirar hacia abajo, ve que al fondo lo espera otro tigre. Se detiene sin saber qué hacer. De pronto, ve a su lado unas fresas silvestres; las recoge, se pone a comerlas y entonces exclama: «¡Qué buenas que están estas fresas!».

Las fresas silvestres pueden ser el trabajo que nos apasiona o incluso todo cuanto uno decide hacer con pasión y concentración: cantar, trabajar en el jardín, escribir, escalar una montaña, interpretar música o escuchar el *Magnificat* de J. S. Bach... en realidad, saber buscar la felicidad en lo que uno hace; y, si logramos hacerlo, entonces todos los tigres –los tenemos dentro y los que pensamos que están fuera– desaparecen, y la vida se vuelve mucho más hermosa.

JORDI SAVALL

Cuba, Lisboa y Bellaterra, otoño 2014

VIVALDI & BACH

Del Barroco a la posteridad

Antonio Vivaldi fue el primogénito de Giovanni Battista Vivaldi, natural de Brescia, que había sido barbero antes de convertirse en violinista, una vez establecido en Venecia. Antonio fue el único de los hermanos que se dedicó a la música.

Nació el 4 de marzo de 1678. Fue bautizado nada más nacer, seguramente debido a la enfermedad de la que él mismo siempre dijo que le afectaba desde el nacimiento: una «strettezza di petto», según sus propias palabras; asma bronquial con toda probabilidad. La dolencia no lo privó de realizar frecuentes viajes a lo largo de la vida. Su padre lo inició en el violín y lo introdujo en la Cappella di San Marco.

Fue ordenado sacerdote en marzo de 1703, aunque a finales de 1706 abandonó el sacerdocio activo, renunciando con ello a unos ingresos importantes. Años después, al ser preguntado acerca de esa renuncia, la relacionó con su enfermedad, pero lo más probable es que estuviera vinculada con unas crecientes actividades musicales. Nada que ver, en todo caso, con la fantásica anécdota aparecida en el siglo XIX, según la cual durante una celebración de la misa habría salido corriendo hasta la sacristía para anotar una fuga que se le acababa de ocurrir. Nunca dejó de ser una persona piadosa.

En 1703, también obtuvo el primer cargo oficial: *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*. Se trataba de una de las cuatro instituciones de la ciudad que se ocupaban de los huérfanos y estaban especializadas en la formación musical de las niñas que mostraban aptitudes. Los servicios religiosos con

intervenciones musicales no atraían a la nobleza de la ciudad sino también a los numerosos forasteros que la visitaban. Su cargo, que comportaba tanto formar y seleccionar las muchachas como proporcionar obras adecuadas a la orquesta, se le renovó anualmente hasta 1709; año en que se lo cesó, seguramente por motivos económicos, y la formación de las muchachas más jóvenes se encargó a las más experimentadas: es probable que el éxito del modelo formativo motivara su exclusión.

De forma paralela, experimentó un creciente reconocimiento como compositor. En 1705 publicó su Op. 1, una colección de sonatas en trío. El Op. 2, una serie de sonatas para violín, no llegaría hasta 1709, con dedicatoria al rey Federico IV de Dinamarca, que en aquellos momentos visitaba la ciudad. En 1711, el editor Étienne Roger, establecido en Amsterdam, publicó su Op. 3, el conocido *L'estro armonico*, integrado por doce conciertos para uno, dos y cuatro violines solistas, y que sería una de las ediciones musicales más influyentes de la primera mitad del siglo. Ese hecho da cuenta de la estima de que gozaba su música al norte de los Alpes.

En ese mismo 1711, regresó a La Pietà, hasta 1716, cuando accedió al cargo de *maestro de' concerti*, de mayor responsabilidad. A partir del 1713, también se encargó de proporcionar música religiosa a esa institución. *Juditha triumphans*, un oratorio de 1716 con referencias patrióticas a la guerra de Venecia contra los turcos, es seguramente la obra más elaborada de las que escribió para el Ospedale. En ese mismo año de 1713 se estableció como compositor y empresario de ópera en el teatro de Sant'Angelo.

El Op. 4 apareció en 1716, con dedicatoria a un discípulo suyo, miembro de la nobleza veneciana; en cambio, los siguientes (Opus 5, 6 y 7) aparecieron sin dedicatoria, lo cual hace suponer que el editor Roger asumió los gastos, un modo de obrar que se convertiría en norma más adelante pero que entonces resultaba todavía muy poco habitual.

En abril de 1718 representó su ópera *Armida al campo d'Egitto* en Mantua, donde permaneció hasta 1720; durante ese tiempo, obtuvo el título de *maestro di cappella da camera* del gobernador de esa ciudad. Volvió a Venecia, pero por poco tiempo, puesto que enseguida viajó a Roma. Visitó esa ciudad en 1723, en 1724

y en otra ocasión desconocida. Allí tocó ante el papa, entró en contacto con el cardenal Ottoboni (que había sido mecenas de Corelli) y representó diversas óperas en las funciones de carnaval.

En 1723, La Pietà le encargó que les hiciera llegar (aunque fuera por correo) dos conciertos nuevos cada mes y que dirigiera tres o cuatro ensayos cuando estuviera en Venecia. Está documentado el pago de más de 140 conciertos entre 1723 y 1729. Sus frecuentes viajes no le permitían dar clases, pero la institución siguió considerándolo un miembro importante de su organización. En total, llegó a componer a lo largo de su vida más de 400 conciertos, una producción de capital importancia en la configuración del prototipo de concierto barroco. Los instrumentos para los cuales escribió conciertos (bien para solista, dúo o grupos muy diversos de solistas) es variadísimo: violín, violonchelo, *viola d'amore*, *viola all'inglese*, flauta travesera, flautín, flauta de pico oboe, clarinete, *chalmureau*, fagot, trompeta, trompa, trombón, clave, laúd, mandolina, tiorba, timbales, órgano y hasta trompa marina.

En ese período se habría iniciado su relación con la contralto Anna Girò, que participó en muchas de sus óperas. Las malas lenguas difundieron con frecuencia rumores en el sentido de que su relación iba más allá de lo estrictamente profesional, y en 1738 se le llegó a negar por ese motivo a Vivaldi el derecho a entrar en Ferrara (entonces, dominio papal). Sin embargo, él siempre lo negó de manera verosímil.

La publicación de sus obras –siempre en Amsterdam– siguió extendiendo la reputación del músico. En 1725, apareció el Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, con los cuatro conciertos iniciales dedicados a las estaciones. Entre 1726 y 1728, volvió a estar activo en el teatro de Sant'Angelo. El Op. 9, *La cetra*, apareció en 1727 –con dedicatoria al emperador Carlos VI–, y dos años más tarde aparecieron los Opus 10, 11 y 12, que contenían respectivamente los conciertos para flauta y dos series de seis conciertos. Vivaldi no quedó satisfecho con las ganancias que le reportaron esas ediciones y, a partir de ese momento volvió a la difusión de su obra sólo en copias manuscritas, que le resultaban más lucrativas.

Entre 1729 y 1733 viajó mucho, seguramente a Viena y Praga, si nos atenemos a su registro detallado de estrenos operísticos. Dos óperas suyas se estrenaron en Praga durante la temporada 1730-1731. A partir

de ese momento, Vivaldi se dedicó mucho más intensamente a la composición de óperas. Entre 1733 y 1735 escribió varias para Sant'Angelo. Más adelante, cesaron sus actividades en Viena y se prodigó por otras ciudades del norte de la península itálica. Mientras tanto, en 1735 regresó a La Pietà, convertido ya en *maestro di cappella*, cargo que no pudo renovar después de 1738 debido a la frecuencia de sus viajes; a pesar de todo, los vínculos no se rompieron. Sus representaciones de óperas en Ferrara en las sesiones de carnaval de 1737, 1738 y 1739 estuvieron plagadas de obstáculos (no sólo se enfrentó a la prohibición de entrar en la ciudad), y el éxito no fue el esperado. De todos modos, su prestigio ya le había permitido de poner música a libretos escritos por autores de la talla de Metastasio y Carlo Goldoni.

Vivaldi emprendió su último viaje en 1740, parece ser que con la intención de representar una o más óperas en el Kärtnertheater de Viena; sin embargo, sus planes se vieron frustrados por la muerte del emperador Carlos VI (que unos años antes había pretendido el trono de la monarquía hispánica en la guerra de Sucesión) y la consiguiente clausura de los teatros. Demasiado enfermo o demasiado pobre quizás para volver a Venecia, permaneció en la ciudad. Allí murió el 28 de julio de 1741 y fue enterrado en una fosa común.



Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685. Empezó a ir a la escuela a los cinco años y, más tarde, en 1692, ingresó en la Lateinschule, donde recibió formación teológica y humanística. Sus padres murieron antes de que él cumpliera diez años. Entonces se fue a vivir junto con su hermano Jacob a Ohrdruf, a casa de otro hermano, Johann Christoph, con quien se inició en el clave. Allí ingresó en el Lyceum, donde permaneció hasta 1700, fecha en que se trasladó a Luneburgo. Probablemente empezó a componer entonces, combinando modelos de Pachelbel y un clara conciencia de estar alejándose de las convenciones musicales del momento y explorando nuevos caminos.

En Luneburgo, ingresó en el Mettenchor y la Michaelisschule, donde recibió una amplia formación. Recibió una buena acogida gracias a su voz, pero ésta no tardó en cambiar. Comenzó a adquirir los

conocimientos de organería que llegaron a ser extensos y por los cuales, a lo largo de su vida, fue tantas veces requerido en exámenes, ampliaciones e inauguraciones de órganos. También entonces empezó a familiarizarse con el estilo francés a través del repertorio de la orquesta del duque de Luneburgo y Celle.

En 1703 trabajó como músico de corte en Weimar, antes de ser nombrado organista en la Neue Kirche (San Bonifacio) de Arnstadt. El cargo le dejaba mucho tiempo para la composición y la interpretación. A finales de año, solicitó un permiso para viajar durante cuatro semanas a Lübeck para escuchar a Buxtehude, pero no regresó a su puesto de trabajo hasta casi tres meses más tarde. A la vuelta, tuvo también otros problemas, tanto por el estilo de los acompañamientos de los corales como por el trato a los estudiantes. Su vida profesional no estuvo exenta de tensiones ocasionales motivadas por la gestión de sus atribuciones, la relación con los estudiantes o su estilo compositivo. Sin embargo, poco a poco, sus habilidades acabaron siendo reconocidas.

En 1707 ganó la plaza de organista de la iglesia de San Blas, en Mühlhausen, con el mismo salario que tenía en Arnstadt. En agosto de ese año se casó con Maria Barbara Bach. A partir de ese momento, nunca dejó de tener alumnos privados. Al año siguiente, tocó el órgano delante del duque de Weimar, que le ofreció el cargo de *Capelle und Kammermusik*, aunque la documentación también lo menciona como organista. Junto con ese cargo también adquirió la responsabilidad de componer una cantata cada cuatro semanas, con lo cual pretendía componer un ciclo anual completo en un período de cuatro años. También compuso mucha de su música para órgano en esa ciudad, que tenía un duque que admiraba sus interpretaciones. Allí nacieron seis de sus hijos, y la lista de padrinos muestra lo relevante y extenso del número de conocidos y amigos, entre quienes se contó Georg Philipp Telemann.

En 1714 se interesó por la plaza de organista de Halle. El salario no era mejor que el de Weimar, pero sí el órgano que podría tocar. Las negociaciones no llegaron a buen puerto. En cambio, sí que obtuvo del duque de Weimar el título de *Konzertmeister* que le había solicitado.

En 1717, y gracias a Johann Mattheson, apareció la primera referencia impresa a él; Mattheson lo mencionó como «el famoso organista de Weimar» y elogió tanto su música de iglesia como su música para tecla. No se conserva ninguna cantata de ese año ni hay ninguna fechable con seguridad en 1716. Al parecer, ese vacío puede atribuirse a ciertas desavenencias con el duque que lo habrían llevado a desatender sus responsabilidades y aceptar la oferta del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen para convertirse en maestro de su capilla. El duque de Weimar se opuso a su marcha y ordenó su encarcelamiento durante un mes; sin embargo, al cabo de tres semanas y sin que diera muestras de arrepentimiento, el músico fue liberado y recibió autorización para partir. En Köthen, encontró a un príncipe que amaba y comprendía la música.

En 1719, Händel visitó Halle, a unos treinta kilómetros de Köthen. Parece ser que Bach dio algunos pasos para encontrarse con él, pero el encuentro no tuvo lugar. A finales de año, realizó gestiones, que no tuvieron éxito, para acceder al cargo de organista en la iglesia de San Jacobo, en Hamburgo. Bach acompañó al príncipe al balneario de Karlsbad en diversas ocasiones. Al parecer, durante una de esas estancias murió su mujer. Un año y medio más tarde se casó con Anna Magdalena.

Durante ese mismo año de 1720 trabajó en los *Conciertos de Brandeburgo*, que el 24 de marzo de 1721 dedicó al margrave Christian Ludwig de Brandenburg-Schwedt. De ese período de Köthen datan también muchas obras didácticas para teclado, como el *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena, probablemente *El clavecín bien temperado* (a pesar de que en él conste la fecha de 1732) y las *Invenções y sinfonías*.

En mayo de 1723 se convirtió en chantre de Santo Tomás en Leipzig, tras superar un proceso selectivo al que también concurren Telemann y Graupner, candidatos que habrían gustado más al consejo de la ciudad. Bach tenía que organizar la música religiosa de la localidad y enseñar latín. Probablemente prefirió la mayor estabilidad política y económica de una ciudad comercial regida democráticamente a las incertidumbres de la corte de un monarca absoluto como era el caso de Köthen. Se trataba del cargo musical más importante de la ciudad, responsable de la música en sus cuatro iglesias principales y en

general de toda la música que dependía del consejo municipal; entre otros cometidos, debía llevar la Thomasschule, donde se formaban los cantores de la iglesia de Santo Tomás, y dirigir a los músicos profesionales de la ciudad.

Durante esos años, se involucró con energía en la música religiosa. En un lapso relativamente breve, compuso cinco ciclos casi completos de cantatas. En los servicios del domingo, dirigía el coro y el grupo instrumental, normalmente desde el clave.

En el verano de 1723, además, asumió nuevas responsabilidades en tanto que director musical de la universidad. Fueron años en que combinó unas amplias obligaciones –no exentas de tensiones– con un ingente trabajo compositivo. De esa época datan el *Magnificat BWV 243a*, la *Pasión según san Mateo*, la *Trauerode*, el *segundo libro para Anna Magdalena* y algunas obras para órgano seguramente relacionadas con sus recitales. En 1725 comenzó su colaboración con Picander, autor de los textos de muchas obras del período de Leipzig. Además, continuó dando conciertos como virtuoso del órgano, tanto en Leipzig como en giras.

En 1726, con la publicación de la *Partita I para clave*, inició su faceta de editor de música para teclado. En 1729 logró el cargo de Kapellmeister de Sajonia-Weißenfels. Sin embargo, fue el nombramiento como director del Collegium Musicum el que más cambios comportó en sus actividades. El Collegium era una asociación de estudiantes universitarios y de músicos profesionales fundada por Telemann en 1702 que daba conciertos públicos semanalmente. Debió de tener razones de peso para añadir esa carga a las que ya tenía; probablemente, establecer una praxis musical del todo independiente, el mismo objetivo que lo llevó a publicar él mismo su propia música. Con todo, su dedicación a la música religiosa no disminuyó.

En 1733, al acabar el período de luto por la muerte del elector Federico Augusto de Sajonia, dirigió el *Magnificat en Re mayor*, una revisión del que había escrito diez años antes en mi bemol. También trabajó en fragmentos de la *Misa en si menor* con la intención de presentarlos al nuevo elector y obtener así un cargo en su capilla.

En esos años volvió a la composición de música para teclado, se dedicó más intensamente aun a sus alumnos privados y estudió con profundidad la obra de otros autores; en especial, del *stile antico* y, en general, de la música litúrgica latina. En 1737, Scheibe inició una larga controversia sobre su estilo compositivo que no concluyó hasta 1745, cuando Scheibe se desdijo en sus apreciaciones negativas.

De la década de 1740 quedan obras tan importantes como las *Variaciones Goldberg* y la *Cantata campesina*, única en su producción por ese estilo cercano a la música folklórica que nos habla de un Bach totalmente al día de las modas del momento y que supo adaptar elementos del estilo de los jóvenes a sus propósitos. También continuó trabajando en la *Misa en si menor*, relacionada quizá con la consagración de la catedral católica de Dresde.

En mayo de 1747, visitó la corte de Federico el Grande; allí, tras improvisar una fuga con seis partes sobre un tema propio, improvisó al piano y de manera notable sobre un tema del propio rey que fue el punto de partida de la *Ofrenda musical*. Ese mismo año ingresó en la Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, pero no tardó en perder interés por esa sociedad al considerar que sólo trataba árida materia matemática.

En esos años compuso también el *Arte de la fuga*; tuvo tiempo para supervisar su edición, pero no pudo acabar el último movimiento, una fuga cuádruple. La obra apareció de modo póstumo en la primavera de 1751. Graves problemas con la vista habían limitado su trabajo y lo llevaron a una ceguera total. En marzo de 1750 fue operado con éxito parcial; una segunda operación fue del todo infructuosa, su salud se fue deteriorando y murió el 28 de junio de 1750.



C. Monteiro, S. Millán, J. Jiménez Cuevas, A. Riera, Y. François, J.R. Olivé

CRONOLOGÍA DE ANTONIO VIVALDI

- 1678 Nace en Venecia el 4 de marzo de 1678.
- 1693 Inicia su formación para el sacerdocio.
- 1703 Accede al sacerdocio.
Es nombrado *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*.
- 1705 Publica su Op. 1, una serie de 12 sonatas en trío.
- 1706 Renuncia al sacerdocio activo.
- 1709 Cesa como maestro de violín en el Ospedale della Pietà.
- 1711 Regresa al Ospedale della Pietà.
- 1713 Estrena su primera ópera: *Ottone in villa*. Regresa al teatro de Sant'Angelo de Venecia.
Comienza a producir música religiosa para el Ospedale della Pietà.
Se establece como empresario y compositor en el teatro de Sant'Angelo de la ciudad.

- 1716 Estrena su oratorio más importante, *Juditha triumphans*.
- 1717 Se desplaza a Mantua por un período de dos años.
- 1720 Regresa a Venecia y continúa estrenando óperas en el teatro de Sant'Angelo.
- 1723 Primera de sus apariciones documentadas en Roma. Estrena algunas óperas y toca ante el papa. Comienza a cumplir el encargo de dos conciertos mensuales para el Ospedale della Pietà, un encargo que durará hasta 1729.
- 1725 Publica su Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, que contiene los cuatro conciertos dedicados a las estaciones.
- 1729 Aparece el Op. 12. No vuelve a autorizar la publicación de ninguna otra obra; a partir de ese momento su producción nueva sólo circula en copias manuscritas.
- 1730 Viaja a Praga, donde estrena óperas suyas.
- 1734 Realiza su primera colaboración con el libretista Carlo Goldoni.
- 1738 No se le renueva el cargo de *maestro di cappella* del Ospedale della Pietà. Viaja a Amsterdam para dirigir su música.
- 1740 Emprende un viaje a Viena.
Da por concluida su relación con el Ospedale della Pietà.
- 1741 Muere en Viena el 28 de julio y es enterrado en una fosa común.



CRONOLOGÍA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

- 1685 Nace el 21 de marzo en Eisenach.
- 1692 Ingres a en la Lateinschule de su ciudad natal.
- 1694 Muere su madre.
- 1695 Muere su padre. Se traslada a vivir con su hermano Johann Christoph, en Ohrdruf.
- 1700 Se traslada a Luneburgo, donde ingresa en la Michaelsschule.
- 1703 Gana el puesto de músico de corte en Weimar.
Recibe el nombramiento de organista de la Neue Kirche de Arnstadt.
- 1705 Obtiene un permiso para ir a Lübeck para escuchar tocar el órgano a Buxtehude, pero regresa a Weimar al cabo de casi tres meses.
- 1707 Obtiene el cargo de organista en la Blasiuskirche de Muhlhausen.
Se casa con Maria Barbara Bach.
- 1708 Obtiene los puestos de músico de cámara y organista del duque de Weimar.

- 1713 Hace gestiones para obtener el puesto de organista de Halle, que no dan resultado.
- 1714 Obtiene el puesto de *Konzertmeister* de Weimar.
- 1716 Es solicitado para examinar diversos órganos. Será ésta una actividad habitual para él.
- 1717 Es nombrado maestro de capilla del príncipe de Köthen. El duque de Weimar se niega a dejarlo partir y lo encarcela.
- 1718 Visita Karlsbad con el príncipe.
- 1720 Muere su esposa.
- 1721 Acaba los *Conciertos de Brandeburgo*, que dedica al margrave Christian Ludwig.
Se casa con Anna Magdalena.
- 1723 Acede al puesto de *Thomaskantor* de Lepizig.
- 1725 Da conciertos de órgano en la Sophienkirche de Dresde; los conciertos en esa ciudad continuarán en los años siguientes.
Visita Köthen.
- 1726 Se estrena como editor musical con la *Partita I*.
- 1729 Entra en conflicto con el consejo de la Thomasschule acerca de los criterios de admisión de alumnos.
Toma la dirección del Collegium Musicum.
Obtiene el puesto de *Kapellmeister* del duque de Sajonia-Weißenfels.

- 1733 Presenta el *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa en si menor* al elector Federico Augusto II, en Dresde. Estrena el *Magnificat en Re mayor*.
- 1736 Se inicia una disputa con Johann August Ernesti, rector de la Thomasschule. Es nombrado *Hofcompositeur* del elector de Sajonia.
- 1737 Deja temporalmente la dirección del Collegium Musicum. Scheibe publica una crítica negativa de su música y se inicia una polémica que se cierra en 1744.
- 1739 Regresa a la dirección del Collegium Musicum.
- 1742 Publica las *Variaciones Goldberg*.
- 1747 Visita la corte de Federico el Grande de Prusia. Compone y publica la *Ofrenda musical*. Ingresa en la Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften, que dirige Mizler, para la cual compone las *Variaciones canónicas BWV 769*.
- 1749 Completa la *Misa en si menor*.
- 1750 Se dedica a la edición del *Arte de la fuga*. Es operado de la vista en dos ocasiones. Muere el 28 de julio.

JOSEP MARIA VILAR

Traducción: Juan Gabriel López Guix



Riccardo Minasi

ART, MÚSICA I VIDA

MAGNIFICAT & CONCERTI. Aquest nou enregistrament d'Alia Vox (amb un DVD i un SACD) presenta dues de les realitzacions musicals més grandioses del cant de Maria del segle XVIII: la de J.S. Bach per a quintet de solistes, cor i orquestra, en la seva segona versió en re major modificada el 1732 i 1733 (BWV 243), i la d'Antonio Vivaldi –que Bach arribà a conèixer– en la seva primera versió per a 2 sopranos i contralt solo, cor i orquestra, en sol menor (RV 610, no datada). Les dues versions han sigut enregistrades en directe, en ocasió dels concerts interpretats a la Capella Reial de Versalles, a finals del mes de juny de 2013. A més, hem decidit presentar, abans del Magnificat de Vivaldi, el concert en sol menor, amb 2 *Violini e Viola da Gamba, Archi e Continuo* (RV 578), que serveix com a introducció instrumental, en la seva versió enregistrada el 2003 a Cardona per Le Concert des Nations. Després del Magnificat de J.S. Bach, afegim, a mode de conclusió, el seu concert per a clavicèmbal en re menor (BWV 1052), en la magnífica versió enregistrada en directe per Pierre Hantaï amb Le Concert des Nations, durant el Festival de Fontfreda de 2013.

Acadèmia de Formació Professional

Els dos *Magnificat* de Vivaldi i de Bach que formen part d'aquest enregistrament van ser preparats durant la III Acadèmia de Formació Professional, Recerca i Interpretació, que tingué lloc a Barcelona del 20 al 27 de juny de 2013 (estada i 1r concert), organitzada pel CIMA i l'ESMUC, i enregistrats en directe a la Capella Reial del Palau de Versalles, en ocasió dels concerts que s'hi interpretaren els dies 28 i 29 de juny del mateix any.

Com a les acadèmies anteriors, hi van participar els solistes de La Capella Reial de Catalunya i una vintena de joves cantors professionals (seleccionats en audicions obertes) procedents de tot Europa i d'altres països del món.

Per a trobar els millors camins cap a la bellesa i l'emoció de cadascuna d'aquestes dues obres mestres, es van impartir classes magistrals de veu, cant i treball en conjunt, a càrrec dels diferents artistes que van col·laborar amb el projecte: Stefan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó i jo mateix. Lluís Vilamajó va dirigir la preparació del conjunt vocal, mentre el treball de conjunt sobre estil, declamació, articulació, dinàmica, fraseig i ornamentació va anar a càrrec meu, durant les classes magistrals d'interpretació musical i els assaigs amb els solistes, el cor i l'orquestra.

El misteri de l'art

El treball de proximitat amb aquestes obres d'art absolutes, compostes per aquests grans mestres de la història de la música, em fa pensar en dues qüestions essencials: una relativa al misteri de la creació que fa possible el miracle de l'art, i l'altra sobre el sorprenent retard en la presa de consciència d'aquesta qualitat immortal de l'obra d'art absoluta dins l'àmbit de la música. I és que va caldre esperar fins al començament del segle XIX perquè les obres dels repertoris antics fossin finalment reconegudes, permetent d'aquesta manera un veritable renaixement, gràcies al descobriment progressiu de la producció dels grans compositors dels segles anteriors, oblidada durant molt temps.

En un text presentat als Estats Units en ocasió d'una gira de conferències pronunciades entre finals de 1939 i febrer de 1940, Stefan Zweig ens parla del miracle de l'art, que es produeix “quan quelcom nou i bruscament nascut no és passatger, quan no es panseix com una flor, no mor com un ésser humà, sinó que sobreviu tots els temps, resta etern com el cel, la terra, el mar, el sol, la lluna i els estels [...] Aquest miracle en què quelcom neix del no-res, però tot i així, desafia el temps, ens és donat per a viure'l de tant en tant en una esfera: la de l'art. Sabem que cada any apareixen deu mil, vint mil, cinquanta mil llibres; no ignorem que es pinten cent mil quadres i es componen milions de melodies. Tot això no provoca en nosaltres cap reacció

particular. Que els llibres siguin escrits per escriptors o poetes ens sembla tan natural com el fet que aquests llibres siguin composts per tipògrafs, impresos per impressors i relligats per relligadors. Per a nosaltres, és un simple fenomen de producció, com la fabricació diària de pa, o la de mitges o sabates. L'astorament comença quan un d'aquests llibres o un d'aquests quadres sobreviu l'època que l'ha vist néixer i moltes més, gràcies a la seva perfecció. En aquests casos, i només en aquests casos, sentim que el geni s'ha encarnat en un home i que el misteri de la creació s'ha reproduït en una obra. Pensament apassionant: heus aquí un home, fet com tots els altres; dorm en un llit, menja en una taula, es vesteix com nosaltres. Ens hi creuem al carrer; potser hem anat plegats a l'escola, asseguts al mateix banc; en res és exteriorment diferent de nosaltres, i de sobte, a aquest home li sobrevé una ventura que ens és prohibida. Ha trencat la llei en què ens trobem tancats, ha vençut el temps, car mentre morim i traspassem sense deixar rastre, ell n'ha deixat que no s'esborraran. Per què? Senzillament, perquè ha acomplert aquest acte diví de la creació, pel qual quelcom neix del no-res i allò passatger esdevé durador. Perquè en ell s'ha manifestat el misteri més profund del nostre món, el de la creació.”

En abordar el treball d'estudi i d'interpretació d'obres de la magnitud creativa i artística dels concerts i d'aquests *Magnificat* de Vivaldi i de Bach, de seguida vaig quedar tan meravellat i fascinat com Stefan Zweig en el seu text sobre “El misteri de la creació”. Com a intèrpret, sovint m'he endinsat en arxius o en col·leccions d'obres antigues on es poden trobar composicions de nivells qualitatiu molt diversos. Tal com passa amb els llibres, hi ha hagut al llarg de tots els segles passats milers de composicions que han servit per a la vida diària de les persones: per als serveis religiosos als monestirs i a les esglésies, com per al divertiment de la cort o del poble, o bé per a concerts públics. Una gran majoria d'aquestes obres són grans realitzacions “artesanal”, més o menys sofisticades, però desgraciadament sovint mancades d'aquest estat de gràcia que duu dins seu l'obra d'art absoluta. Però, com explica tan bé Stefan Zweig, de tant en tant es produeix un miracle extraordinari: enmig d'un immens bosc de composicions més o menys circumstancials, apareix “el miracle”. És així que aquest misteri de la creació fa possible que una obra, aparentment poc diferenciada de les que l'envolten, ens arribi al més profund de la nostra ànima per la seva bellesa, sobretot quan hi ha aquesta gràcia, que La Fontaine considerava “més bella que la bellesa, perquè la bellesa ens sorprèn, mentre la gràcia ens toca l'ànima”.

El veritable renaixement musical

Aleshores, com és possible que, durant tants segles, haguem oblidat els antics mestres i les seves obres cabdals? Com és possible explicar aquesta llarga amnèsia de què ens parla Aldous Huxley al seu assaig sobre Gesualdo? En aquesta obra sobre aquest compositor de madrigals del segle XVI, Huxley esmenta la tràgica pèrdua de memòria de la consciència musical europea, una amnèsia que va perdurar fins a la fi de la Segona Guerra Mundial. “Fins i tot durant els anys 50, el repertori musical d'abans de Monteverdi, esclafat per les successives capes culturals amuntegades per la modernitat, encara esperava ser redescobert.” Com es poden explicar sinó les opinions, tan contundents i tan equivocades sobre les músiques anteriors a Mozart i Haydn, d'un gran escriptor i testimoni clarivident de la vida musical del seu temps com fou Stendhal?

Vegem què ens diu sobre les músiques antigues, a la seva Carta XIII, escrita el 18 de maig de 1809 a Salzburg: “La música dels alemanys es troba massa alterada per la freqüència de modulacions i la riquesa d'acords. [...] L'antiga música dels flamencs no era sinó un seguit d'acords despulat de pensaments. Aquesta nació feia la seva música com els seus quadres: molta feina, molta paciència i res més. [...] La melodia dels anglesos és massa uniforme, si és que n'hi ha. El mateix passa amb els russos i, cosa estranya, amb els espanyols. Com és possible que aquest país afavorit pel sol, que la pàtria del Cid i d'aquells guerrers trobadors, que hom trobava encara als exèrcits de Carles V, no hagi produït músics cèlebres?”

Tot això ve a dir que en aquell temps, el record dels grans mestres dels segles anteriors havia quedat del tot oblidat, pel simple fet que hom pensava que l'art de la composició es trobava en progrés continu i que cada nou compositor creava un nou llenguatge certament superior al dels seus predecessors. Podem trobar la causa d'aquesta manera de sentir i de jutjar en el propi inici del Renaixement en general, aquell moviment del segle XV inspirat per la redescoberta de l'art de l'antiga civilització grega.

Què va passar amb la música? Senzillament, hom continuava component i evolucionant d'acord amb l'esperit dels compositors del moment, sense tenir consciència que, durant 1500 anys, potser hi havia hagut grans mestres, però que no s'havia conservat cap composició escrita en aquells temps llunyanos. Així doncs, és

evident que no podia produir-se cap “renaixement” veritable en el període de la història de l’art que duu aquest nom perquè, al contrari de l’arquitectura o de la literatura, no hi havia cap exemple musical grec que pogués servir com a model, car sense model en què poder-se inspirar, no era possible cap renaixement. És per això que hom pensava, com era el cas de Stendhal, que tota música nova dels millors compositors del moment superava per força les obres de compositors anteriors que restaven oblidades, en ser considerades arcaïques i més primitives.

Va caldre esperar fins l’any 1829 perquè un jove director i compositor de 20 anys, anomenat Felix Mendelssohn, reinterpretés, per primera vegada des de la mort del seu autor, la *Passió segons Sant Mateu* de J.S. Bach, tot acabant amb aquest prejudici i iniciant la recuperació històrica, que encara avui continua, amb més força que mai. A partir de la segona meitat del segle XX, també començaren a ser recuperades les nocions de l’estil i del so dels instruments originals, al mateix temps que es feia evident que tota obra d’art és transcendent i, per tant, mai no és intemporal, car sempre duu dins seu la marca del seu temps.

És aquí que la recuperació dels instruments d’època i de les interpretacions històricament fonamentades juga un paper cabdal, especialment quan són interpretades per artistes que tenen la capacitat d’entendre-les i el talent per a fer-les reviure, transmetent-les amb tota la seva complexitat espiritual i estètica.

Gràcies a aquests artistes del segle XXI, aquest renaixement musical és actualment una realitat, car descobreixen i retornen a la vida tantes músiques meravelloses que abasten des dels segles VII i VIII (amb les primeres notacions musicals que inclouen la definició de l’altura dels sons) fins a les músiques dels segles XV al XVIII que jauen oblidades en arxius i biblioteques. Aquest veritable “renaixement” que encara s’està produint avui és l’ànima de la recuperació de la memòria musical europea, que compta amb un dels patrimonis històrics més importants i més universals de la humanitat.

Algunes notes personals: de la música i maduixes silvestres

Juntament amb la música coral de Tomás Luis de Victoria, la *tercera sonata per a viola de gamba i clavicèmbal* i el *Rèquiem* de W.A. Mozart, el *Magnificat* de J.S. Bach forma part de les primeres experiències

musicals viscudes durant la meva infantesa i adolescència. Aquestes primeres descobertes van marcar i il·luminar tan fortament el sentit de la meua vida que, en alguns casos, tinc la impressió de trobar-me encara cercant aquestes músiques sense nom, que aleshores em van donar tanta felicitat.

Als sis anys, vaig començar a aprendre cant a la coral infantil de l’escola religiosa d’Igualada, i a poc a poc vaig descobrir amb els altres nens la bellesa del cant gregorià i les músiques meravelloses de Tomás Luis de Victoria i d’altres grans mestres del Segle d’Or. També recordo encara (com si fos ahir) la intensa impressió que vaig tenir la primera vegada que vaig escoltar l’enregistrament del *Magnificat* de J.S. Bach i, poc després, la tercera sonata per a viola de gamba i clavicèmbal, interpretada per Pau Casals al violoncel i Mieczysław Horszowski al piano (aleshores, ni tan sols sabia que es tractava d’una obra per a viola de gamba). Fou al final d’un estiu molt càlid, mentre m’estava recuperant lentament d’un greu tifus (que, amb deu anys, m’havia dut gairebé a les portes de la mort). Durant els dos mesos d’aquesta llarga convalescència, els únics moments de felicitat personal que m’eren permesos consistien en una mica de lectura, però sobretot en escoltar música amb el meu petit aparell de ràdio durant tot el dia. De seguida vaig quedar commogut, per sempre més, per la bellesa d’aquelles interpretacions, i encara més per la intensitat de l’emoció que desprenien aquelles partitures de Bach, malgrat ser tan antigues. Després d’enfrontar-me a una greu malaltia, sentia dia rere dia els beneficis de la música, dins el meu cos i la meua ànima. Era veritablement commovedor adonar-se que, gràcies al seu poder, aquestes músiques creades i interpretades per mortals esdevenien obres mestres eternes per la seva bellesa i profunda emoció.

Cinc anys més tard, el 1956, mentre escoltava un assaig del *Rèquiem* de Mozart al Conservatori d’Igualada, acompanyat per un quartet de corda, vaig quedar tan commogut per la força d’aquesta música, que fou aleshores que vaig decidir d’esdevenir músic. Vaig triar el violoncel, i per primera vegada en la meua vida, vaig fer un treball d’aprenentatge autodidacta que em donà una gran felicitat. Durant nou anys, estudiava vuit hores al dia, i un cop acabats els meus estudis al Conservatori de Barcelona (el 1965), vaig descobrir la viola de gamba i em vaig enamorar d’aquest instrument caigut en l’oblit. Ple de fascinació per la música antiga, vaig començar una peregrinació per les grans biblioteques musicals, en un viatge que em dugué de Barcelona

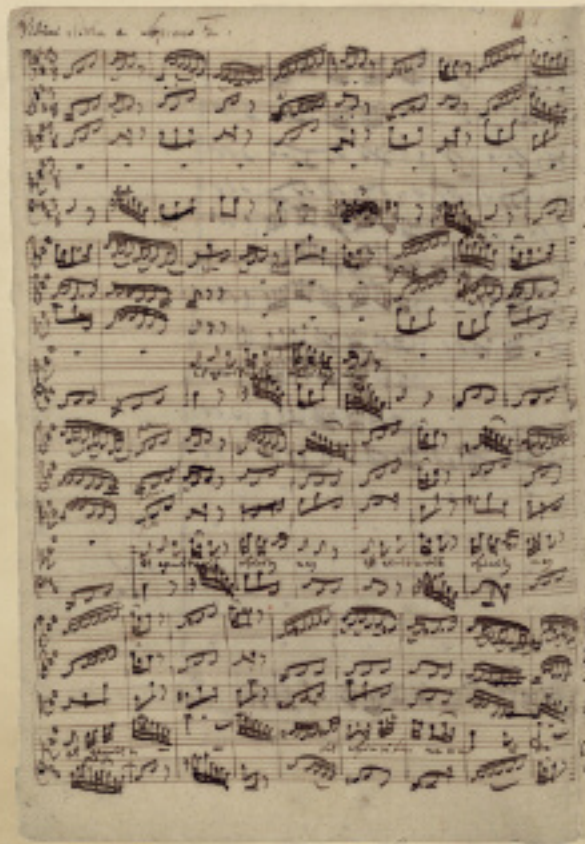
a París, Londres, Brussel·les, Bolonya, Madrid, etc. Després de tres anys de treball autodidacta, vaig ser acceptat com a deixeble d'August Wenzinger a la Schola Cantorum Basiliensis de Basilea. La resta ja és més coneguda... Realment, és un moment miraculós quan hom pot sentir que ha trobat el seu camí, la seva llar espiritual. És per això que Mark Twain té raó quan afirma que “hi ha dues dates importants en la vida d'un ésser humà: una és el moment del seu naixement i l'altra és l'instant en què descobreix perquè ha nascut”, car a partir d'aleshores, la vida esdevé una experiència d'allò més meravellosa i estimulant. I si la vida d'adult no fos altra cosa que una recerca d'aquella felicitat que posseïem quan érem infants, purs i innocents? Fer música és també cercar i desenvolupar una certa forma de vida, d'una vida que només podrà florir tot cercant i compartint la bellesa i la felicitat.

Això em recorda les “maduixes silvestres” de la següent bonica història zen: “Un home passeja tranquil·lament pel bosc, quan de sobte li apareix un tigre i el persegueix. Aleshores, es posa a córrer i arriba a un precipici pel qual aconsegueix baixar; creu estar salvat, però en mirar al fons del precipici, veu com l'espera un altre tigre. S'atura, sense saber què fer. Tot d'una, veient unes maduixes silvestres a prop seu, les cull i es posa a menjar-se-les, tot dient: que en són de bones, aquestes maduixes silvestres!”

Les maduixes silvestres poden ser el treball que ens apassiona, o bé qualsevol cosa que decidim de fer amb ganes i concentració: cantar, fer jardineria, escriure, escalar una muntanya, tocar música o escoltar el *Magnificat* de J.S. Bach... Es tracta, al capdavant, de saber cercar la felicitat en allò que hom fa, i si hom sap com fer-ho, aleshores tots els tigres –els que són dins nostre i els que creiem que són fora– desapareixen i la vida esdevé més bonica.

JORDI SAVALL

Cuba, Lisboa i Bellaterra, tardor de 2014



Magnificat
en ré majeur,
J. S. Bach

VIVALDI & BACH

Del barroc a la posteritat

Antonio Vivaldi era el fill gran de Giovanni Battista Vivaldi, natural de Brescia, que havia estat barber abans d'esdevenir violinista, quan ja s'havia traslladat a Venècia. Antonio va ser l'únic dels germans que es dedicà a la música.

Va néixer a Venècia el 4 de març de 1678. Fou batejat al mateix moment de néixer, segurament degut a la malaltia que ell mateix sempre va dir que l'afectava des del naixement: "strettezza di petto", en les seves paraules; probablement asma bronquial. Això no el va pas privar de fer freqüents viatges al llarg de la seva vida. El seu pare l'inicià en el violí i l'introduí a la Cappella di San Marco.

Fou ordenat capellà el març de 1703, i tot just a finals de 1706, abandonà el sacerdoci actiu, amb la qual cosa renunciava a uns ingressos importants. Anys després, en ser interpellat sobre aquesta renúncia, la relacionà amb la seva malaltia, tot i que és més probable que tingué relació amb les seves creixents activitats musicals. Res a veure, però, amb la fantàsica anècdota apareguda al segle XIX, segons la qual durant una celebració de la missa hauria sortit corrent cap a la sagristia per a anotar una fuga que li havia vingut al cap. Sempre va continuar essent una persona pietosa.

El 1703, també obtenia el primer càrrec oficial: *maestro di violino* del Pio Ospedale della Pietà. Aquesta era una de les quatre institucions de la ciutat que tenien cura dels infants orfes i que estaven especialitzades

en la formació musical de les nenes que mostraven aptituds. Els serveis religiosos amb intervencions musicals atreïen tant la noblesa de la ciutat com els nombrosos forasters que la visitaven. El seu càrrec, que comportava tant la formació i assaig d'aquestes noies com proveir l'orquestra amb obres adients, li fou renovat anualment fins el 1709, en què cessà, segurament per motius econòmics, i la formació de les noies més joves s'encarregà a les més experimentades: probablement, l'èxit del seu model formatiu en motivà la seva exclusió.

Paral·lelament, experimentava un reconeixement creixent com a compositor. El 1705 publicà el seu Op. 1, una col·lecció de sonates a trio. L'Op. 2, una sèrie de sonates per a violí, no arribaria fins el 1709, amb dedicatòria al rei Frederic IV de Dinamarca, que en aquells moments visitava la ciutat. El 1711, l'editor Etienne Roger, establert a Amsterdam, publicà el seu Op. 3, el conegut *L'estro armonico*, integrat per dotze concerts, per a un, dos i quatre violins solistes, i que hauria de ser una de les edicions musicals més influents de la primera meitat del segle. Aquest fet dóna notícia de l'estima en què es tenia la seva música al nord dels Alps.

Aquell mateix 1711, retornà a La Pietà, fins el 1716, en què accedí al càrrec de *maestro de' concerti*, de major responsabilitat. A partir del 1713, també va tenir l'encàrrec de fornir de música religiosa aquella institució. *Juditha triumphans*, un oratori de l'any 1716 amb referències patriòtiques a la guerra de Venècia contra els turcs, és, segurament, l'obra més elaborada que mai va escriure per a l'Ospedale. Aquell mateix any 1713, també s'establí com a compositor i empresari d'òpera al teatre de Sant'Angelo.

L'Op. 4 aparegué el 1716, amb dedicatòria a un deixeble seu, membre de la noblesa veneciana; en canvi, els següents –Opus 5, 6 i 7– van aparèixer sense dedicatòria; això fa suposar que l'editor Roger n'assumí les despeses, una forma de fer que esdevindria norma més endavant, però que llavors encara era molt poc habitual.

L'abril de 1718 representà la seva òpera *Armida al campo d'Egitto* a Màntua, on romangué fins el 1720; entretant, va obtenir el títol de *maestro di cappella da camera* del governador d'aquella ciutat. Retornà a

Venècia, però per poc temps, atès que marxà cap a Roma. Va ser-hi els anys 1723, 1724 i en una altra ocasió desconejada. Allà va tocar davant del papa, va entrar en contacte amb el cardenal Ottoboni (que havia estat el mecenes de Corelli) i va representar diverses òperes en les funcions de carnaval.

Aquell mateix 1723, La Pietà li encarregava de fer-los arribar –ni que fos per correu– dos concerts nous cada mes i dirigir tres o quatre assajos quan fos a Venècia. Està documentat el pagament de més de 140 concerts entre 1723 i 1729. Els seus freqüents viatges no li permetien fer-hi classes, però la institució el continuava considerant un membre important de la seva organització. En total, va arribar a escriure més de 400 concerts al llarg de la seva vida, d'una importància cabdal en la configuració del prototipus de concert barroc. Els instruments per als quals va escriure concerts –ja fos a solo, a duo o en grups de solistes ben diversos– és variadíssim: violí, violoncel, *viola d'amore*, *viola all'inglese*, flauta travessera, flautí, flauta de bec, oboè, clarinet, *chalumeau*, fagot, trompeta, trompa, trombó, clavicèmbal, llaüt, mandolina, tiorba, timbales, orgue i, fins i tot, trompa marina.

En aquell període hauria començat la seva relació amb la contralt Anna Girò, que participà en moltes de les seves òperes. Les males llengües sovint van difondre rumors en el sentit que la seva relació anava més enllà de l'estrictament professional i, fins i tot, el 1738, Vivaldi va veure com se li negava el dret a entrar a Ferrara –llavors domini papal– per aquest motiu. Però ell sempre ho va negar de manera plausible.

La publicació de les seves obres –sempre a Amsterdam– continuava estenent la seva reputació. El 1725 apareixia L'Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* amb els quatre concerts inicials dedicats a les estacions. Entre el 1726 i el 1728, va tornar a estar actiu al teatre de Sant'Angelo. L'Op. 9, *La cetra*, apareixia el 1727 –amb dedicatòria a l'emperador Carles VI–, i dos anys després apareixien els Opus 10, 11 i 12, que contenien, respectivament, els concerts per a flauta i dues sèries de sis concerts. Vivaldi no va quedar satisfet amb els guanys que li van reportar aquestes edicions i, a partir d'aquell moment, retornà a la difusió de la seva obra només en còpies manuscrites que li resultaven més lucratives.

Entre 1729 i 1733 va viatjar molt, segurament a Viena i a Praga, si ens atenem al seu registre detallat d'estrenes operístiques. Dues òperes seves s'estrenaren a Praga durant la temporada 1730-31. A partir d'aquell moment, Vivaldi es dedicà molt més intensament a la composició d'òperes. Entre 1733 i 1735, n'escrigué diverses per a Sant'Angelo. Més endavant, les seves activitats a Viena cessaren i es prodigà per altres ciutats nord-italianes. Entretant, el 1735 retornà a La Pietà, ara com a *maestro di cappella*, càrrec que no va poder renovar després del 1738, potser degut als seus viatges tan sovintejats; així i tot, els lligams no es van tallar. Les seves representacions d'òperes a Ferrara a les sessions de Carnaval de 1737, 1738 i 1739 van estar plenes d'entrebancs –la seva prohibició d'entrar a la ciutat no en fou l'únic– i l'èxit no fou l'esperat. D'altra banda, però, el seu prestigi li havia permès posar música a llibrets escrits per poetes de l'alçada de Metastasio i de Carlo Goldoni.

Vivaldi va emprendre el seu darrer viatge el 1740, sembla que amb la intenció de representar una o més òperes al Kärntnertheater de Viena, però la mort de l'emperador Carles VI –que uns anys abans havia pretès el tron de la monarquia hispànica en la Guerra de Successió– i el consegüent tancament dels teatres va frustrar els seus plans. Potser massa malalt o potser massa pobre per tornar a Venècia, va romandre a la ciutat. Hi morí el 28 de juliol de 1741 i fou enterrat en una fossa comuna.



Johann Sebastian Bach va néixer a Eisenach el 21 de març de 1685. Va començar l'escola als cinc anys i, més tard, el 1692, ingressà a la Lateinschule, on rebé formació teològica i humanística. Els seus pares es van morir abans que ell fes deu anys. Ell i el seu germà Jacob van a viure a casa del seu germà Johann Christoph, a Ohrdruf, amb qui s'inicià en el clavicèmbal. Allà ingressà al *Lyceum* i hi romangué fins el 1700, data en què es traslladà a Lüneburg. Probablement va començar a compondre llavors, combinant models de Pachelbel i un clar sentit tant de partir de les convencions musicals del moment com d'explorar nous camins.

A Lüneburg, ingressà en el Mettenchor i a la Michaelisschule, on va rebre una àmplia formació. Hi va ser ben rebut per la seva veu, però aquesta aviat va canviar. Allà va començar a adquirir els coneixements sobre orgueneria que van arribar a ser tan extensos i pels quals, al llarg de la seva vida, va ser tantes vegades requerit en exàmens, ampliacions i inauguracions d'orgues. També llavors va començar a familiaritzar-se amb l'estil francès, a través del repertori de l'orquestra del duc de Celle-Lüneburg.

El 1703 va treballar com a músic de cort a Weimar, abans de ser nomenat organista a la Neue Kirche (St. Bonifaci) d'Arnstadt. El càrrec li deixava molt de temps per a la composició i per a la interpretació. A finals d'any, sol·licità un permís per a viatjar durant quatre setmanes fins a Lübeck per sentir tocar Buxtehude, però no va tornar al seu lloc de treball fins al cap de quasi tres mesos. De retorn, encara va tenir altres problemes, tant per l'estil dels seus acompanyaments dels corals com pel tracte als estudiants. La seva vida professional no va pas estar exempta de tensions motivades ara i adés per la gestió de les seves atribucions, pels estudiants o pel seu estil compositiu. Poc a poc, però, les seves habilitats anaven essent reconegudes.

El 1707 guanyava la plaça d'organista de l'església de St. Blasius, de Mühlhausen, amb el mateix salari que tenia a Arnstadt. L'agost d'aquell any, es casava amb Maria Barbara Bach. A partir d'aquell moment, ja mai va deixar de tenir alumnes privats. L'any següent va tocar l'orgue davant del duc de Weimar, que li oferí el càrrec de *Capelle und Kammermusik*, tot i que la documentació també l'esmenta com a organista. Amb aquest càrrec adquiria la responsabilitat d'escriure una cantata cada quatre setmanes, amb la qual cosa pretenia compondre un cicle anual complet en un període de quatre anys. També va escriure molta de la música per a orgue en aquella ciutat que tenia un duc que admirava les seves interpretacions. Sis dels seus fills van néixer allà, i la llista de padrins mostra com era de rellevant i extens el nombre de coneguts i amics, entre els quals es comptava Georg Philipp Telemann.

El 1714 s'interessà per la plaça d'organista de Halle. El salari no era pas millor que el de Weimar, però sí que ho era l'orgue que hi podria tocar. Finalment, les operacions no van arribar a bon port. En canvi, sí que va obtenir del duc de Weimar el títol de Konzertmeister que li havia sol·licitat.

El 1717, i de la mà de Mattheson, apareixia la primera referència impresa a ell; l'esmentava com "el famós organista de Weimar" i en lloava tant la música d'església com de tecla. No es conserva cap cantata d'aquell any ni n'hi ha cap que es pugui datar amb seguretat de l'any 1716. Sembla que aquest buit es pot atribuir a desavinences amb el duc que l'haurien portat a menystenir les seves responsabilitats i a acceptar l'oferta del príncep Leopold d'Anhalt-Köthen per esdevenir el mestre de la seva capella. El duc de Weimar s'oposà a la seva marxa i li dictà presó per un mes, però al cap de tres setmanes, i sense donar mostres de penediment, fou alliberat i rebé l'autorització per marxar. A Köthen, trobà un príncep que estimava i comprenia la música.

El 1719, Händel va ser a Halle, a uns 30 quilòmetres de Köthen. Sembla que Bach va fer passos per trobar-se amb ell, però que finalment no va poder ser. A finals d'any, va fer gestions per a accedir al càrrec d'organista de St. Jacobi, a Hamburg, que no van arribar a port. Bach acompanyà el príncep al balneari de Karlsbad en diverses ocasions. Sembla que fou en una d'aquestes estades que morí la seva muller. Un any i mig més tard es casava amb Anna Magdalena.

Aquell 1720 va estar treballant en els *Concerts de Brandenburg*, que el 24 de març de 1721 dedicava al marcgravi Christian Ludwig de Brandenburg-Schwedt. D'aquest període de Köthen daten també moltes obres didàctiques per al teclat, com el *Clavierbüchlein* per a Anna Magdalena, probablement *El clavecí ben temprat* –malgrat que al final hi consti la data de 1732–, i les *Invençons i Simfonies*.

El maig de 1723 esdevenia cantor de St. Tomàs de Leipzig, després de superar un procés selectiu al qual també van concórrer Telemann i Graupner, candidats que haurien agradat més al consell de la ciutat. Bach havia d'organitzar la música religiosa de la ciutat i ensenyar llatí. Probablement preferí una major estabilitat política i econòmica d'una ciutat comercial regida democràticament a les incerteses d'una cort d'un monarca absolut com era la de Köthen. Era el càrrec musical més important de la ciutat, responsable de la música a les quatre principals esglésies de la ciutat i en general de tota la música que depenia del consell municipal; entre altres, portar la Thomasschule, on es formaven els cantors de l'església de St. Tomàs, i dirigir els músics professionals de la ciutat.

En aquells anys, s'invocà amb gran energia en la música religiosa. En un lapse de temps relativament curt, va compondre cinc cicles quasi complets de cantates. En els serveis del diumenge, ell dirigia el cor i el grup instrumental, normalment des del clavicèmbal.

L'estiu d'aquell 1723, a més, assumí obligacions complementàries com a director musical de la universitat. Foren anys en què combinà unes vastes obligacions -no exemptes de tensions- amb un treball compositiu ingent. Daten d'aquella època el *Magnificat BWV 243a*, la *Passió segons Sant Mateu*, la *Trauerode*, el *segon llibre per a Anna Magdalena* i algunes obres per a orgue segurament relacionades amb els seus recitals. L'any 1725 començava la seva col·laboració amb Picander, autor dels textos de moltes obres del període de Leipzig. A més, va continuar fent concerts com a virtuós de l'orgue, tant a Leipzig com en gires.

El 1726, amb la publicació de la *Partita I per a clavecí*, encetava la seva faceta d'editor de música per a teclat. El 1729 va assolir el càrrec de *Kapellmeister* de Saxònia-Weißenfels. Però va ser el nomenament com a director del Collegium Musicum el que més canvis va comportar en les seves activitats. Es tractava d'una associació d'estudiants universitaris i músics professionals fundada per Telemann el 1702 que donava concerts públics setmanalment. Devia tenir raons de pes per afegir aquesta càrrega a les que ja tenia; probablement, establir una praxi musical del tot independent, el mateix que devia pretendre en publicar ell mateix la seva música. La seva dedicació a la música religiosa, però, no va pas minvar.

El 1733, en acabar el període de dol per la mort de l'elector Frederic August de Saxònia, va dirigir el *Magnificat en re major*, una revisió del que havia escrit deu anys abans en mi bemoll. També treballà en fragments de la *Missa en si menor* amb l'afany de presentar-los al nou elector i, així, obtenir un càrrec a la seva capella.

Aquells anys retornà a la composició de música per a teclat, es dedicà més intensament encara als seus alumnes privats i estudià amb profunditat l'obra d'altres autors, en especial del *stile antico* i, en general,

de la música litúrgica llatina. El 1737, Scheibe inicià una llarga controvèrsia sobre el seu estil compositiu, que no es tancà fins el 1745, quan Scheibe es féu enrere en les seves apreciacions negatives.

De la dècada de 1740 resten obres tan importants com les *Variacions Goldberg* i la *Cantata dels pagesos*, única en la seva producció per aquest estil proper a la música folklòrica, que ens parla d'un Bach totalment al dia de les modes del moment i que sabé adaptar elements de l'estil dels joves als seus propòsits. Igualment, continuà treballant en la *Missa en si menor*, potser relacionada amb la consagració de la catedral catòlica de Dresden.

El maig del 1747, va visitar la cort de Frederic el Gran; allà, després d'improvisar una fuga a sis parts sobre un tema propi, va improvisar, al piano i de manera notable, sobre un tema del mateix rei, que fou el punt d'arrencada de l'*Ofrena Musical*. Aquell mateix any ingressà a la Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, però aviat hi va perdre interès en considerar que tractava sols àrida matèria matemàtica.

Aquells foren, també, els anys de composició de l'*Art de la fuga*; tot i que va tenir temps de supervisar-ne l'edició, no va ser a temps d'acabar l'últim moviment, una quàdruple fuga. L'obra va aparèixer pòstumament, la primavera del 1751. Problemes greus amb la vista havien restringit el seu treball i el portaren a la ceguesa total. El març del 1750 va ser operat amb un èxit sols parcial; una segona operació va ser del tot infructuosa, la seva salut es va anar debilitant, i Bach moria el 28 de juny d'aquell 1750.

JOSEP MARIA VILAR



Concerto
con 2 violini
e "Violoncello
all'Inglese"
[viola da gamba].
A. Vivaldi

CRONOLOGIA D'ANTONIO VIVALDI

- 1678 Neix a Venècia el 4 de març de 1678.
- 1693 Inicia la seva formació per al sacerdoci.
- 1703 Accedeix al sacerdoci.
És nomenat *maestro di violino* del Pio Ospedale della Pietà.
- 1705 Publica el seu Op. 1, una sèrie de 12 sonates a trio.
- 1706 Renuncia al sacerdoci actiu.
- 1709 Cessa com a mestre de violi a l'Ospedale della Pietà.
- 1711 Retorna a l'Ospedale della Pietà.
- 1713 Estrena la seva primera òpera: *Ottone in Villa*. Retorna al teatre de Sant'Angelo de Venècia.
Comença a produir música religiosa per a l'Ospedale della Pietà.
S'estableix com a empresari i compositor al teatre de Sant'Angelo de la ciutat.

- 1716 Estrena el seu oratori més important, *Juditha triumphans*.
- 1717 Es desplaça a Màntua per un període de dos anys.
- 1720 Retorna a Venècia i continua estrenant òperes al teatre de Sant'Angelo.
- 1723 Primera de les seves aparicions documentades a Roma. Estrena algunes òperes i toca davant del Papa. Comença l'encàrrec de dos concerts mensuals per part de l'Ospedale della Pietà, que durarà fins el 1729.
- 1725 Publica el seu Op.8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, que conté els quatre concerts dedicats a les estacions.
- 1729 Apareix l'Op. 12. Mai més no autoritza la publicació de cap altra obra; a partir d'aquell moment, la seva producció nova sols circula en còpies manuscrites.
- 1730 Viatja a Praga, on estrena òperes seves.
- 1734 Fa la seva primera col·laboració amb el llibretista Carlo Goldoni.
- 1738 No se li renova el càrrec de *maestro di cappella* de l'Ospedale della Pietà. Viatja a Amsterdam per dirigir la seva música.
- 1740 Emprèn viatge cap a Viena.
Dóna per acabada la seva relació amb l'Ospedale della Pietà.
- 1741 Mor a Viena el 28 de juliol i és enterrat en una fosa comuna.



CRONOLOGIA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

- 1685 Neix el 21 de març a Eisenach.
- 1692 Ingressa a la Lateinschule de la seva ciutat natal.
- 1694 Mor la seva mare.
- 1695 Mor el seu pare. Es trasllada a viure amb el seu germà Johann Christoph, a Ohrdruf.
- 1700 Es trasllada a Lüneburg, on ingressa a la Michaelsschule.
- 1703 Guanya el càrrec de músic de cort a Weimar.
Rep el nomenament d'organista de la Neue Kirche d'Arnstadt.
- 1705 Obté un permís per a anar a Lübeck a sentir Buxtehude tocant l'orgue, però roman fora de Weimar quasi tres mesos.
- 1707 Obté el càrrec d'organista a la Blasiuskirche de Mühlhausen.
Es casa amb Maria Barbara Bach.
- 1708 Obté els càrrecs de músic de cambra i organista del duc de Weimar.

- 1713 Fa gestions per obtenir el càrrec d'organista de Halle, que no donen resultat.
- 1714 Obté el càrrec de *Konzertmeister* de Weimar.
- 1716 És sol·licitat per a examinar diversos orgues. Aquesta esdevindrà una activitat habitual per a ell.
- 1717 És nomenat mestre de capella del príncep de Köthen. El duc de Weimar es nega a deixar-lo marxar i l'empresona.
- 1718 Visita Karlsbad amb el príncep.
- 1720 Mor la seva esposa.
- 1721 Enllesteix els *Concerts de Brandenburg*, que dedica al marcgravi Christian Ludwig.
Es casa amb Anna Magdalena.
- 1723 Accedeix al càrrec de *Thomaskantor* de Lepizig.
- 1725 Dóna concerts d'orgue a la Sophienkirche de Dresden; els concerts en aquella ciutat continuaran els anys següents.
Visita Köthen.
- 1726 S'estrena com a editor musical amb la *Partita I*.
- 1729 Entra en disputes amb el consell sobre criteris d'admissió d'alumnes a la Thomasschule.
Pren la direcció del Collegium Musicum.
Obté el càrrec de *Kapellmeister* del duc de Saxònia-Weißenfels.

- 1733 Presenta el *Kyrie* i el *Gloria* de la *Missa en si menor* a l'Electeur Frederic August II, a Dresden. Estrena el *Magnificat en re major*.
- 1736 S'inicia una disputa amb Johann August Ernesti, rector de la Thomasschule. És nomenat *Hofcompositeur* de l'elector de Saxònia.
- 1737 Temporalment deixa la direcció del Collegium Musicum. Scheibe publica una crítica negativa de la seva música i s'inicia una polèmica que es tanca el 1744.
- 1739 Retorna a la direcció del Collegium Musicum.
- 1742 Publica les *Variacions Goldberg*.
- 1747 Visita la cort de Frederic el Gran de Prússia. Compon i publica l'*Ofrena Musical*. Ingressa a la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, que dirigeix Mizler, per a la qual compon les *Variacions canòniques BWV 769*.
- 1749 Completa la *Missa en si menor*.
- 1750 Està ocupat en l'edició de l'*Art de la fuga*. És operat de la vista en dues ocasions. Mor el 28 de juliol.

JOSEP MARIA VILAR



En Haut : G. Jublim, A. Schiavone, D. Sagastume, V. Sordo
 Au centre : C. Dutilleul, B. Oleaga-Ballester, A. Monje
 En bas : J. Zomer, D. Guillon, S. MacLeod

KUNST, MUSIK UND LEBEN

MAGNIFICAT & CONCERTI. Die neue Einspielung von Alia Vox (bestehend aus einer DVD und einer SACD) präsentiert zwei der großartigsten musikalischen Versionen des Lobgesangs der Jungfrau Maria aus dem 18. Jahrhundert. Es handelt sich um das *Magnificat* von J. S. Bach für ein Quintett von Soloinstrumenten, Chor und Orchester in der zweiten Fassung von 1732 und 1733 in D-Dur (BWV 243) sowie das – Bach wohlbekannte – *Magnificat* von Antonio Vivaldi in seiner ersten Fassung für zwei Sopran- und eine Altstimme, Chor und Orchester in g-Moll (RV 610, undatiert). Beide Musikstücke wurden bei einem Konzert in der Chapelle Royale von Versailles Ende Juni 2013 live mitgeschnitten. Ergänzend präsentieren wir vor dem *Magnificat* von Vivaldi, als instrumentalmusikalische Einleitung, sein Konzert in g-Moll für 2 Violini e Viola da Gamba, Archi e Continuo (RV 578). Es wurde 2003 in Cardona (Katalonien) bei einem Konzert des Ensembles Le Concert des Nations aufgenommen. Den Abschluss bildet nach dem *Magnificat* von J. S. Bach dessen *Concerto* für Cembalo in d-Moll (BWV 1052) in der herrlichen Interpretation von Pierre Hantaï und Le Concert des Nations, ein Live-Mitschnitt vom Festival de Fontfroide 2013.

Die Meisterkurse der Akademie

Die beiden hier zu hörenden Aufführungen des *Magnificat* von Vivaldi und Bach, wurden während des III. Meisterkurses der Akademie für Berufsmusiker, musikalische Forschung und Interpretation

vorbereitet. Der von der Stiftung CIMA (Zentrum für Alte Musik) zusammen mit der ESMUC (Musikhochschule Kataloniens) organisierte Kurs (bestehend aus Studientagen und Konzert) fand vom 20. bis zum 27. Juni in Barcelona statt. Die Aufführung wurde live in der Chapelle Royale des Versailler Schlosses bei den dort am 28. und 29. Juni desselben Jahres gegebenen Konzerten aufgenommen.

Wie auch bei den vorhergehenden Meisterkursen musizierten ungefähr zwanzig (aus einem öffentlichen Auswahlverfahren hervorgegangene) junge Berufssänger aus Europa und anderen Ländern der ganzen Welt mit den Solisten von La Capella Reial de Catalunya.

Die Meisterklassen zu Stimmbildung, Gesang und Ensemble-Arbeit wurden von verschiedenen Künstlern geleitet, mit dem Ziel, die Schönheit und die Empfindungsebenen der beiden Meisterwerke auf bestmögliche Weise zu erfassen. Mitgewirkt haben bei dem Projekt Stefan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó und ich selbst. Lluís Vilamajó hat die Vorbereitung des Vokalensembles geleitet. Die Arbeit mit dem Ensemble am Stil, an der Deklamation, Artikulation und Dynamik, an der Phrasierung und Ornamentierung fand unter meiner Anleitung in den Meisterklassen zu musikalischer Interpretation und bei den Proben mit den Solisten, dem Chor und dem Orchester statt.

Das Geheimnis der Kunst

Bei der intensiven Arbeit an zwei derartig absoluten Kunstwerken, Kompositionen von meisterhaften, die Zeiten überdauernden Musikern, kamen mir zwei grundsätzliche Fragen in den Sinn. Welches Geheimnis steckt hinter der Kreativität und ermöglicht das Wunder der Kunst? Und warum ist man sich im Bereich der Musik erst so erstaunlich spät der Unsterblichkeit absoluter Kunstwerke bewusst geworden? Tatsächlich hat es bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gedauert, bis Kompositionen aus dem Mittelalter und dem Barock als Kunstwerke Anerkennung fanden, so dass schließlich die Entdeckung des Schaffens lange vergessener Komponisten aus früheren Jahrhunderten eine wahre *Renaissance* einleitete.

In einer Rede, die er auf einer von Ende 1939 bis Februar 1940 dauernden Vortragsreise durch die USA hielt, ergündet Stefan Zweig das Wunder der Kunst. Es liegt ihm zufolge dann vor, „wenn dies Neue und plötzlich Gewordene nicht ein Vergängliches ist, wenn es nicht hinwelkt wie diese Blüte, wenn es nicht hinstirbt wie ein Mensch, sondern wenn in unserer Zeit etwas entsteht, was diese Zeit und alle Zeiten überdauert, etwas, das ebenso ewig bleibt wie Himmel, Erde, Meer, Sonne, Mond und Sterne, diese Taten nicht des Menschen, sondern Gottes [...] Dieses Wunder, dass etwas aus dem Nichts entsteht und doch die Zeiten überdauert, ist uns ab und zu in einer Sphäre mitzuerleben gegönnt: in der Kunst. Wir wissen, es erscheinen in jedem Jahr zehntausend, zwanzigtausend, fünfzigtausend Bücher. Es werden Hunderttausende Bilder gemalt und Millionen Takte komponiert. All das erweckt in uns keineswegs ein besonderes Erstaunen. Daß Bücher geschrieben werden von Schriftstellern oder Dichtern, erscheint uns ebenso selbstverständlich wie daß diese Bücher vom Setzer gesetzt, vom Drucker gedruckt, vom Buchbinder gebunden, vom Buchhändler verkauft werden. Es ist ein bloßes Produktionsphänomen – wie, daß täglich Brot gebacken wird und Schuhe gemacht werden und Strümpfe. Das Wunder beginnt immer erst, wenn eines dieser Bücher, eines dieser Bilder dank der Gnade der Vollendung unsere Zeit und viele andere Zeiten überdauert. In diesem Fall und nur in diesem spüren wir, daß der Genius wieder einmal Gestalt angenommen hat in einem Menschen und sich das Mysterium der Schöpfung unserer Welt noch einmal in einem Werke wiederholt hat. Aufregender Gedanke: da ist ein Mensch, geformt wie alle andern, er schläft in einem Bett, er ißt an einem Tisch, er ist gekleidet wie ich und du und wie wir alle. Wir gehen an ihm auf der Straße vorbei, wir haben vielleicht in der Schule mit ihm zusammen auf der gleichen Bank gesessen, in nichts ist er äußerlich anders als wir. Und plötzlich gelingt diesem einen Menschen etwas, was uns allen versagt ist. Er hat das Gesetz, in das wir Menschen gebannt sind, zerbrochen, er hat die Zeit besiegt, denn während wir anderen sterben und spurlos vergehen, bleibt etwas von ihm für immer bestehen. Und warum? Einzig, weil er jenen göttlichen Akt des Schöpferischen vollzogen hat, durch den aus dem Nichts ein Etwas, aus dem Vergänglichen ein Dauerhaftes wird. Weil sich in seiner Erscheinung das tiefste Geheimnis unserer Welt offenbart hat: das Geheimnis der Schöpfung.“ (In: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1984, S. 348f.)

Wenn ich mich mit der Analyse und der Interpretation von Werken befasse, die eine solch kreative und künstlerische Größe aufweisen wie die *Concerti* und die beiden *Magnificat* von Vivaldi und Bach, ergreift mich jedes Mal das gleiche Erstaunen und die gleiche Faszination wie Stefan Zweig, wenn er vom „Geheimnis des künstlerischen Schaffens“ spricht. Als Musiker durchsuche ich oft Archive oder Sammlungen Alter Musik und stoße dabei auf Kompositionen ganz unterschiedlicher Qualität. Wie bei den Büchern hat es auch unter den Kompositionen im Lauf der Jahrhunderte tausende gegeben, die ihren Dienst im Alltag der Menschen taten: bei den Gottesdiensten in Klöstern und Kirchen; bei Vergnügungen am Hof, in Dörfern und Städten oder bei öffentlichen Konzerten. Die meisten dieser Werke sind schöne „kunsthandwerklich“ solide geschaffene, mehr oder weniger raffinierte Produkte, jedoch leider oft ohne die Gnade der glücklichen Eingebung, die ein Kunstwerk absolut macht. Doch wie schon Stefan Zweig richtig bemerkt, von Zeit zu Zeit ereignet sich etwas Außergewöhnliches: Mitten in einem unüberschaubaren Wald mehr oder weniger situationsgebundener Kompositionen geschieht das „Wunder“. Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens bringt eine auf den ersten Blick von den übrigen Werken ihrer Zeit kaum unterscheidbare Komposition hervor, deren Schönheit uns tief in der Seele berührt, besonders wenn sie die Anmut besitzt, von der La Fontaine sagt, sie sei „noch schöner als die Schönheit; denn die Schönheit überwältigt uns, doch die Anmut berührt unsere Seele.“

Die wahre musikalische Renaissance

Wie war es also möglich, dass die alten Meister und ihre großen Werke jahrhundertlang in Vergessenheit gerieten? Wie ist die lange Amnesie zu erklären, von der Aldous Huxley im Zusammenhang mit Gesualdo spricht? In seinem Essay über den Madrigalisten aus dem 16. Jahrhundert weist Huxley auf die den tragischen Gedächtnisverlust im europäischen Musikbewusstsein hin, eine Amnesie, die bis zum Zweiten Weltkrieg anhielt. „Noch in den fünfziger Jahren harnte die vor Monteverdi entstandene Musik ihrer Entdeckung. Sie lag verschüttet unter den vom Streben nach Modernität aufgeschichteten kulturellen Ablagerungen der Jahrhunderte.“

Wie soll man sich die niederschmetternden, verächtlichen Bemerkungen über die Mozart und Haydn vorausgehende Musik eines so bedeutenden Schriftstellers und aufmerksamen Beobachters des Musiklebens seiner Zeit wie Stendhal erklären? Lesen wir, was er in seinem Brief Nr. XIII am 18. Mai 1809 aus Salzburg schreibt: „Die Musik der Deutschen wird gestört von einem Übermaß an Modulationen und Akkorden ... Die alte Musik der Flamen war ein von Gedanken freies Gewebe aus Akkorden. Jene Nation schuf ihre Musik wie ihre Gemälde: mit viel Arbeit, viel Geduld und nichts sonst ... Die Melodie der Engländer ist zu eintönig, aber immerhin haben sie eine. Bei den Russen passiert das gleiche und, erstaunlicherweise, auch bei den Spaniern. Unvorstellbar, dass dies von der Sonne begünstigte Land, das Vaterland des Cid und seiner Ritter-Troubadoure, die noch in den Heeren Karls V. anzutreffen sind, keine berühmten Musiker hervorgebracht hat.“

Die Bemerkungen zeigen, dass zu Stendhals Zeit die Erinnerung an die großen Meister vorangegangener Jahrhunderte vollkommen verblichen war, aus dem einfachen Grund, dass man von einem Fortschritt der Kompositionskunst ausging und glaubte, dass jeder Komponist eine neue, seinen Vorgängern überlegene Musiksprache schuf. Die Ursache für diese Anschauungs- und Denkweise muss man wohl in den Anfängen der Renaissance der Künste im allgemeinen suchen, jener Bewegung im 15. Jahrhundert, die von der Wiederentdeckung der griechischen antiken Kunst inspiriert war.

Was aber ist in der Renaissance mit der Musik geschehen? Einfach dies, dass weiter komponiert und die Musik gemäß der Kunstfertigkeit der jeweiligen Komponisten entwickelt wurde, ohne zu bedenken, dass es vielleicht in den vergangenen 1500 Jahren große Meister gab, auch wenn keine ihrer Kompositionen aus den weit zurückliegenden Epochen schriftlich überliefert war. Ganz offensichtlich konnte keine wirkliche musikalische Renaissance in der Kunstperiode aufkommen, die diesen Namen trägt, denn im Unterschied zur Architektur oder Literatur existierte kein Beispiel griechischer Musik, das als Modell hätte dienen können und ohne inspirierendes Modell konnte auch keine Renaissance stattfinden. Darum neigte man wie Stendhal zu der Annahme, dass die ganze neue Musik der besten aktuellen Komponisten weitaus besser sein müsse als die Werke der alten Komponisten, die in Vergessenheit gerieten, weil man ihre Musik für archaisch und primitiver hielt.

Erst im Jahr 1829 kam ein junger zwanzigjähriger Komponist und Dirigent namens Felix Mendelssohn auf die Idee, zum ersten Mal nach dem Tod von J. S. Bach die Matthäuspassion neu aufzuführen und räumte so mit dem alten Vorurteil auf. So begann ein Prozess der historischen Aufarbeitung, der heute intensiver denn je betrieben wird. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entdeckte man gleichermaßen Bachs Stilvorstellungen und den Klang der Originalinstrumente wieder. Es wurde deutlich, dass jedes Kunstwerk zwar über seine Zeit hinausweist, aber nie zeitlos ist, da es von seiner Zeit geprägt ist.

Hier spielt die Wiederentdeckung der alten Instrumente und ihre auf historischer Forschung basierende Spielweise eine primordiale Rolle, vor allem, wenn die ausführenden Künstler in der Lage sind die Instrumente zu verstehen und das Talent besitzen sie neu erklingen zu lassen, indem sie die ganze spirituelle und ästhetische Komplexität in sie hineinlegen.

Mit Hilfe solch begabter Künstler des 21. Jahrhunderts ist die musikalische Renaissance heute eine lebendige Realität geworden. Ihnen ist es zu verdanken, dass so viele herrliche Kompositionen aus dem 7. bzw. 8. Jahrhundert (mit den ersten Notationen, die auch die Höhe der Töne festlegten) und zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert entstandene Musikstücke entdeckt und wiederbelebt werden, die vergessen in den Archiven und Bibliotheken schlafen. Diese wahre, noch heute stattfindende „Renaissance“ beseelt die Rückeroberung des europäischen musikalischen Gedächtnisses, eines der historisch bedeutendsten und universellsten Erben der Menschheit.

Einige persönliche Anmerkungen: Von Musik und wilden Erdbeeren

Das *Magnificat* von J. S. Bach, wie auch die Chormusik von Tomás Luis de Victoria, Bachs dritte Sonate für Gambe und Cembalo sowie das Requiem von W. A. Mozart gehören zu den allerersten musikalischen Erlebnissen meiner Kindheit und Jugend. Diese frühen Entdeckungen haben mir auf so starke Weise den Sinn meines Lebens gewiesen und erhellt, dass es mir in gewisser Weise noch heute manchmal so vorkommt, als befände ich mich immer noch auf der Suche nach jenen namenlosen Musikstücken, die mir damals so viel Glück bereiteten.

Ab dem sechsten Lebensjahr lernte ich Singen im Kinderchor der religiösen Schule von Igualada. Gemeinsam mit den anderen Kindern entdeckte ich nach und nach die Schönheit des gregorianischen Gesangs und die herrlichen Kompositionen von Tomás Luis de Victoria und anderen großen Meistern des Goldenen Zeitalters. Ich erinnere mich noch (als wäre es erst gestern gewesen) an den starken Eindruck, den die Musik auf mich ausübte, als ich zum ersten Mal eine Aufnahme des *Magnificat* von J. S. Bach hörte und kurz darauf die dritte Sonate für Gambe und Cembalo, damals von Pau Casals auf dem Cello gespielt, mit Mieczysław Horowitz am Flügel (ich wusste nicht einmal, dass es sich um ein Werk für Gambe handelte!). Es war am Ende eines sehr heißen Sommers, als ich mich gerade langsam von einem schweren Typhus erholte (der mich Zehnjährigen fast an den Rand des Todes gebracht hatte). In den zwei Monaten meiner langen Rekonvaleszenz bestanden die einzigen mir im Lauf des Tages gestatteten Glücksmomente darin, ein bisschen lesen zu dürfen, vor allem aber mit meinem kleinen Radioapparat Musik zu hören. Ich war sogleich und dauerhaft von der Schönheit der gehörten Interpretationen überwältigt und mehr noch von der Intensität der Gefühle, die Bachs Partituren ausströmten, obgleich sie schon so alt waren. Nachdem ich eine schwere Krankheit überstanden hatte, empfand ich jeden Tag die Wohltat der Musik an Körper und Seele. Es war wirklich erschütternd zu erkennen, wie machtvoll diese Musikstücke waren, die von sterblichen Menschen geschaffen und gespielt, durch ihre Schönheit und Gefühlstiefe ewige Meisterwerke darstellten.

Fünf Jahre später, 1956, beim Anhören einer Probe des Requiems von Mozart und eines Streichquartetts im Konservatorium von Igualada war ich so betroffen von der Macht dieser Musik, dass ich dort beschloss Musiker zu werden. Als Instrument wählte ich das Violoncello und zum ersten Mal in meinem Leben erfuhr ich, wie die Arbeit des autodidaktischen Lernens mir ein großes Glücksgefühl verschaffte. Neun Jahre lang übte ich acht Stunden täglich. Nachdem ich mein Studium am Konservatorium von Barcelona (1965) beendet hatte, entdeckte ich die Gambe und verliebte mich in dieses vergessene Instrument. Fasziniert von der Alten Musik begann ich meine Wanderschaft durch die großen Musikbibliotheken, eine Reise, die mich von Barcelona nach Paris, London, Brüssel, Bologna, Madrid usw. bringen sollte. Nach drei Jahren autodidaktischer Arbeit mit der Gambe wurde ich als Schüler von August Wenzinger an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel angenommen. Was dann folgte, ist inzwischen bekannt. Es ist

wirklich ein magischer Moment, wenn man spürt, dass man seinen Weg, ein Zuhause gefunden hat. Deshalb hat Mark Twain Recht, wenn er sagt. „Es gibt zwei wichtige Daten im Leben eines Menschen, den Moment seiner Geburt und den Moment, wo er entdeckt, warum er geboren wurde“; denn von diesem Augenblick an wird das Leben eine höchst wunderbare und stimulierende Erfahrung. Ist das Leben des Erwachsenen nicht vielleicht eine Suche nach dem Glück, das wir als reine und unschuldige Kinder besessen haben? Musik machen bedeutet in gewisser Weise auch, eine bestimmte Lebensform zu suchen und zu entwickeln ... die Form eines Lebens, das sich nicht anders entfalten kann als in der Suche und der Austeilung von Schönheit und Glück.

Das erinnert mich an die „wilden Erdbeeren“ in einer vielsagenden Zen-Geschichte, die so lautet: „Ein Mann geht ruhig im Wald spazieren, bis ein Tiger auftaucht und ihn verfolgt. Der Mann beginnt zu laufen, gelangt schließlich an einen Abgrund und schickt sich an, den Hang hinunterzusteigen. Er wähnt sich schon gerettet, da erblickt er am Grund des Abhangs einen zweiten Tiger, der auf ihn wartet. Der Mann hält an und weiß nicht, was er machen soll. Plötzlich sieht er neben sich wilde Erdbeere, er sammelt sie und isst sie mit den Worten: ‚Wirklich gut, diese wilden Erdbeeren!‘ “

Die wilden Erdbeeren können die Arbeit meinen, die uns mit Leidenschaft erfüllt, oder alles was wir mit Eifer und Konzentration zu tun beschließen: singen, im Garten arbeiten, schreiben, einen Berg besteigen, Musik spielen, oder das *Magnificat* von Bach hören ... Sie bedeuten das Glück, das man in der Tätigkeit findet, die man gerade ausübt. Wenn man dann auch noch weiß, wie man es macht, verschwinden alle Tiger – die in uns lauenden und die sonst wo draußen vorgestellten – und das Leben wird viel schöner.

JORDI SAVALL

Cuba, Lissabon und Bellaterra, Herbst 2014

Übersetzung: Claudia Kalász

VIVALDI & BACH

Barockmusik für die Nachwelt

Antonio Vivaldi war Sohn des bekannten Geigenvirtuosen Giovanni Battista Vivaldi aus Brescia, der zunächst als Barbier gearbeitet hatte, bevor er in Venedig als Violinist hervortrat. Antonio widmete sich als einziger unter den Brüdern beruflich der Musik.

Er wurde am 4. März 1678 in Venedig geboren. Direkt nach seiner Geburt erhielt er die Nottaufe, vermutlich wegen einer Krankheit, unter der er nach eigenen Aussagen von Geburt an litt: „stretizza di petto“, wohl eine Art Bronchialasthma. Die Krankheit hielt ihn nicht davon ab, im Lauf seines Lebens zahlreiche Reisen zu unternehmen. Vom Vater bekam er den ersten Violinunterricht und wurde in die Cappella di San Marco eingeführt.

Im März 1703 erhielt er die ersten niederen Priesterweihen, entsagte aber Ende 1706 dem aktiven Priestertum, wodurch er bedeutende Einkünfte verlor. In späteren Jahren begründete er die Entscheidung oft mit seiner Krankheit, wahrscheinlicher aber ist, dass sie mit seiner zunehmenden musikalischen Tätigkeit zu tun hatte. Völlig abwegig ist jedoch die im 19. Jahrhundert aufgekommene fantasievolle Anekdote, Vivaldi sei mitten bei einer Messfeier in die Sakristei gelaufen, um eine Fuge aufzuschreiben, die ihm gerade eingefallen war. Vivaldi war immer ein pietätvoller Mensch.

Ebenfalls im Jahr 1703 erhielt er den ersten offiziellen Titel: *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*. Das Hospital gehörte zu den vier Einrichtungen der Stadt, die sich um Waisenmädchen

kümmerten und sich auf die musikalische Ausbildung der Talent zeigenden Kinder spezialisiert hatten. Die Gottesdienste mit musikalischen Einlagen erfreuten sich großer Beliebtheit bei den in der Stadt ansässigen Adligen sowie bei Italienreisenden. Zu Vivaldis Aufgaben gehörten die Ausbildung der Mädchen, die Proben und die Versorgung des Orchesters mit geeigneten Kompositionen. Er wurde jährlich in seinem Amt bestätigt, bis 1709. In jenem Jahr endete seine Tätigkeit, wahrscheinlich aus ökonomischen Gründen. Die älteren Mädchen übernahmen nun die Ausbildung der jüngeren. Anscheinend war der Erfolg von Vivaldis Ausbildungsmodell der Grund für seinen Ausschluss.

Zur gleichen Zeit wurde er als Komponist bekannt. 1705 veröffentlichte er sein Op. 1, eine Sammlung von Triosonaten. Op. 2, eine Reihe von Violinsonaten, erschien nicht vor 1709, mit einer Widmung an den dänischen König Friedrich IV., der zu dem Zeitpunkt die Stadt besuchte. 1711 veröffentlichte der in Amsterdam ansässige Verleger Etienne Roger das Op. 3, die bekannte Sammlung von 12 Konzerten, *L'estro armonico*, für eine, zwei oder vier Soloviolen. Die Ausgabe wurde eine der einflussreichsten Musikeditionen der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Das zeigt, wie sehr Vivaldis Musik nördlich der Alpen geschätzt wurde.

1711 kehrte er ans Ospedale della Pietà zurück, wo er, diesmal als *maestro de' concerti* mit größerer Verantwortung, bis 1716 blieb. Ab 1713 erhielt er den Auftrag, für die besagte Institution sakrale Musik zu komponieren. Das Oratorium *Juditha triumphans* aus dem Jahr 1716 mit patriotischen Anspielungen auf den Krieg Venedigs gegen die Türken stellt sicherlich das elaborierteste unter seinen für das Ospedale verfassten Werken dar. Im Jahr 1713 übernahm Vivaldi zusätzlich die Funktion des Komponisten und Impresario am Theater Sant'Angelo.

Op. 4 erschien 1716 mit einer Widmung an einen seiner Schüler, Vettor Delfino, ein Mitglied des venezianischen Adels. Op. 5, 6 und 7 hingegen wurden ohne Widmung publiziert, was vermuten lässt, dass der Verleger Roger für die Kosten aufkam, eine Praxis, die damals nicht so verbreitet war wie in späteren Zeiten.

Im April 1718 präsentierte Vivaldi in Mantua seine Oper *Armida al campo d'Egitto*. Bis 1720 blieb er in der Stadt, wo er vom Stadtoberhaupt den Titel *maestro di capella di camera* erhielt. Nur für kurze Zeit kehrte er nach Venedig zurück, um dann nach Rom zu gehen. Dort hielt er sich 1723, 1724 und bei einer weiteren nicht überlieferten Gelegenheit auf. Er spielte vor dem Papst, stand in Verbindung mit Kardinal Ottoboni (dem Mäzen von Corelli) und führte verschiedene Opern bei den Karnevalsfesten auf.

Ebenfalls im Jahr 1723 gab ihm das Ospedale della Pietà den Auftrag, jeden Monat zwei neue Konzerte zu schicken (und sei es per Post), sowie drei oder vier Proben zu dirigieren, wenn er in Venedig war. Zwischen 1723 und 1729 ist das Honorar für mehr als 140 Konzerte bezeugt. Vivaldis häufige Reisen ließen nicht zu, dass er unterrichtete, doch man betrachtete ihn weiterhin als wichtiges Mitglied der Institution. Im Lauf seines Lebens schrieb Vivaldi mehr als 400 Konzerte, mit denen er – darin liegt seine große Bedeutung – den Prototypus des barocken Konzerts prägte. Er komponierte Konzerte für die verschiedensten Instrumente, für Soloeinsätze, Duos oder gemischte Solistengruppen: Geige, Cello, *Viola d'amore*, *Viola all'inglese*, Querflöte, Piccoloflöte, Blockflöte, Oboe, Klarinette, Schalmel, Fagott, Trompete, Waldhorn, Posaune, Cembalo, Laute, Mandoline, Theorbe, Trommeln, Orgel und sogar Trumscheit.

In jener Zeit begann seine Beziehung zu der Altistin Anna Girò, die in vielen seiner Opern sang. Böse Zungen verbreiteten das Gerücht, dass die Beziehung über das strikt Berufliche hinausging. 1738 musste Vivaldi sogar erleben, dass man ihm aus diesem Grund den Zutritt zur Stadt Ferrara – damals unter päpstlicher Herrschaft – verweigerte. Er hat allerdings die Gerüchte immer glaubhaft widerlegen können.

Die Veröffentlichung seiner Werke – immer in Amsterdam – vermehrte seinen Ruhm. 1725 erschien Op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, von denen die ersten vier den Jahreszeiten gewidmet sind. Zwischen 1726 und 1728 arbeitete Vivaldi wieder für das Theater Sant'Angelo. Op. 9, *La cetra*, eine weitere Sammlung von Violinkonzerten, erschien 1727 mit einer Widmung an den römisch-

deutschen Kaiser Karl VI. Zwei Jahre später veröffentlichte Vivaldi Op. 10 mit Flötenkonzerten sowie Op. 11 und 12, zwei Serien mit jeweils sechs Konzerten. Die Einnahmen aus den Editionen stellten den Komponisten nicht zufrieden, so dass er wieder auf die viel lukrativere handschriftliche Verbreitung seiner Partituren zurückgriff.

Zwischen 1729 und 1733 reiste er viel, Wien und Prag sind mit Bestimmtheit seinem detaillierten Register der Operaufführungen zu entnehmen. In der Spielzeit 1730-31 wurden zwei seiner Opern in Prag gezeigt. Von diesem Zeitpunkt an widmete Vivaldi sich in weitaus größerem Umfang der Komposition von Opern. Zwischen 1733 und 1735 schrieb er mehrere für das Theater Sant'Angelo. Allmählich verlagerte sich seine Tätigkeit von Wien in verschiedene norditalienische Städte. 1735 kehrte er an das Ospedale della Pietà zurück, nun als *maestro di capella*. Nach 1738 wurde dieser Auftrag nicht verlängert, vielleicht wegen seiner häufigen Reisen; doch die Bindung ans Pietà brach nicht ab. Die Operaufführungen in Ferrara anlässlich der Karnevalsfeste 1737, 1738 und 1739 kamen nicht ohne Schwierigkeiten zustande – das Einreiseverbot war nur eine unter vielen – und der Erfolg ließ zu wünschen übrig. Andererseits zeugt es von Vivaldis Prestige, dass er Libretti von Dichtern der Größenordnung eines Pietro Metastasio und Carlo Goldoni vertonen durfte.

Seine letzte Reise unternahm Vivaldi 1740, vermutlich in der Absicht, eine oder mehrere Opern am Kärntnertheater in Wien aufzuführen. Doch der Tod Kaiser Karls VI. – einst Thronanwärter der antibourbonischen Parteien im Spanischen Erbfolgekrieg – und die daraus folgende Schließung der Theater vereitelten seine Pläne. Entweder zu krank oder zu arm um nach Venedig zurückzukehren, blieb er in Wien. Er starb am 28. Juli 1741 und wurde in einem Massengrab beigesetzt.



Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 in Eisenach geboren. Fünffjährig kam er in die Schule, mit acht Jahren besuchte er 1692 die Lateinschule, wo er eine theologische und humanistische Bildung erhielt. Als er mit neun Jahren Vollwaise wurde, nahm der ältere Bruder Johann Christoph die Geschwister Johann Sebastian und Jakob bei sich in Ohrdruf auf. Durch ihn erhielt J. S. Bach die ersten Einweisungen ins Cembalospield. In Ohrdruf besuchte er bis 1700 das Lyzeum, dann setzte er seine Schulbildung in Lüneburg fort, wo er vermutlich zu komponieren begann. Einflüsse Johann Pachelbels verbinden sich in den ersten Kompositionen mit einem Sinn für die zeitgenössischen musikalischen Konventionen sowie der Suche nach neuen Wegen.

In Lüneburg sang Bach bis zum Stimmbruch im Mettenchor der Michaelisschule, wo er seine höhere Schulbildung abschloss. Er erwarb Kenntnisse im Orgelspiel und im Orgelbau. Er verstand sich so gut auf die Mechanik der Orgel, dass er immer wieder im Verlauf seines Lebens zu Prüfungen, Erweiterungen und Einweihungen von Orgeln herangezogen wurde. In der Lüneburger Zeit hatte er auch Gelegenheit, sich durch das Anhören der *Capelle* des Herzogs von Celle-Lüneburg mit dem französischen Stil vertraut zu machen.

1703 erhielt er eine Anstellung in der Privatkanpelle des Herzogs von Weimar, dann als Organist der Neuen Kirche (St. Bonifatius) in Arnstadt. Der Posten ließ ihm viel Zeit zum Komponieren und Musizieren. Ende des Jahres erhielt er die Erlaubnis, vier Wochen nach Lüneburg zu reisen, um dort Dietrich Buxtehudes Orgelspiel anzuhören, kehrte aber erst fast drei Monate später zurück. Weitere Probleme erwachsen ihm nach seiner Rückkehr aus dem Stil seiner Chorbegleitung und der Behandlung seiner Schüler. Sein Berufsleben war nicht frei von Spannungen, bedingt durch die eigenwillige Auffassung seiner beruflichen Pflichten, den Umgang mit den Schülern und seinen Kompositionsstil. Doch nach und nach verschaffte er sich Anerkennung.

1707 wurde Bach zum Organisten der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen ernannt, wo er ein ebenso gutes Gehalt wie in Arnstadt bezog. Im August desselben Jahres heiratete er Maria Barbara Bach.

Von da an hatte er immer auch Privatschüler. Im folgenden Jahr erhielt er aufgrund seines Orgelspiels am Hof des Herzogs von Weimar die Stelle des Kapellmeisters und Kammermusiklers; allerdings erwähnen die Quellen ihn außerdem als Hoforganisten. Mit dem Amt ging die Verpflichtung einher, alle vier Wochen eine Kantate zu schreiben, so dass im Verlauf von vier Jahren ein ganzer Jahreszyklus entstanden wäre. Bach komponierte in Weimar auch zahlreiche Werke für die Orgel, war der Herzog doch ein Bewunderer seines Orgelspiels. Sechs seiner Söhne kamen dort zur Welt und die Liste der Paten zeigt, wie viele und bedeutende Bekannte und Freunde Bach hatte, darunter auch Georg Philipp Telemann.

1714 interessierte Bach sich für die Organistenstelle in Halle. Zwar war das Gehalt nicht besser als in Weimar, wohl aber die Orgel. Der Plan schlug fehl, immerhin aber beförderte der Herzog von Weimar ihn, Bachs Wunsch entsprechend, zum Hofkonzertmeister.

1717 wurde J. S. Bach zum ersten Mal in einer gedruckten Schrift erwähnt, und zwar durch Johann Mattheson. Der nannte ihn „den berühmten Weimarer Organisten“ und lobte seine Kirchenmusik sowie die Kompositionen für Tasteninstrumente. Aus dem Jahr 1717 ist keine Kantate überliefert und aus dem Jahr 1716 keine, die mit Sicherheit datiert werden kann. Vermutlich beruht diese Lücke auf Unstimmigkeiten zwischen dem Komponisten und dem Herzog, die dazu führten, dass er seine Aufgaben vernachlässigte und das Angebot des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen annahm, Kapellmeister am Hof von Köthen zu werden. Der Herzog von Weimar wollte zunächst in Bachs Entlassung nicht einwilligen und ließ ihn wegen Ungehorsam zu einem Monat Gefängnisstrafe verurteilen. Doch nach drei Wochen Haft ohne Anzeichen von Reue wurde er in Ungnaden entlassen. In Köthen fand er einen Fürsten, der seine Musik verstand und liebte.

1719 hielt Georg Friedrich Händel sich in Halle auf, nur 30 km von Köthen entfernt. Es scheint, dass Bach versucht hat, sich mit Händel zu treffen, dass aber die Zusammenkunft schließlich nicht stattfand. Gegen Ende des Jahres bewarb Bach sich auf die Organistenstelle an der Sankt Jacobi Kirche in

Hamburg, jedoch erfolglos. Bei verschiedenen Gelegenheiten begleitete Bach den Fürsten nach Karlsbad. Wohl während eines dieser Aufenthalte im Jahr 1720 starb seine Frau. Anderthalb Jahre später heiratete er Anna Magdalena.

1720 arbeitete Bach an den *Brandenburgischen Konzerten*, die er 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt widmete. Aus der Köthener Zeit stammen auch zahlreiche musikpädagogische Arbeiten wie etwa das *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin* und vermutlich auch *Das wohl temperirte Clavier*, obwohl am Schluss das Datum 1732 eingetragen ist. Es entstanden zudem *Inventionen und Sinfonien*.

Im Mai 1723 wurde Bach Thomaskantor in Leipzig, nach einem längeren Auswahlverfahren, in dem zunächst Telemann und Graupner den Zuspruch der Stadträte erhalten hatten. Bach oblag die Kirchenmusik und der Lateinunterricht. Vermutlich zog er die wirtschaftliche und politische Stabilität einer demokratisch regierten Handelsstadt der Ungewissheit am Hof eines absolutistischen Fürsten wie dem Köthener vor. Er hatte den verantwortungsvollsten Posten der ganzen Stadt inne, denn er war für die Musik an den vier Hauptkirchen der Stadt und generell für alle vom Stadtrat organisierten musikalischen Veranstaltungen zuständig. Außerdem musste er die Thomasschule leiten, wo die Chorknaben der Thomaskirche ausgebildet wurden, und die städtischen Berufsmusiker dirigieren.

In jenen Jahren widmete er sich mit großem Elan der Kirchenmusik. In relativ kurzer Zeit komponierte er fünf fast vollständige Kantatenjahrgänge. Bei den sonntäglichen Gottesdiensten dirigierte er den Chor und das Instrumentalensemble gewöhnlich vom Cembalo aus.

Im Sommer 1723 übernahm er die zusätzliche Aufgabe des Musikdirektors der Universität. Es waren Jahre umfassender Verpflichtungen, nicht ohne Spannungen, und intensiver kompositorischer Tätigkeit. In dieser Zeit entstanden das *Magnificat BWV 243a*, die *Matthäuspassion*, die *Trauerode* aus dem zweiten *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* und einige sicher für seine eigenen Konzertauftritte

geschriebene Orgelwerke. 1725 begann seine Zusammenarbeit mit Picander, Librettist zahlreicher seiner Werke aus der Leipziger Schaffenszeit. Bach gab darüber hinaus weiterhin Konzerte als Orgelvirtuose, sowohl in Leipzig als auch in anderen Städten.

1726 publizierte er zum ersten Mal selbst eine seiner Kompositionen, und zwar die *Partita I* für Cembalo, und trat so als Verleger von Musik für Tasteninstrumente an die Öffentlichkeit. 1729 übernahm er das Amt des Kapellmeisters im Herzogtum Sachsen-Weißenfels. Doch es war vor allem die Ernennung zum Leiter des *Collegium Musicum*, die den größten Wandel in seiner Arbeit mit sich brachte. Es handelte sich um eine von Telemann 1702 gegründete bürgerliche Vereinigung von Studenten der Universität und Berufsmusikern, die wöchentlich ein öffentliches Konzert gaben. Bach musste gute Gründe haben, auch noch diese Aufgabe anzunehmen. Möglicherweise wollte er eine völlig unabhängige musikalische Aktivität aufrechterhalten, so wie er auch seine Kompositionen lieber selbst veröffentlichte. Dies minderte jedoch nicht sein Interesse für die Kirchenmusik.

1733 dirigierte er, nach Beendigung der beim Tod des Kurfürsten Friedrich August von Sachsen ausgerufenen Trauerzeit, das *Magnificat* in der D-Dur-Fassung, eine Revision der Es-Dur-Fassung, die er zehn Jahre zuvor komponiert hatte. Ebenso arbeitete er an Teilen der *h-Moll-Messe*, um sie dem neuen Kurfürsten vorzustellen und den erstrebten Titel des königlichen Hofkomponisten und Hofkapellmeisters zu erhalten.

In jener Zeit widmete er sich erneut Kompositionen für Tasteninstrumente, nahm mehr Privatschüler an und analysierte die Werke anderer Autoren, besonders von Repräsentanten des *stile antico* und generell von lateinischer liturgischer Musik. 1737 löste der Musikkritiker Johann Adolf Scheibe eine lange Kontroverse über den Kompositionsstil Bachs aus. Sie zog sich bis 1745 hin, als Scheibe schließlich seine Einwände zurückzog.

Im letzten Jahrzehnt, nach 1740, entstanden so bedeutende Werke wie die *Goldberg-Variationen* und die mit ihren folkloristischen Elementen einzig dastehende *Bauernkantate*. Sie zeigt uns den Komponisten

Bach vollkommen auf der Höhe der Moden seiner Zeit als einen, der es versteht, Stilelemente der jungen Komponisten seinen Zwecken anzupassen. Gleichzeitig setzte er seine Arbeit an der *h-Moll-Messe* fort, möglicherweise in Hinblick auf die zukünftige Einweihung der Katholischen Hofkirche Ss. Trinitatis.

Im Mai 1747 stattete Bach Friedrich dem Großen in Potsdam einen Besuch ab. Dort improvisierte er, nach einer Improvisation in sechs Teilen über ein eigenes Thema, am Klavier über ein Thema des Königs und schuf so die Grundlage für *Das Musicalische Opfer*. Im selben Jahr wurde er in die Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften aufgenommen, verlor aber bald das Interesse daran, als er merkte, dass es überwiegend um trockene mathematische Materie ging.

Die Kunst der Fuge entstand ebenfalls im letzten Lebensjahrzehnt. Wenn Bach auch nicht mehr die Zeit blieb, die Herausgabe dieses Werks selbst zu überwachen, so konnte er doch immerhin den letzten Satz, eine vierstimmige Fuge, zu Ende bringen. Das Werk erschien posthum im Frühjahr 1751. Ein zur Erblindung führendes schweres Augenleiden hatte Bachs Arbeit am Ende eingeschränkt. Im März 1750 wurde er mit bedingtem Erfolg operiert, eine zweite Operation blieb völlig ergebnislos, Bachs Gesundheitszustand verschlechterte sich zunehmend und er starb am 28. Juni 1750.

JOSEP MARIA VILAR

Übersetzung: Claudia Kalász



ANTONIO VIVALDI CHRONOLOGIE

- 1678 Wird am 4. März in Venedig geboren.
- 1693 Beginn seiner Priesterausbildung.
- 1703 Priesterweihe.
Ernennung zum *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*.
- 1705 Op. 1 erscheint, eine Sammlung von 12 Triosonaten.
- 1706 Entspricht dem aktiven Priestertum.
- 1709 Beendet seine Tätigkeit als Violinlehrer am Ospedale della Pietà.
- 1711 Erneuert seinen Vertrag mit dem Ospedale della Pietà.
- 1713 Uraufführung seiner ersten Oper: *Ottone in Villa*. Rückkehr ans Theater Sant'Angelo in Venedig.
Komponiert sakrale Musik für das Ospedale della Pietà.
Etabliert sich als Impresario und Komponist am venezianischen Theater Sant'Angelo.

- 1716 Uraufführung seines wichtigsten Oratoriums, *Juditha triumphans*.
- 1717 Verbringt zwei Jahre in Mantua.
- 1720 Kehrt nach Venedig zurück und bringt am Theater Sant'Angelo weitere Opern zur Aufführung.
- 1723 Erster nachweislicher Aufenthalt in Rom. Er führt einige Opern auf und spielt vor dem Papst. Vom Ospedale della Pietà erhält er den bis 1729 dauernden Auftrag, monatlich zwei Konzerte zu komponieren.
- 1725 Op. 8 erscheint, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, 12 Violinkonzerte, von denen die ersten vier den Jahreszeiten gewidmet sind.
- 1729 Op. 12 erscheint. Von diesem Zeitpunkt an autorisiert er keine weiteren Editionen seiner Werke. Seine Kompositionen zirkulieren nur noch in handschriftlichen Kopien.
- 1730 Reist nach Prag, um verschiedene Opern aufzuführen.
- 1734 Erste Zusammenarbeit mit dem Librettisten Carlo Goldoni.
- 1738 Sein Amt des *maestro di cappella de l'Ospedale della Pietà* wird nicht erneuert.
Reist nach Amsterdam, um seine Musik zu dirigieren.
- 1740 Reist nach Wien.
Sieht seine berufliche Beziehung zum Ospedale della Pietà als beendet an.
- 1741 Stirbt am 28. Juli in Wien und wird in einem Massengrab beigesetzt.



Le Concert des Nations & Jordi Savall pendant l'enregistrement à la Collegiale de Cardona, Catalogne, en 2003

JOHANN SEBASTIAN BACH CHRONOLOGIE

- 1685 Wird am 21. März in Eisenach geboren.
- 1692 Eintritt in die Lateinschule seiner Geburtsstadt.
- 1694 Tod seiner Mutter.
- 1695 Tod seines Vaters. Lebt von nun an im Haus seines Bruders Johann Christoph in Ohrdruf.
- 1700 Umzug nach Lüneburg, Besuch der Michaelisschule.
- 1703 Wird in Weimar zum Hofmusiker ernannt.
Erhält das Amt des Organisten an der Neuen Kirche in Arnstadt.
- 1705 Erhält die herzogliche Erlaubnis, einen Monat in Lübeck zu verbringen, um Buxtehudes Orgelspiel zu hören, kehrt jedoch erst nach drei Monaten nach Weimar zurück.
- 1707 Tritt die Organistenstelle an der Divii Blasii-Kirche in Mühlhausen an.
Heirat mit Maria Barbara Bach.
- 1708 Wird Kammermusiker und Organist am herzoglichen Hof von Weimar.

- 1713 Bemüht sich vergeblich um eine Organistenstelle in Halle.
- 1714 Beförderung zum Konzertmeister am Weimarer Hof.
- 1716 Wird zur technischen Prüfung verschiedener Orgeln herangezogen, eine Tätigkeit, die künftig zu seinen Aufgaben gehören wird.
- 1717 Nimmt die Stelle des Hofkapellmeisters beim Prinzen Leopold von Anhalt-Köthen an. Der Herzog von Weimar will ihn nicht entlassen und inhaftiert ihn.
- 1718 Begleitet den Prinzen zum ersten Mal nach Karlsbad.
- 1720 Tod seiner Frau Maria Barbara.
- 1721 Komponiert die *Brandenburgischen Konzerte* und versieht sie mit einer Widmung an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt. Heiratet Anna Magdalena Wilcken.
- 1723 Wird Thomaskantor in Leipzig.
- 1725 Gibt Konzerte auf der Orgel der Sophienkirche in Dresden; auch in den folgenden Jahren setzt er diese Konzerte fort. Besuch in Köthen.
- 1726 Gibt selbst die *Partita I* für Cembalo heraus und betätigt sich so zum ersten Mal als Verleger.
- 1729 Unstimmigkeiten mit dem Rat der Thomasschule über Zulassungskriterien der Schüler. Übernimmt die Leitung des Collegium Musicum. Wird Kapellmeister am Hof des Herzogs von Sachsen-Weißenfels.

- 1733 Überreicht dem neuen Sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. in Dresden das *Kyrie* und das *Gloria* der *Messe in h-Moll*. Führt das Magnificat in der neuen D-Dur-Fassung auf.
- 1736 Streit zwischen Bach und Thomasschulrektor Johann August Ernesti. Wird zum Kurfürstlich Sächsischen und Königlich Polnischen Hof-Compositeur ernannt.
- 1737 Lässt vorübergehend die Leitung des Collegium Musicum ruhen. Johann Adolf Scheibe veröffentlicht negative Bemerkungen zu Bachs Kompositionsstil und löst damit eine bis 1744 währende Kontroverse aus.
- 1739 Nimmt die Leitung des Collegium Musicum wieder auf.
- 1742 Veröffentlicht die *Goldberg-Variationen*.
- 1747 Stattet Friedrich dem Großen von Preußen einen Besuch in Potsdam ab. Komponiert und veröffentlicht *Das Musikalische Opfer*. Wird Mitglied der Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften. Den Vorsitz hat Lorenz Christoph Mizler, für den er als Jahresbeitrag die Canonischen Veränderungen über *Vom Himmel Hoch* (BWV 769) komponiert.
- 1749 Vollendet die h-Moll-Messe.
- 1750 Arbeitet an der Veröffentlichung der *Kunst der Fuge*. Unterzieht sich zwei Augenoperationen. Stirbt am 28. Juli.

ARTE, MUSICA E VITA

MAGNIFICAT & CONCERTI. Questa nuova registrazione di Alia Vox (contenente un DVD e un SACD) presenta due delle più grandiose realizzazioni musicali del Cantico di Maria nel XVIII secolo: quella di J. S. Bach per un quintetto di solisti, coro e orchestra, nella sua seconda versione in re maggiore rimaneggiata nel 1732 e nel 1733 (BWV 243), e quella di Antonio Vivaldi – che J. S. Bach ha conosciuto – nella sua prima versione per 2 soprani e alto solo, coro e orchestra, in sol minore (RV 610, d'impossibile datazione). Le due versioni sono state registrate *live*, in occasione dei concerti tenuti alla Cappella Reale di Versailles alla fine del mese di giugno del 2013. A complemento, abbiamo deciso di presentare, prima del Magnificat di Vivaldi, il *Concerto in sol minore, con 2 Violini e Viola da Gamba, Archi e Continuo* (RV 578), che funge da introduzione strumentale, nella versione registrata a Cardona (Catalogna) nel 2003 da Le Concert des Nations. Dopo il Magnificat di J. S. Bach, aggiungiamo, a mo' di conclusione, il suo *Concerto per clavicembalo in re minore* (BWV 1052) nella magnifica versione registrata *live*, da Pierre Hantaï con Le Concert des Nations, durante il Festival di Fontfroide del 2013.

L'Accademia di formazione professionale

I due *Magnificat* di Vivaldi e di Bach contenuti in questa registrazione, sono stati preparati nel corso della III Accademia di formazione professionale, di ricerca e d'interpretazione, che si è svolta a Barcellona dal 20 al 27 giugno 2013 (stage e 1° concerto), organizzati da CIMA ed ESMUC, e registrati

live nella Cappella Reale del Castello di Versailles in occasione dei concerti che hanno avuto luogo il 28 e il 29 giugno dello stesso anno.

Come nelle accademie precedenti, hanno partecipato i solisti de La Capella Reial de Catalunya e una ventina di giovani cantanti professionisti (selezionati mediante audizioni pubbliche) provenienti da tutta l'Europa e da altri paesi del mondo.

Al fine di trovare i migliori percorsi verso la bellezza e l'emozione di ciascuno di questi due grandi capolavori, sono state impartite delle Master Class sulla voce, il canto e il lavoro d'insieme, da parte dei diversi artisti che hanno collaborato al progetto: Stefan MacLeod, Pascal Bertin, Johannette Zomer, Lluís Vilamajó e io stesso. Lluís Vilamajó ha diretto la preparazione del complesso vocale, mentre il lavoro d'insieme sullo style, la declamazione, l'articolazione, la dinamica, il fraseggio e l'ornamentazione lo ho diretto io durante le Master Class d'interpretazione musicale e le prove con i solisti, il coro e l'orchestra.

Il mistero dell'arte

Il lavoro ravvicinato con queste opere d'arte assolute, composte da questi grandi maestri della musica di tutti i tempi, mi fa pensare a due questioni essenziali: una sul mistero della creazione che rende possibile il miracolo dell'arte, e l'altra sullo sbalorditivo ritardo della presa di coscienza di questa qualità immortale dell'opera d'arte assoluta, nel campo della musica. In effetti, per la musica, si è dovuto attendere l'inizio del XIX secolo perché avesse finalmente luogo il riconoscimento di opere d'arte assolute nel repertorio, e potesse così cominciare un vero rinascimento, che si è prodotto grazie alla progressiva scoperta della produzione da lungo tempo dimenticata dei grandi compositori dei secoli precedenti.

Stefan Zweig, in una memoria presentata negli Stati Uniti in occasione di una tournée di conferenze tenute dalla fine del 1939 fino a febbraio del 1940, ci parla del miracolo dell'arte, che si produce

“quando quel qualcosa di nuovo, di nato bruscamente, non è più perituro, quando non appassisce più come un fiore, non muore come un essere umano, ma sopravvive a ogni tempo, resta eterno come il cielo, la terra, il mare, il sole, la luna e le stelle [...] Questo miracolo per cui qualcosa nasce dal nulla eppure sfida i tempi, ci è dato di viverlo di tempo in tempo entro una sfera, quella dell’arte. Sappiamo che escono ogni anno diecimila, ventimila, cinquantamila libri; non ignoriamo che vengono dipinti centomila quadri e composti milioni di battute di musica. Tutto questo non provoca in noi alcuna reazione particolare. Che dei libri siano scritti da prosatori o poeti ci sembra altrettanto naturale quanto il fatto che questi libri siano composti da dei tipografi, stampati da degli editori e rilegati da dei rilegatori. Per noi, è un semplice fenomeno di produzione, come la fabbricazione quotidiana del pane o quella delle calze o delle scarpe. Lo stupefacente è quando uno di questi libri, uno di questi dipinti, grazie alla sua perfezione, sopravvive all’epoca che lo ha visto nascere e a molte altre. In questo caso, e soltanto in questo caso, noi sentiamo che il genio si è incarnato in un uomo e che il mistero della creazione si è riprodotto in un’opera. Pensiero eccitante: ecco un uomo fatto come tutti gli altri, che dorme in un letto, mangia a una tavola, è vestito come noi. Lo incrociamo per strada; forse siamo stati persino a scuola insieme, seduti nello stesso banco; in nulla era esteriormente differente da noi. E bruscamente, a quest’uomo capita un’avventura che a noi è negata: ha rotto la regola in cui siamo rinchiusi, ha vinto il tempo, perché, mentre noi moriamo e passiamo senza lasciare tracce, ne ha lasciate, lui, che non si cancelleranno. Perché? Unicamente perché ha compiuto questo atto divino della creazione, per il quale qualcosa nasce dal nulla e ciò che è perituro diventa durevole. Perché in lui si è manifestato il mistero più insondabile del nostro mondo, quello della creazione.”

Quando affronto il lavoro di studio e d’interpretazione di opere della grandezza creativa e artistica dei *Concerti* e di questi *Magnificat* di Vivaldi e di Bach, io sono immediatamente altrettanto meravigliato e affascinato quanto lo era Stefan Zweig nel suo testo sul “mistero della creazione”. Come interprete, sono spesso immerso in archivi o raccolte di opere antiche, dove si possono trovare delle composizioni di assai diversi livelli di qualità. Come per i libri, ci sono state, durante tutti i secoli passati, migliaia di composizioni che sono servite per la vita quotidiana degli uomini: per i servizi religiosi nei conventi e

nelle chiese, come pure per il divertimento della corte o della città e per i concerti pubblici. Una grande maggioranza di queste opere è costituita da belle realizzazioni “artigianali”, più o meno sofisticate, ma ahimè sovente prive di quello stato di grazia che anima l’opera d’arte assoluta. Ma, come spiega così bene Stefan Zweig, di tanto in tanto si produce un miracolo straordinario: nel mezzo di un’immensa foresta di composizioni più o meno di circostanza, avviene “il miracolo”. Ecco che questo mistero della creazione rende possibile che un’opera apparentemente poco diversa da quelle che la circondano, ci tocchi nel più profondo dello spirito per la sua bellezza, soprattutto quando vi è in essa quella grazia che La Fontaine considerava “più bella della bellezza, perché la bellezza ci sorprende, mentre la grazia ci tocca l’anima”.

Il vero rinascimento musicale

Ma allora, come è stato possibile che per tanti secoli abbiamo dimenticato gli antichi maestri e i loro capolavori? Come spiegare questa lunga amnesia di cui ci parla Aldous Huxley nel suo saggio su Gesualdo? Nel suo saggio su questo compositore di Madrigali del XVI secolo, Aldous Huxley evoca la tragica perdita di memoria della coscienza musicale europea, amnesia che è perdurata fino alla fine della II Guerra Mondiale. “Perfino negli anni ‘50, il repertorio musicale di prima di Monteverdi, sparito sotto gli strati culturali successivi ammuccchiati dal modernismo, attendeva ancora di essere riscoperto”. Come spiegare, anche, le opinioni così trancianti e sprezzanti sulle musiche anteriori a Mozart e Haydn, di un così grande scrittore e testimone colto della vita musicale del suo tempo come Stendhal?

Ascoltate che cosa ci dice, sulle musiche antiche, nella sua Lettera XIII, scritta a Salisburgo il 18 maggio 1809: “La musica dei tedeschi è troppo alterata dalla frequenza di modulazioni e dalla ricchezza degli accordi [...] L’antica musica dei fiamminghi non era che un tessuto di accordi privo di pensieri. Questa nazione faceva la sua musica come i suoi quadri: molto lavoro, molta pazienza, e nient’altro [...] La melodia degli inglesi è troppo uniforme, se pure ce n’è una. Lo stesso è per i russi e, cosa sbalorditiva, per gli spagnoli. Come immaginarsi che questo paese favorito dal sole, che la

patria del Cid e dei suoi guerrieri trovatori che facevano ancora parte delle armate di Carlo V, non abbia prodotto dei musicisti celebri?”

Tutto questo significa che, a quell'epoca, il ricordo dei grandi maestri dei secoli precedenti si era completamente perduto, per la semplice ragione che si pensava che esistesse un progresso nell'arte della composizione e che ogni nuovo compositore creasse un nuovo linguaggio ben superiore a quelli dei suoi predecessori. Possiamo trovare le cause di questo modo di sentire e di giudicare, fin dall'inizio del Rinascimento delle Arti in generale, questo movimento ispirato, nel XV secolo, dalla riscoperta dell'arte dell'antica civiltà greca.

Che cosa è avvenuto per la musica? Semplicemente che si continuò a comporre e ad evolvere secondo il genio dei compositori del momento, senza rendersi conto che, in 1500 anni potevano esserci stati dei grandi maestri, dei quali però, in quelle epoche lontane, non si era conservata alcuna composizione scritta. È dunque evidente che nessun vero “rinascimento” si sarebbe potuto produrre nel periodo della storia dell'arte che porta questo nome perché, contrariamente all'architettura o alla letteratura, non esisteva alcun esempio musicale greco che fosse utilizzabile come modello; e non si poteva produrre alcun rinascimento senza un modello a cui ispirarsi. Per questo si pensò, come Stendhal, che qualsiasi nuova musica dei migliori compositori del momento, sorpassasse necessariamente le opere di compositori antichi, che restavano dimenticate perché considerate arcaiche e più primitive.

Si è dovuto attendere l'anno 1829, quando un giovane direttore e compositore di 20 anni, di nome Felix Mendelssohn, reinterpretò, per la prima volta dalla morte del suo compositore, la *Passione secondo San Matteo* di J. S. Bach, ponendo fine a questi pregiudizi e iniziando il recupero storico che ancor oggi continua con più forza che mai. Dalla seconda metà del XX secolo, cominciarono a essere ugualmente recuperate le nozioni di stile e di suono degli strumenti originali, mentre nello stesso tempo diventava evidente che ogni opera d'arte è trascendente, quantunque mai atemporale, poiché essa porta sempre in sé il marchio del suo tempo.

È qui che il recupero di strumenti antichi e di interpretazioni storicamente informate gioca una funzione primordiale, soprattutto quando queste opere sono interpretate da artisti che possiedono la capacità di comprenderle e il talento per farle rivivere, e le trasmettono in tutta la loro complessità spirituale ed estetica.

Per merito di questi artisti del XXI secolo, questo rinascimento musicale è attualmente davvero reale, poiché essi permettono di scoprire e ridare vita a tante musiche meravigliose che vanno dal VII e VIII secolo (con le prime notazioni di musiche comprendenti la definizione dell'altezza dei suoni) fino a musiche che vanno dal XV fino al XVIII secolo e dormono dimenticate negli archivi e nelle biblioteche. Questo vero “rinascimento”, che si sviluppa ancor oggi, è l'anima del recupero della memoria musicale europea, che conta uno dei patrimoni storici più importanti e più universali dell'umanità.

Qualche nota personale: musica e fragole selvatiche

Il *Magnificat* di J. S. Bach, così come la musica corale di Tomás Luís de Victoria, la *terza Sonata per Viola da gamba e Clavicembalo* e il *Requiem* di W. A. Mozart, fa parte delle primissime esperienze musicali vissute durante la mia infanzia e la mia adolescenza. Queste prime scoperte hanno segnato e illuminato così fortemente il senso della mia vita che, in certi casi, mi sembra di essere sempre alla ricerca di quelle musiche anonime che mi hanno allora dato tanta felicità.

All'età di sei anni comincio l'apprendimento del canto nel coro di voci bianche della scuola religiosa di Igualada, e poco a poco scopro, con gli altri bambini, la bellezza del canto gregoriano e le musiche meravigliose di Tomás Luís de Victoria e di altri grandi maestri del Secolo d'Oro. Mi ricordo così ancora (come se fosse stato ieri) l'intensa impressione che ho avuto la prima volta in cui ho ascoltato la registrazione del *Magnificat* di J. S. Bach e quasi allo stesso momento, la *terza Sonata per Viola da gamba e Clavicembalo*, suonata fra l'altro da Pau Casals al violoncello e da Mieczysław Horszowski

al piano (a quell'epoca, io non sapevo nemmeno che fosse un'opera per viola da gamba!). Eravamo alla fine di un'estate caldissima, nel momento in cui stavo riprendendomi lentamente da una grave malattia tifoidea (che, all'età di dieci anni mi portò quasi alla soglia della morte). Durante i due mesi di quella lunga convalescenza, i soli momenti di felicità personale che mi erano permessi erano di potere leggere un po' e soprattutto ascoltare della musica con il mio piccolo apparecchio radio, lungo tutto lo scorrere del giorno. Io fui immediatamente e durevolmente colpito dalla bellezza di quelle interpretazioni, e più ancora dall'intensità dell'emozione che si sprigionava da quelle partiture di Bach, benché molto antiche. Dopo essermi confrontato con una grave malattia, sentivo giorno dopo giorno i benefici della musica, nel mio corpo e nella mia anima. Era davvero sconvolgente rendersi conto che, grazie al loro potere, queste musiche create e interpretate da uomini mortali, divenivano, per la loro bellezza e profonda emozione, dei capolavori eterni.

Cinque anni dopo, nel 1956, durante l'ascolto di una prova del *Requiem* di Mozart al Conservatorio di Igualada, accompagnato da un quartetto d'archi, ero così scosso dal potere di quella musica, che fu allora che decisi di diventare musicista. Scelgo il violoncello e per la prima volta nella vita faccio un lavoro di apprendimento da autodidatta che mi dà un grande piacere. Per nove anni studio otto ore al giorno e, dopo la fine degli studi al Conservatorio di Barcellona (nel 1965), scopro la viola da gamba e m'innamoro di questo strumento dimenticato. Totalmente affascinato dalla musica antica, comincio il pellegrinaggio alle grandi biblioteche musicali, viaggio che mi porterà da Barcellona a Parigi, Londra, Bruxelles, Bologna, Madrid, ecc, e dopo tre anni di lavoro da autodidatta, sono accolto come allievo di August Wenzinger alla Schola Cantorum Basiliensis di Basilea. Il seguito è più noto...

È veramente miracoloso il momento in cui si può sentire di avere trovato la propria strada, una propria casa. Per questo Mark Twain ha ragione quando afferma che “ci sono due date importanti nella vita di un essere umano: una è il momento della sua nascita e l'altro l'istante in cui scopre perché è nato”, perché a partire da questo istante la vita diventa un'esperienza delle più meravigliose e stimolanti. E se

la vita da adulto non fosse che una ricerca di quella felicità che possedevamo quando eravamo bambini, puri e innocenti? Fare musica è anche cercare e sviluppare una certa forma di vita... di una vita che non potrà fiorire che nella ricerca e nella condivisione della bellezza e della felicità.

Questo mi ricorda le “fragole selvatiche” della bella storia zen seguente: “Un uomo passeggia tranquillamente nella foresta fino a quando non appare una tigre, che lo insegue. Si mette allora a correre e arriva a un precipizio nel quale riesce a scendere. Pensa di essere in salvo, ma riguardando nel fondo del precipizio vede che un'altra tigre lo aspetta. Si ferma, non sapendo più che cosa fare. Tutto a un tratto, vedendo accanto a sé delle fragole selvatiche, le coglie e si mette a mangiarle, dicendo: Che buone, queste fragole selvatiche!”

Le fragole selvatiche possono essere il lavoro che ci appassiona o anche qualsiasi cosa che si decide di fare con desiderio e concentrazione: cantare, lavorare nel proprio giardino, scrivere, scalare una montagna, suonare una musica o ascoltare il *Magnificat* di J. S. Bach... Sono infine il saper cercare la felicità in quello che si fa; e se si sa come farlo, tutte le tigri – quelle che sono in noi e quelle che pensiamo essere di fuori – spariscono. E allora, la vita diventa molto più bella.

JORDI SAVALL

Cuba, Lisbona e Bellaterra, autunno 2014

Traduzione: Luca Chiantore / Musikeon.net



La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations

VIVALDI E BACH

Dal Barocco alla posterità

Antonio Vivaldi fu il primogenito di Giovanni Battista Vivaldi, nativo di Brescia, che era stato barbiere prima di convertirsi in violinista, una volta stabilitosi a Venezia. Antonio fu l'unico dei fratelli che si dedicò alla musica.

Nacque il 4 marzo 1678. Fu battezzato subito appena nato, sicuramente a causa della malattia della quale egli stesso disse sempre che lo colpiva dalla nascita: una "strettezza di petto", secondo le sue parole; asma bronchiale con ogni probabilità. Questa malattia non gli impedì di realizzare frequenti viaggi nel corso della sua vita. Suo padre lo iniziò all'uso del violino e lo introdusse nella Cappella di San Marco.

Fu ordinato sacerdote nel marzo del 1703, ma alla fine del 1706 abbandonò il sacerdozio attivo, rinunciando con questo ad alcune entrate importanti. Anni dopo, a chi gli chiedeva ragione di questa rinuncia, la pose in relazione con la sua malattia, ma la cosa più probabile è che fosse legata a crescenti attività musicali. Niente a che vedere, in ogni caso, con il fantasioso aneddoto comparso nel XIX secolo, secondo il quale durante la celebrazione di una messa sarebbe fuggito correndo in sagrestia per annotare una fuga che gli era appena venuta in mente. Mai smise di essere un uomo pio.

Nel 1703 ottenne anche il primo incarico ufficiale: *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*. Si trattava di una delle quattro istituzioni della città che si occupavano degli orfani, ed erano specializzate

nella formazione musicale delle ragazze che mostravano attitudini. I servizi religiosi con interventi musicali non attraevano soltanto i nobili della città, ma anche i numerosi forestieri che la visitavano. Il suo incarico, che comportava sia formare e selezionare le ragazze, sia preparare opere adeguate all'orchestra, gli fu rinnovato annualmente fino al 1709, anno in cui fu annullato, sicuramente per motivi economici, e la formazione delle ragazze più giovani fu affidata alle più sperimentate: è probabile che il successo del modello formativo giustificasse la sua esclusione.

Parallelamente, egli sperimentò un crescente riconoscimento come compositore. Nel 1705 pubblicò la sua Op. 1, una raccolta di sonate in trio. L'Op. 2, una serie di sonate per violino, non sarebbe uscita che nel 1709, con dedica al re Federico IV di Danimarca, che in quel periodo visitava la città. Nel 1711, l'editore Étienne Roger, con sede ad Amsterdam, pubblicò la sua Op. 3, il ben noto *L'estro armonico*, composto di dodici concerti per uno, due o quattro violini solisti, e che sarebbe stata una delle edizioni musicali più influenti della prima metà del secolo. Questo fatto è prova della stima che godeva la sua musica a nord delle Alpi.

In questo stesso 1711 ritornò alla Pietà, restandovi fino al 1716, quando accedette all'incarico, di maggiore responsabilità, di *maestro de' concerti*. A partire dal 1713, s'incaricò di scrivere musica religiosa per questa istituzione. *Juditha triumphans*, un oratorio del 1716 con riferimenti patriottici alla guerra di Venezia contro i turchi, è sicuramente l'opera più elaborata che egli scrisse per l'Ospedale. Sempre nel 1713 si mise in proprio come compositore e impresario d'opera nel Teatro di Sant'Angelo.

L'Op. 4 apparve nel 1716, con dedica a un suo allievo, membro della nobiltà veneziana; i seguenti (Opus 5, 6 e 7) uscirono invece senza dedica, il che fa supporre che l'editore Roger si sia assunto i costi, un modo di operare che sarebbe diventato la norma più avanti, ma che allora era ancora poco in uso.

Nell'aprile del 1718 rappresentò la sua opera *Armida al campo d'Egitto* a Mantova, dove rimase fino al 1720; durante questo tempo, ottenne il titolo di *maestro di cappella da camera* dal governatore di questa città. Tornò a Venezia, ma per poco tempo, poiché subito si recò a Roma. Visitò questa città nel 1723,

nel 1724 e in un'altra occasione sconosciuta. Là, suonò davanti al papa, entrò in contatto con il cardinale Ottoboni (che era stato mecenate di Corelli) e mise in scena diverse opere nelle funzioni di carnevale.

Nel 1723, La Pietà lo incaricò di farle pervenire (eventualmente per posta) due nuovi concerti al mese, e di dirigere tre o quattro saggi quando si trovasse a Venezia. È documentato il pagamento di più di 140 concerti tra il 1723 e il 1729. I suoi frequenti viaggi non gli permettevano di dare lezioni, ma l'istituzione continuò a considerarlo un membro importante della sua organizzazione. In totale, nell'arco della vita, arrivò a comporre più di 400 concerti, una produzione di capitale importanza nella configurazione del prototipo del concerto barocco. Gli strumenti per i quali scrisse concerti (per solista, duo o gruppi molto vari di strumenti) sono diversissimi: violino, violoncello, viola d'amore, viola all'inglese, flauto traverso, ottavino, flauto a becco, oboe, clarinetto, *chalumeau*, fagotto, chiarina, tromba, trombone, clavicembalo, liuto, mandolino, tiorba, timpani, organo, e perfino tromba marina.

In questo periodo avrebbe avuto inizio una sua relazione con il contralto Anna Girò, che partecipò a molte delle sue opere. Le male lingue diffusero con frequenza voci insinuanti che la sua relazione andava oltre lo strettamente professionale, e nel 1738 si arrivò a negare per questo motivo a Vivaldi il diritto di entrare in Ferrara (allora dominio papale). Peraltro, egli lo negò sempre in maniera verosimile.

La pubblicazione delle sue opere – sempre ad Amsterdam – continuò a espandere la reputazione del musicista. Nel 1725 uscì l'Op.8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, con i quattro concerti iniziali dedicati alle stagioni. Tra il 1726 e il 1728 tornò a essere attivo al Teatro Sant'Angelo. L'Op. 9, *La cetra*, apparve nel 1727 – con dedica all'imperatore Carlo VI – e due anni dopo apparvero le Opus 10, 11 e 12, che contenevano rispettivamente concerti per flauto e due serie di sei concerti. Vivaldi non rimase soddisfatto dei guadagni che gli diedero queste edizioni e, da quel momento, tornò alla diffusione della sua opera solo in copie manoscritte, che gli risultavano più lucrative.

Tra il 1729 e il 1733 viaggiò molto, sicuramente andò a Vienna e a Praga, se ci atteniamo al suo registro dettagliato di “prime” operistiche. Due sue opere furono presentate per la prima volta a Praga durante la

stagione 1730-31. Da questo momento, Vivaldi si dedicò molto più intensamente alla composizione di opere. Tra il 1733 e il 1735 ne scrisse diverse per il Sant'Angelo. Più avanti, cessarono le sue attività a Vienna ed egli si prodigò in altre città nel nord della penisola italiana. Nel frattempo nel 1735 ritornò alla Pietà, già promosso *maestro di cappella*, incarico che non poté rinnovare dopo il 1738 a causa della frequenza dei suoi viaggi; nonostante tutto, i legami non si ruppero. Le sue messe in scena di opere a Ferrara nelle sessioni di carnevale nel 1737, 1738 e 1739, furono bersagliate da ostacoli (non si trovò soltanto di fronte al divieto di entrare in città), e il successo non fu quello sperato. Ad ogni modo, il suo prestigio gli aveva consentito di mettere in musica libretti scritti da autori della taglia di Metastasio e Carlo Goldoni.

Vivaldi intraprese il suo ultimo viaggio nel 1740, sembra con l'intenzione di rappresentare una o più opere nel Kärntnertheater di Vienna; i suoi piani, però, furono frustrati dalla morte dell'imperatore Carlo VI (che alcuni anni prima aveva preteso il trono della monarchia spagnola nella guerra di Successione) e la conseguente chiusura dei teatri. Troppo malato o troppo povero forse per tornare a Venezia, rimase nella città austriaca, dove morì il 28 luglio 1741, e fu sepolto in una fossa comune.



Johann Sebastian Bach nacque ad Eisenach il 21 marzo 1685. Incominciò ad andare a scuola a cinque anni e più tardi, nel 1692, entrò nella Lateinschule, dove ricevette formazione teologica e umanistica. I suoi genitori morirono prima che egli compisse dieci anni. Allora andò a vivere insieme al fratello Jacob a Ohrdruf, a casa di un altro fratello, Johann Christoph, con il quale iniziò lo studio del clavicembalo. Là entrò nel *Lyceum*, dove rimase fino al 1700, anno in cui si trasferì a Lüneburg. Probabilmente cominciò allora a comporre, combinando modelli di Pachelbel con una chiara coscienza di stare allontanandosi dalle convenzioni musicali del momento, ed esplorando nuove vie.

A Lüneburg entrò nel Mettenchor e nella Michaelisschule, dove ricevette un'ampia formazione. Ricevette una buona accoglienza grazie alla sua voce, ma questa non tardò a cambiare. Cominciò ad acquisire le conoscenze di organaria, che arrivarono a essere estese e per le quali, nell'arco della sua vita, fu tante volte chiamato per esami, ampliamenti e inaugurazioni di organi. Sempre in quel periodo incominciò a familiarizzarsi con lo stile francese tramite il repertorio dell'orchestra del duca di Lüneburg e Celle.

Nel 1703 lavorò come musicista di corte a Weimar, prima di essere nominato organista nella Neue Kirche (San Bonifacio) di Arnstadt. L'incarico gli lasciava molto tempo per la composizione e l'interpretazione. Alla fine dell'anno, chiese un permesso per andare quattro settimane a Lubecca ad ascoltare Buxtehude, ma non ritornò al suo posto di lavoro se non quasi tre mesi più tardi. Al ritorno ebbe anche altri problemi, tanto per lo stile degli accompagnamenti dei corali quanto per i rapporti con gli studenti. La sua vita professionale non fu esente da tensioni occasionali causate dalla gestione del suo ruolo, dal rapporto con gli studenti o dal suo stile compositivo. Tuttavia, a poco a poco, le sue capacità finirono con l'essere riconosciute.

Nel 1707 si guadagnò il posto di organista della chiesa di San Biagio a Mühlhausen, con lo stesso salario che riceveva ad Arnstadt. In agosto dello stesso anno si sposò con Maria Barbara Bach. Da questo momento non mancò mai di avere allievi privati. L'anno seguente suonò l'organo davanti al duca di Weimar, che gli offrì l'incarico di *Capelle und Kammermusik*, benché la documentazione lo menzioni anche come organista. Assieme a questo incarico, si assunse anche la responsabilità di comporre una cantata ogni quattro settimane, con cui intendeva comporre un ciclo annuale completo in un periodo di quattro anni. Compose anche molta della sua musica per organo in questa città, che aveva un duca che ammirava le sue esecuzioni. Lì nacquero sei dei suoi figli, e l'elenco dei padrini mostra la rilevanza e l'estensione del numero di conoscenti e amici, tra i quali contò anche Telemann.

Nel 1714 s'interessò per il posto di organista di Halle. Il salario non era migliore di quello di Weimar, ma lo era l'organo che avrebbe potuto suonare. Le negoziazioni non arrivarono in porto. Invece, egli ottenne dal duca di Weimar il titolo di Konzertmeister che gli aveva chiesto.

Nel 1717, grazie a Johann Mattheson, apparve la prima recensione stampata al suo riguardo. Mattheson lo menzionò come “il famoso organista di Weimar” ed elogiò sia la sua musica sacra, sia quella per tastiera. Non ci è rimasta nessuna cantata di quell’anno, né ne abbiamo alcuna databile con sicurezza al 1716. Sembra che questo vuoto possa essere attribuito a certi dissensi con il duca che l’avrebbero portato a trascurare i suoi impegni e ad accettare l’offerta del principe Leopoldo di Anhalt-Köthen di diventare maestro della sua cappella. Il duca di Weimar si oppose alla sua partenza e ne ordinò la reclusione in carcere per un mese; tuttavia, in capo a tre settimane e senza che avesse dato prova di pentimento, il musicista fu liberato e ricevette l’autorizzazione a partire. A Köthen trovò un principe che amava e comprendeva la musica.

Nel 1719, Händel visitò Halle, a una trentina di chilometri da Köthen. Sembra che Bach abbia fatto qualche passo per incontrarsi con lui, ma l’incontro non ebbe luogo. Verso la fine dell’anno, prese delle iniziative, che non ebbero successo, per arrivare al posto di organista della chiesa di San Giacomo ad Amburgo. Bach accompagnò il principe ai bagni di Carlsbad in diverse occasioni. Sembra che la moglie sia morta durante uno di questi soggiorni. Un anno e mezzo dopo si sposò con Anna Magdalena.

Durante lo stesso anno 1720 lavorò ai *Concerti Brandeburghesi*, che il 24 marzo 1721 dedicò al margravio Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt. A questo periodo di Köthen risalgono anche molte opere didattiche per tastiera, come il *Clavierbüchlein* per Anna Magdalena, probabilmente *Il clavicembalo ben temperato* (nonostante che in esso risulti la data del 1732) e le *Invenzioni e sinfonie*.

Nel maggio del 1723 divenne canonico cantore di san Tommaso a Lipsia, dopo aver superato un processo selettivo in cui concorsero anche Telemann e Graupner, candidati che sarebbero stati più graditi al Consiglio della città. Bach doveva organizzare la musica religiosa della località e insegnare latino. Probabilmente egli preferì la maggiore stabilità politica ed economica di una città commerciale retta democraticamente alle incertezze della corte di un monarca assoluto, com’era il caso di Köthen. Si trattava dell’incarico musicale più importante della città: responsabile della musica nelle sue quattro chiese

principali e in generale di tutta la musica che dipendeva dal Consiglio municipale. Tra gli altri compiti, doveva condurre la Thomasschule, dove si formavano i cantori della chiesa di San Tommaso, e dirigere i musicisti professionisti della città.

Durante questi anni, si dedicò con energia alla musica religiosa. In un lasso di tempo relativamente breve, compose cinque cicli quasi completi di cantate. Nei servizi domenicali, dirigeva il coro e il gruppo strumentale, normalmente dal clavicembalo.

Nell’estate del 1723, inoltre, assunse nuove responsabilità come direttore musicale dell’università. Furono anni nei quali combinò diversi obblighi gravosi – e non privi di tensioni – con un ingente lavoro compositivo. A quest’epoca risalgono il *Magnificat BWV 243a*, la *Passione secondo san Matteo*, la *Trauerode* (Ode funebre), il *Secondo libro per Anna Magdalena* e alcune opere per organo sicuramente legate ai suoi *recital*. Nel 1725 cominciò la collaborazione con Picander, autore dei testi delle molte opere del periodo di Lipsia. Inoltre, continuò a dare concerti come virtuoso organista, sia a Lipsia che in tournée.

Nel 1726, con la pubblicazione della *Partita I per clavicembalo*, iniziò la sua esperienza di editore di musica per tastiera. Nel 1729 ottenne l’incarico di Kapellmeister von Sachsen-Weißenfels. Tuttavia, fu la nomina a direttore del Collegium Musicum ciò che comportò i maggiori cambiamenti nelle sue attività. Il Collegium era un’associazione di studenti universitari e di musicisti di professione, fondata da Telemann nel 1702, che dava concerti pubblici ogni settimana. Dovette avere delle ragioni di peso per aggiungere questo impegno a quelli che già aveva: probabilmente stabilire una prassi musicale del tutto indipendente, lo stesso obiettivo che lo portò a pubblicare egli stesso la propria musica. Nonostante tutto, la sua dedizione alla musica religiosa non diminuì.

Nel 1733, al termine del periodo di lutto per la morte dell’elettore Federico Augusto di Sassonia, diresse il *Magnificat in re maggiore*, una revisione di quello che aveva scritto dieci anni prima in mi bemolle

maggiore. Lavorò anche su frammenti della *Messa in si minore*, con l'intenzione di presentarli al nuovo elettore e ottenere così un incarico nella sua cappella.

In questi anni tornò alla composizione di musica per tastiera, si dedicò ancora più intensamente ai suoi allievi privati e studiò in profondità l'opera di altri autori, in particolare, dello *stile antico* e, in generale, della musica liturgica latina. Nel 1737 Scheibe iniziò una lunga controversia sul suo stile compositivo, che non cessò fino al 1745, quando Scheibe ritrattò i suoi apprezzamenti negativi.

Del decennio degli anni '40 ci rimangono opere dell'importanza delle *Variazioni Goldberg* e della *Cantata dei Contadini*, unica nella sua produzione per il suo stile vicino alla musica folkloristica, che ci parla di un Bach del tutto aggiornato riguardo alle mode del momento e che seppe adattare elementi dello stile dei giovani a suoi propositi. Continuò anche a lavorare alla *Messa in si minore*, forse in relazione alla consacrazione della cattedrale cattolica di Dresda.

Nel maggio del 1747 visitò la corte di Federico il Grande. Lì, dopo avere improvvisato una fuga a sei voci su un tema proprio, improvvisò al piano e in maniera pregevole su un tema dello stesso re, che divenne il punto di partenza dell'*Offerta musicale*. Nello stesso anno entrò nella Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, ma non tardò a perdere interesse per questa società, perché trattava soltanto arida materia matematica.

In questi anni compose anche l'*Arte della fuga*; ebbe il tempo di revisionare la sua edizione, ma non riuscì a terminare l'ultimo movimento, una fuga quadrupla. L'opera uscì postuma nella primavera del 1751. Gravi problemi con la vista avevano limitato il suo lavoro e lo condussero a una totale cecità. Nel marzo del 1750 fu operato con esito parziale; una seconda operazione fu del tutto infruttuosa. La sua salute si andò deteriorando, ed egli morì il 28 giugno del 1750.

JOSEP MARIA VILAR

Traduzione: Luca Chiantore / Musikeon.net



CRONOLOGIA DI ANTONIO VIVALDI

- 1678 Nasce a Venezia il 4 marzo 1678.
- 1693 Inizia la formazione per il sacerdozio.
- 1703 Accede al sacerdozio.
È nominato *maestro di violino del Pio Ospedale della Pietà*.
- 1705 Pubblica la sua op. 1, una serie di 12 sonate in trio.
- 1706 Rinuncia al sacerdozio attivo.
- 1709 Cessa l'attività come maestro di violino nell'Ospedale della Pietà.
- 1711 Ritorna all'Ospedale della Pietà.
- 1713 Mette in scena la sua prima opera: *Ottone in villa*. Ritorna al Teatro Sant'Angelo di Venezia.
Comincia a produrre musica religiosa per l'Ospedale della Pietà.
Si stabilisce come impresario e compositore nel Teatro Sant'Angelo.
- 1716 Presenta il suo oratorio più importante: *Juditha triumphans*.
- 1717 Si trasferisce a Mantova per due anni.
- 1720 Ritorna a Venezia e continua a mettere in scena opere nuove nel Teatro Sant'Angelo.
- 1723 Prima delle sue apparizioni documentate a Roma. Presenta alcune opere nuove e suona davanti al Papa.
Comincia a rispettare l'incarico di due concerti mensili per l'Ospedale della Pietà, incarico che durerà fino al 1729.
- 1725 Pubblica l'op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, che contiene i quattro concerti dedicati alle Stagioni.
- 1729 Esce l'op. 12. Non torna ad autorizzare la pubblicazione di alcun'altra opera; da questo momento la sua produzione nuova circolerà soltanto in copie manoscritte.
- 1730 Si reca a Praga, dove rappresenta nuove opere sue.
- 1734 Realizza la prima collaborazione con Carlo Goldoni in veste di librettista.
- 1738 Non gli viene rinnovato l'incarico di *maestro di cappella* dell'Ospedale della Pietà.
Si reca ad Amsterdam per dirigere sua musica.
- 1740 Intraprende un viaggio a Vienna.
Considera conclusa la sua relazione con l'Ospedale della Pietà.
- 1741 Muore a Vienna il 28 luglio ed è sepolto in una fossa comune.



La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations

CRONOLOGIA DI JOHANN SEBASTIAN BACH

- 1685 Nasce il 21 marzo a Eisenach.
- 1692 Entra nella Lateinschule della sua città natale.
- 1694 Muore sua madre.
- 1695 Muore suo padre. Va a vivere con il fratello Johann Christoph, a Ohrdruf.
- 1700 Si trasferisce a Lüneburg, dove entra nella Michaelsschule.
- 1703 Vince il posto di musicista di corte a Weimar.
Riceve la nomina di organista della Neue Kirche di Arnstadt.
- 1705 Ottiene un permesso per andare a Lubecca ad ascoltare Buxtehude suonare l'organo, ma ritorna a Weimar dopo quasi tre mesi.
- 1707 Ottiene l'incarico di organista nella Blasiuskirche di Mühlhausen.
Si sposa con Maria Barbara Bach.
- 1708 Ottiene i posti di musicista da camera e organista del duca di Weimar.

- 1713 Si dà da fare per ottenere il posto di organista a Halle, senza risultato.
- 1714 Ottiene il posto di *Konzertmeister* di Weimar.
- 1716 È chiamato ad esaminare diversi organi. Questa diventerà per lui un'attività abituale.
- 1717 È nominato Maestro di Cappella del Principe di Köthen. Il duca di Weimar si rifiuta di lasciarlo partire e lo incarcera.
- 1718 Visita Carlsbad con il principe.
- 1720 Muore la moglie.
- 1721 Termina i *Concerti Brandeburghesi*, che dedica al margravio Christian Ludwig. Si sposa con Anna Magdalena.
- 1723 Accede al posto di *Thomaskantor* di Lipsia.
- 1725 Dà concerti d'organo nella Sophienkirche di Dresda; i concerti in questa città continueranno negli anni seguenti.
Visita Köthen.
- 1726 Pubblica il suo primo pezzo, la *Partita I*.
- 1729 Entra in conflitto con il consiglio della Thomasschule riguardo ai criteri di ammissione degli alunni.
Prende la direzione del Collegium Musicum.
Ottiene il posto di *Kapellmeister* del duca di Sassonia-Weißenfels.

- 1733 Presenta il *Kyrie* e il *Gloria* della *Messa in si minore* all'elettore Federico Augusto II, a Dresda. Dirige la prima del *Magnificat in re maggiore*.
- 1736 Inizia una disputa con Johann August Ernesti, rettore della Thomasschule. È nominato *Hofcompositeur* dell'elettore di Sassonia.
- 1737 Lascia temporaneamente la direzione del Collegium Musicum. Scheibe pubblica una critica negativa di sua musica e si apre una polemica che si chiude solo nel 1744.
- 1739 Ritorna alla direzione del Collegium Musicum.
- 1742 Pubblica le *Variazioni Goldberg*.
- 1747 Visita la corte di Federico il Grande di Prussia. Compose e pubblica l'*Offerta musicale*. Entra nella Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, diretta da Mizler, per la quale compone le *Variazioni canoniche* BWV 769.
- 1749 Completa la *Messa in si minore*.
- 1750 Si dedica all'edizione dell'*Arte della fuga*. È operato per la vista in due tempi.
Muore il 28 luglio.



Le Concert des Nations & Jordi Savall pendant l'enregistrement à la Collegiale de Cardona, Catalogne, en 2003