

Falsi d'autore

- 1-5 Antonio **VIVALDI** (1678-1741)
Concerto per traversiere, 2 violini
e b. c. in Sol magg. RV 102 12:00
- 6-8 Johann Sebastian **BACH** (1685-1750)
Concerto BWV 973 8:02
*da Vivaldi: Concerto op. 7 n. 8 RV 299
per violino, archi e b. c.*
- 9-11 Antonio **VIVALDI**
Concerto per flauto, archi e b. c.
in Mi min. RV 275a 7:01
*dai Concerti a cinque n. 12
(trascr. di C. Graupner)*
- 12-15 Sonata I
per violoncello e b. c. RV 47 13:33
- 16-18 Concerto per violino, archi e b. c.
in Re magg. RV 230 7:51
da l'Estro Armonico op. 3 n. 9
- 19-21 Concerto in Re magg. RV 89
per traversiere, 2 violini e b. c. 11:30

ACCADEMIA HERMANS

Fabio Ceccarelli
traversiere

Rossella Croce
violino solista

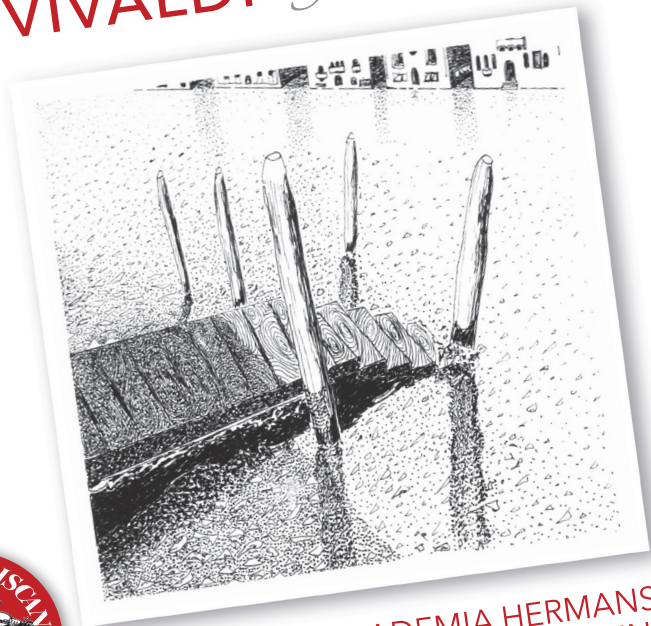
Alessandra Montani
violoncello

FABIO CIOFINI
*clavicembalo
e direzione*

POWERFUL MUSIC MUSICA FORTE

ANTONIO
VIVALDI

Falsi d'autore



ACCADEMIA HERMANS
FABIO CIOFINI



© + © 2017

LA BOTTEGA DISCANTICA - via Nirone, 5 - 20123 Milano / Italy
tel +39 02 862966 - fax +39 02 72000642 - www.discantica.it

TTT 60:49

I-UK text
DDD
Made in the EU





LA BOTTEGA
DISCANTICA

[MUSICA FORTE]
[POWERFUL MUSIC]



Note di presentazione e altre informazioni sono disponibili alla pagina: www.discantica.it/discantica.php
Programme notes and other information are available at: www.discantica.it/discantica.php

Recorded:
21-23 January 2016 - Teatro Cucinelli - Solomeo

Recording Engineer: Luca Ricci

Copertina: Acquaforte - Antonio Ballista, 2011

Thanks to:



FONDAZIONE BRUNELLO E FEDERICA CUCINELLI
SOLOMEO

DISCANTICA 294

All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.

NOTE AL PROGRAMMA



Vivaldi, e non solo quello autentico, “marchio” impareggiabile dello stile italiano, è al centro di questo programma che ne rilegge alcune pagine anche alla luce della pratica della trascrizione, prassi che ha assicurato per secoli la diffusione più capillare del grande repertorio e che oggi, epoca di ogni possibile (anche virtuale) riproducibilità, viene talvolta guardata con superficiale sufficienza. In realtà, dalla pratica antichissima del *contrafactum* alle intavolature per liuto della polifonia vocale, dalle fantasie-*pot pourris* sui temi d'opera di cui abbonda l'Ottocento italiano alle trascrizioni d'arte di Liszt, fino alle *ri-creazioni* della nostra “generazione dell'80” o dei tre viennesi della seconda scuola dai valzer Straussiani, la storia della musica è stata anche storia di pratiche di “trasformazione”. Pratiche che, se da un lato hanno concesso una dimensione cameristica - talvolta anche “domestica” - a repertori di non quotidiana esecuzione, dall'altra hanno poi finito per diventare occasione di riflessione, ricerca (timbrica innanzitutto), rilettura (anche ludica, perché no) del repertorio più svariato. *Trascrivere* (*tradire, trasformare*, ma anche *tramandare*) gli originali è un'operazione che si pone “in posizione dialettica con il passato” e che “cerca di realizzare un altro volto della verità”, per dirla con Luciano Berio, trascrittore “onnivoro” da Purcell ai Beatles. Nel barocco, la pratica accorcia significativamente le distanze tempora-

li, assumendo spesso caratteristiche del tutto specifiche, anche per le esigenze di un vivace mercato editoriale e di qualche speculazione.

Vivaldi ne è “vittima” illustre, nel suo ruolo di modello per antonomasia di una scuola che aveva codificato i canoni del repertorio strumentale moderno: il suo catalogo (già di per se’ amplissimo e non esente da operazioni di “auto-imprestito”) verrà stampato, copiato, imitato facendo circolare il suo nome per l’Europa tutta, e non sempre a proposito. Così, accanto alle trascrizioni “dichiarate” e d’autore (*in primis* quelle bachiane), siamo oggi in grado di individuare un vero e proprio catalogo di false attribuzioni, opera di imitatori e epigoni formatisi sull’opera del “prete rosso”.

Una prima testimonianza è offerta dai due concerti spuri per traversiere, due violini e basso continuo che incorniciano il programma. L’attribuzione a Vivaldi, oggi non più accettata, è motivata dal peso che il compositore ebbe nella formazione stessa del repertorio flautistico, cui contribuì con oltre novanta opere, segnando definitivamente il passaggio dal flauto a becco al traversiere. Come ricorda Federico Maria Sardelli (*La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2001), Vivaldi fu il primo compositore italiano non flautista a comporre per il nuovo strumento, pubblicando nel 1729 la prima raccolta di concerti. È quindi naturale che a lui, e più in generale al gusto italiano, si rifacciano gli autori di area nordica a cui si deve la reale paternità delle due opere. Ovvero, sempre stando alle ipotesi di Sardelli, Sebastian Bodinus (1700 c.a.-1759) o Johann Christian Schickhardt (1681-1762) per quanto riguarda il *Concerto in sol magg. RV 102*, conservato a Lund e piuttosto anomalo nella disposizione dei movimenti e nella rilettura di alcuni stilemi galanti “all’italiana”. Il *Concerto in re magg. RV 89*, invece, conservato in una copia manoscritta presso la Kungliga Musikaliska Akademien di Stoccolma, pur comparando nel frontespizio il nome di Vivaldi, riporta nella parte del flauto l’indicazione “da Bollen”, autore (anche se qui indicato come Bolleni) di un secondo concerto in la magg. per lo stesso organico e

fortemente affine al primo, conservato nella stessa biblioteca e redatto dal medesimo copista. Sebbene non sia ancora possibile identificare l’oscuro Bollen, la buona fattura dell’opera, fortemente debitrice del modello vivaldiano, tradisce comunque la mano di un autore nord-europeo, contesto in cui la dimestichezza con lo stile flautistico italiano, sempre stando a Sardelli, era piuttosto diffusa negli anni ‘20 e ‘30 del Settecento.

Il programma si articola poi in un’ulteriore coppia di composizioni, trascrizioni da originali vivaldiani di due illustri contemporanei.

Il primo è Johann Cristoph Graupner (1683-1760), dal 1709 alla morte Hofkapelmeister della corte di Assia-Darmstadt, dopo trascorsi di operista ad Amburgo e una solida formazione con Kuhnau a Lipsia. Fu proprio la successione a Kuhnau, nell’ambito ruolo di Kantor della Thomaskirche lipsiense, a costituire l’unico episodio di una certa notorietà della biografia di Graupner, in lizza con Bach e Telemann per lo stesso incarico, poi, come noto, conferito a Bach dopo la rinuncia degli altri.

Oggi si ritiene con ogni probabilità sua la trascrizione flautistica del *Concerto per violino RV 275* (sempre in mi minore, edito ad Amsterdam da Jeanne Roger nel 1717), catalogata come *RV 275a*. Il manoscritto di proprietà del compositore tedesco, conservato presso la Universitäts- und Landesbibliothek di Darmstadt e databile all’inizio degli anni ‘20, riporta un secondo movimento diverso da quello originale (nella versione flautistica RV 430) e con ogni probabilità composto *ex novo* dallo stesso Graupner.

Il secondo e certamente il più noto dei “trascrittori” è Bach stesso, che di Vivaldi fu “il maggiore estimatore” (Alfredo Casella). I due, che mai si incontrarono, costituiscono uno dei binomi più affascinanti della storia della musica, protagonisti di un rapporto a distanza su cui pesano, purtroppo, troppe lacune. Restano le celebri “trascrizioni” (forse più efficacemente definibili “ricreazioni”) del maestro di Eise-

nach da originali vivaldiani, tra cui questo *Concerto BWV 973 in sol maggiore* che “rilegge” per clavicembalo l’originale *Concerto op. 7 n. 8 RV 299 per violino*. L’opera si colloca all’interno di quel catalogo di concerti (BWV 972-987 per clavicembalo e 592-596 per organo) che Bach trasse da originali per lo più italiani (oltre a Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello, due anonimi forse attribuibili a Torelli e Albinoni), sulla scia di una prassi in quegli anni piuttosto diffusa, a cui non fu forse estranea una forma di committenza da parte di quel principe Johann Ernst di Sassonia, compositore dilettante, che figura anche tra i “trascritti”. Una prassi che negli anni di Weimar sembra diventare una piccola moda (oltre a Bach trascrisse per tastiera Johann Gottfried Walther), segnando un’ulteriore spinta verso l’utilizzo solistico di quello strumento che si affacciava al genere, per divenirne, nel giro di qualche decennio e nelle rinnovate vesti pianistiche, vero e proprio dominatore, passando dalle mani dei Bach più giovani a quelle dei grandi “classici”. Così, nel vasto catalogo bachiano, in cui la produzione concertistica (dai *Brandeburghesi* di Cöthen fino alla *Kaffehausmusik* di Lipsia, passando per Weimar) rappresenta una delle rare concessioni a un genere “alla moda”, i concerti-trascrizione costituiscono un catalogo a sé stante, anche nella loro possibile natura (come avanzato già dal Forkel) di eccezionali strumenti di studio critico e ricerca. Trasposizione tonale, riorganizzazione del materiale tematico, distribuzione delle parti, traslitterazione di gesti strumentali “idiomati” sono solo alcuni dei problemi che il compositore deve aver affrontato trascrivendo dagli originali. In questo *Concerto BWV 973*, probabilmente nato su un manoscritto precedente all’edizione del 1716-17 di Jeanne Roger e che da questo si discosta sensibilmente, la mano del trascrittore (Basso parla di una “vocazione alla variazione”) e la sua profonda conoscenza dell’idioma clavicembalistico sono ben evidenti nel movimento centrale, riccamente ornato, ma anche in alcune figurazioni dei movimenti estremi, specie nella parte destinata alla mano sinistra.

Contraltare speculare della trascrizione bachiana è il *Concerto in re magg. RV 230*, qui proposto nella versione originale per violino da cui poi Bach trarrà il *Concerto BWV 972* per clavicembalo. Il concerto vivaldiano fu pubblicato come n. 9 dell’*Estro Armonico op. III*, raccolta pubblicata ad Amsterdam da Estienne Roger con ogni probabilità nel 1711, che porterà il “di violino e maestro de’ concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia” a un immediato e straordinario successo europeo (Bach stesso trascriverà, tra 1713 e 1714, ben sei concerti dalla raccolta). In conclusione, un esempio di “auto-imprestito”, pratica a sua volta longeva, specie per i compositori vissuti, anche in epoche diverse, in contesti che richiedevano grande abbondanza e velocità di produzione. La *Sonata I in si bemolle magg. RV 47* per violoncello, pubblicata da Le Clerc a Parigi nel 1740 e articolata in quattro movimenti, ricalca sostanzialmente nel secondo tempo quello della *Sonata per violino in mi min. RV 17*. Come a dire... chi la fa, l’aspetti!

Silvia Paparelli

A handwritten signature of Antonio Vivaldi in black ink, written over a five-line musical staff. The signature is written in a cursive, flowing style, starting with a large 'A' and ending with a decorative flourish. The text of the signature is 'Antonio Vivaldi'.

PROGRAMME NOTES



Vivaldi's works, and not only in their original form, are an inimitable 'trademark' of the Italian style, and are the focus of this programme which sheds a new light on some of his works, and concentrates on the practice of transcribing which for centuries guaranteed the vastest diffusion of this great repertoire, and which today, with every possible manner of reproduction available (even virtual), is often looked down upon. In reality, from the ancient practice of contrafactum to the lute tablatures of vocal polyphony, from the fantasia-pot-pourris on operatic themes in which the nineteenth-century abounds to the refined transcriptions by Liszt, to the re-creations by our own 'generazione dell'80', or those of Strauss's waltzes by three prominent composers of the Second Viennese School, the history of music has also been a history of the practice of 'transformation'. If on the one hand these practices have given way to a chamber music dimension – sometimes even 'domestic' – for not regularly performed music; on the other hand, they have given us the opportunity for reflection, research (especially regarding timbre), new interpretation (why not even in fun) of the most diverse repertoire. To transcribe (to betray, to transform, but also to bequeath) is a 'means of communication with the past' and 'seeks to create another facet of the truth', according to Berio, an omnivorous transcriber of music from Purcell to the Beatles. In the Baroque, this practice significantly shortened the temporal distance, often acquiring spe-

cific characteristics, which was also due to the requirements of a flourishing publishing market and a little speculation.

Vivaldi was an illustrious 'victim' of this, and he is an example par excellence of a school which had codified the canons of modern instrumental repertoire. His catalogue, which was very large and not without 'self-borrowing', was printed, copied, and imitated, making his name known throughout Europe, and not always opportunely. Thus, besides the 'declared' and famous transcriptions (most importantly by Bach), we are now able to identify a downright catalogue of false attributions, by imitators and epigones who had studied the works of the 'red-haired priest'.

*Testimony to this is offered by two spurious concertos for transverse flute, two violins and basso continuo which frame this programme. The attribution to Vivaldi, today no longer accepted, was motivated by the weight of his influence on the flute repertory: over ninety works, which definitively influenced the change from the recorder to the transverse flute. As Federico Maria Sardelli recalls in *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Florence, Olschki, 2001, Vivaldi was the first Italian non-flautist composer to compose for this instrument, publishing his first collection of concertos in 1729. Therefore it is natural that Northern European composers looked to Vivaldi and, more generally, to Italian taste for inspiration, and we owe them the true authorship of these two works.*

More precisely, again according to Sardelli, the Concerto in G major RV 102, kept in Lund, and rather anomalous for its arrangement of movements and in its reinterpretation of certain 'Italianate' gallant stylistic elements, can be attributed to Sebastian Bodinus (1700 ca. – 1759) or to Johann Christian Schickhardt (1681–1762). And even if Vivaldi's name appears on the title page of the Concerto in D major RV 89 on a manuscript copy kept in the Kungliga Musikaliska Akademien in Stockholm, the flute part contains the name 'da Bollen', the composer – here he is referred to as Bolleni – of a second concerto in A major for the same instrumentation and closely related to the first, kept in the same

library and written by the same copyist. Although it is still not possible to identify who this obscure composer was, the work itself, strongly influenced by Vivaldi, reveals the hand of a composer from Northern Europe, an area where the knowledge of the Italian flute style, again according to Sardelli, was widespread during the 20s and 30s of the eighteenth century.

This programme continues with another pair of works: transcriptions of two works by Vivaldi by two of his illustrious contemporaries.

The first is Johann Cristoph Graupner (1683–1760). From 1709 until his death he was kapellmeister at the court of Assia-Darmstadt, after being an opera composer in Hamburg and receiving thorough training with Kuhnau in Leipzig. His becoming the successor to Kuhnau in the coveted role of Cantor at the Thomaskirche in Leipzig is the only episode of any real importance in his biography. Later he competed with Bach and Telemann for the same position, but it was given to Bach after the other two renounced.

Today it is believed that the flute transcription of the Concerto for violin RV 275 is most likely his (again in E minor, published in Amsterdam by Jeanne Roger in 1717), catalogued as RV 275a. The manuscript, owned by the German composer, is kept in the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt and datable to the beginning of the 1720s. It includes a second movement differing from the original (the version for flute RV 430) and was in all likelihood composed from scratch by Graupner himself.

The second and certainly the most famous of the 'transcribers' is Bach himself, who according to Alfredo Casella was Vivaldi's 'greatest admirer'. Although they never met, they are one of the most fascinating pairs in music history, protagonists of a distant relationship unfortunately marred by too many gaps. There remain the famous 'transcriptions' (perhaps better defined as 'recreations') by the maestro from Eisenach of works by Vivaldi, including his Concerto BWV 973 in G major, which presents a new interpretation for harpsichord of the original Concerto Op. 7 n.8 RV 299 for violin. This work is placed

in that catalogue of concertos (BWV 972–987 for harpsichord and 592–596 for organ) which Bach acquired from original, mostly Italian sources (besides Vivaldi, Alessandro and Benedetto Marcello, two are anonymous, possibly attributable to Torelli and Albini), following a rather widespread contemporary practice probably known to and commissioned by Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, an amateur composer who was, in fact, also one of the 'transcribed'. During his years in Weimar this practice seems to have become fashionable since, besides Bach, Johann Gottfried Walther also transcribed for keyboard. It also influenced the solo use of that instrument for this genre and, in a matter of a decade, in its new form of a piano, its predominant use in works from Bach's youngest children to the great 'classics'. Therefore in Bach's vast catalogue where his concertos (from the Brandenburg of Cöthen to the Kaffehausmusik of Leipzig, and during his years in Weimar) represent one of his rare concessions to a 'fashionable' genre, his concerto-transcriptions can form a catalogue in their own right, even by their potential nature (as already propounded by Forkel) as exceptional instruments for critical study and research. Tonal transposition, the reorganisation of thematic material, the distribution of parts, and the transliteration of 'idiomatic' instrumental gestures are only some of the problems which the composer must have faced while transcribing the originals. In this Concerto BWV 973, probably dating prior to the edition of 1716–17 by Jeanne Roger, and from which it significantly diverges, the hand of the transcriber, who Basso describes as having a 'vocation for variation', and his thorough knowledge of composing for the harpsichord are truly evident in the richly embellished central movement, as well as by certain figurations in the outer movements, especially in the left-hand part.

Bach's concept of transcribing is displayed by the Concerto in D major RV 230, here in its original version for violin, from which he later derived his Concerto BWV 972 for harpsichord. The Vivaldi concerto was published as No. 9 of the *Estro Armonico* Op. III, a collection published in Amsterdam by Estienne Roger, most likely in 1711, which

brought the 'di violino e maestro de' concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia' immediate and extraordinary European success. Bach transcribed as many as six concertos from this collection between 1713 and 1714. Finally, we have an example of 'self-borrowing', a long-lived practice especially for composers, even of different periods, who lived in contexts requiring abundant and rapid production. In Sonata I in B flat major RV 47 for cello in four movements published by Le Clerc of Paris in 1740, the second movement closely corresponds to that of the Sonata for violin in E minor RV 17. In other words, what goes around, comes around!

Silvia Paparelli
Translated by Leo Chiarot



Falsi d'autore

Antonio VIVALDI (1678-1741)

Concerto per traversiere, 2 violini e basso continuo in Sol magg. RV 102

1 *Allegro* 2:32 - 2 *Adagio* 2:35 - 3 *Vivace* 1:49

4 *Arietta* 1:48 - 5 *Minuetto* 3:16

Johann Sebastian BACH (1685-1750)

Concerto BWV 973

da Vivaldi: Concerto op. 7 n. 8 RV 299 per violino archi e basso continuo

6 *Allegro* 2:44 - 7 *Largo* 2:26 - 8 *Allegro* 2:52

Antonio VIVALDI

Concerto per flauto, archi e basso continuo in Mi min. RV 275a

da i Concerti a cinque n. 12 (trascr. di C. Graupner)

9 *Vivace* 2:29 - 10 *Adagio* 1:39 - 11 *Allegro* 2:53

Sonata I RV 47 per violoncello e basso continuo

12 *Largo* 4:10 - 13 *Allegro* 3:22 - 14 *Largo* 3:44 - 15 *Allegro* 2:17

Concerto per violino, archi e basso continuo in Re magg. RV 230

da l'Estro Armonico op. 3 n. 9

16 *Allegro* 2:14 - 17 *Larghetto* 3:19 - 18 *Allegro* 2:18

Concerto in Re magg. RV 89 per traversiere, 2 violini e basso continuo

19 *Allegro assai* 3:23 - 20 *Cantabile andante e poco vivace* 2:42 - 21 *Allegro* 5:25



FABIO CIOFINI

*clavicembalo
e direzione*

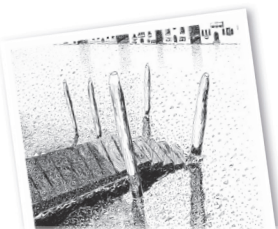
www.fabiociofini.it

ACCADEMIA HERMANS

Fabio Ceccarelli *traversiere*
Rossella Croce *violino solista*
Yayoi Masuda *violini*
Marco Piantoni *violini*
Sebastiano Airoidi *viola*
Alessandra Montani *violoncello*
Alberto Lo Gatto *contrabbasso
e violone*
Gabriele Palomba *tiorba*

www.accademiahermans.it



*falsi
d'autore*

Vivaldi, e non solo quello autentico, "marchio" impareggiabile dello stile italiano, è al centro di questo programma che ne rilegge alcune pagine anche alla luce della pratica della trascrizione, prassi che ha assicurato per secoli la diffusione più capillare del grande repertorio e che oggi, epoca di ogni possibile (anche virtuale) riproducibilità, viene talvolta guardata con superficiale sufficienza. S.P.

Vivaldi's works, and not only in their original form, are an inimitable 'trademark' of the Italian style, and are the focus of this programme which sheds a new light on some of his works, and concentrates on the practice of transcribing which for centuries guaranteed the vastest diffusion of this great repertoire, and which today, with every possible manner of reproduction available (even virtual), is often looked down upon.

FONDAZIONE BRUNELLO E FEDERICA CUCINELLI
SOLOMEOFABIO CIOFINI
*clavicembalo e direzione*ACCADEMIA
HERMANSFabio Ceccarelli *traversiere*
Rossella Croce *violino solista*
Alessandra Montani *violoncello*

- 1-5 Antonio **VIVALDI** (1678-1741)
Concerto per traversiere, 2 violini
e b. c. in Sol magg. RV 102 12:00
- 6-8 Johann Sebastian **BACH** (1685-1750)
Concerto BWV 973 8:02
*da Vivaldi: Concerto op. 7 n. 8 RV 299
per violino, archi e b. c.*
- 9-11 Antonio **VIVALDI**
Concerto per flauto, archi e b. c.
in Mi min. RV 275a 7:01
*dai Concerti a cinque n. 12
(trascr. di C. Graupner)*
- 12-15 Sonata I per violoncello e b. c. RV 47 13:33
- 16-18 Concerto per violino, archi e b. c.
in Re magg. RV 230 7:51
da l'Estro Armonico op. 3 n. 9
- 19-21 Concerto in Re magg. RV 89 11:30
per traversiere, 2 violini e b. c.



© + © 2017
LA BOTTEGA DISCANTICA
via Nirone, 5 - 20123 Milano - Italy
www.discantica.it

*All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.*



TTT 60:49

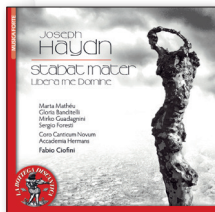
I-UK text
DDD
Made in the EU



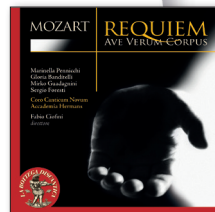
DISCANTICA 302



DISCANTICA 194



DISCANTICA 277



DISCANTICA 236



DISCANTICA 292



DISCANTICA 254