

TACTUS

ANTONIO VIVALDI

*Concerti appropriati all'organo*

ROBERTO LOREGGIAN : all' organo Ahrend della Basilica di San Smpliciano, Milano



**Tactus** Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.

Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat.

Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.

Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 2001

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. ++39 051 78 19 70 - Fax ++39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

---

*In copertina: J.M. Rottmayr, Affresco nella certosa di Melk(1716/1717)*

*1ª Edizione 1999*

*2ª Edizione 2001*

*I due concerti di Antonio Vivaldi trascritti da anonimo sono  
editi da Armelin Musica, Padova.*

24 bits digital recording

*Ingegnere del suono:* Ing.Matteo Costa

*Direttore Artistico:* G.Michele Costantin

*Computer Design:* Tactus s.a.s.

*Stampa:* Opti.Me.S. S.p.a. - L'Aquila

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

### La recezione dei concerti vivaldiani nelle trascrizioni organistiche di J.S.Bach

Quando l'audace ed affascinante raccolta dell'*Estro armonico* venne consegnata alle stampe, per i tipi dell'editore olandese Estienne Roger, il concerto solistico costituiva ancora un genere d'avanguardia, in procinto di definire i propri canoni estetici e le proprie strutture formali, e comunque assai lontano dall'incarnare quell'autentico fenomeno d'arte e di costume che diverrà sullo scorcio del primo quarto del Settecento. In Inghilterra permaneva la predilezione per un'espressività più sobria e controllata, riconducibile al modello corelliano e assecondata dalla presenza nell'isola di alcuni fra gli allievi più dotati del Maestro (fra tutti, basti ricordare Francesco Saverio Geminiani e Pietro Castrucci), tanto che l'accoglienza riservata all'*Opera Terza* di Antonio Vivaldi fu in verità piuttosto tiepida. Non diversamente in Francia, ove l'assimilazione della lezione peninsulare fu un'acquisizione relativamente tarda, realizzatasi nell'ambito privilegiato dei *Concerts Spirituels*, grazie anche all'ingegno e al gusto italianizzante di autori come Jacques Aubert e Jean Marie Leclair. La recezione vivaldiana incontrò invece particolare fortuna nei paesi di lingua tedesca, nonostante la presenza di una tradizione concertistica locale solida e assai ben caratterizzata, tanto che alla schiera dei cultori dell'opera del veneziano si unirono ben presto compositori come Telemann, Stozel, Heinichen, Graupner e Quantz. E' noto che

durante il periodo di Weimar, lo stesso Bach adattò al cembalo e all'organo ben nove concerti vivaldiani, sei dei quali tratti dall'*Estro armonico*, e sebbene sia stata ormai da tempo chiarita l'inconsistenza della tesi di Nikolaus Forkel e dei primi biografi bachiani, che consideravano tali rifacimenti l'esito di uno studio sistematico condotto dall'allora *Cammer-musicus* del duca reggente Wilhen Emst sulle opere dei prediletti maestri italiani, è tuttavia innegabile riscontrare una sua graduale assimilazione di alcuni tratti stilistici peculiari dei compositore veneziano. Oggi sappiamo che fu una circostanza storica esterna, ovvero la passione del giovane principe Johann Emst di Sassonia per il concerto veneziano (e vivaldiano in particolare) a favorire la penetrazione del gusto musicale italiano all'interno del piccolo principato di Weimar. Durante il prolungato soggiorno di studi trascorso ad Amsterdam, egli aveva avuto modo di apprezzare le esibizioni all'organo della locale Chiesa Nuova del virtuoso cieco Jan Jacob de Graaf, che suoleva trasporre sulla tastiera del proprio strumento opere originariamente concepite per un organico affatto diverso, destando stupore ed ammirazione nel sempre numeroso uditorio. Le richieste indirizzate in un secondo momento da Sua Altezza Serenissima a Johann Sebastian Bach e a Johann Gottfried Walther (titolare dell'organo in SS. Pietro e Paolo), affinché approntassero delle trascrizioni concepite sul modello di quelle udite nella capitale olandese, produssero in

breve un *corpus* di rifacimenti assai cospicuo e, nel caso degli *exempla* bachiani, di particolare pregio artistico. Quando questo incontro fra Scuole ebbe luogo, sotto l'egida di Johann Emst, due atteggiamenti culturali per certi versi irriducibili si specchiarono per un istante uno nell'altro: la declinante Venezia nella piccola Weimar, l'anima laica e borghese dell'Europa della *virtuosité* e del concertismo in quella dogmatica e scolastica della Germania rifeudalizzata dalla Riforma luterana. Pur comprendendo, e a suo modo rispettando i presupposti artistici, ideologici e persino spettacolari sui quali si fondava l'originalità e il fascino dello strumentalismo veneziano d'inizio secolo, Bach tentò nondimeno di mediane alcuni degli aspetti più appariscenti con le proprie concezioni estetiche, piegando alla logica stringente di un orizzonte musicale affatto diverso tutte quelle peculiarità che gli erano fondamentalmente estranee e che andavano dall'esaltazione del solismo stagiato su uno sfondo subordinato, allo spiccato interesse per i valori puramente sonoriali della composizione. Nel suo approccio al testo dei *Concerti* egli non si limita pertanto alla consueta *coloratura* dei luoghi tradizionalmente deputati ad una rielaborazione pensata in funzione della diversa destinazione strumentale, come l'insorgere nell'originale di valori particolarmente dilatati o la presenza di strutture cadenzali, ma spesso sovrappone una linea composta *ex-novo* ad un tessuto contrappuntistico più rarefatto allo scopo di ottenere nuovi spessori sonori, oppure ricorre

all'elisione o all'aggiunta di intere battute con il chiaro intento di ricreare quelle simmetrie formali che più gli erano congeniali. Ben diverso è l'atteggiamento assunto dall'anonimo estensore di alcuni adattamenti tastieristici di concerti vivaldiani traditi attraverso una miscellanea edita ad Anversa nella prima metà del Secolo, e riproposti in questo disco a fianco dei rifacimenti bachiani. In luogo della rielaborazione in essi predomina infatti la riproposizione pressoché inalterata del modello, tanto che alla mediazione e alla sintesi sembra subentrare l'adesione incondizionata ad uno stile orinai acquisito, frutto di un mutato contesto storico e culturale, oltretutto di un diverso pensiero tecnico-strumentale. Si tratta, in sintesi, di due posizioni difficilmente assimilabili ma ugualmente espressive dello straordinario interesse esercitato dall'idioma strumentale veneziano durante tutta la prima metà del secolo, e la cui traccia è rimasta impressa in fonti d'importanza non minore, come l'*Anne Dawson's Book* della Central Library di Manchester o il *Codex P 801* della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino. Questo flusso pressoché ininterrotto, che dalla città lagunare raggiunge tutti quei centri ove maggiore era la richiesta e il 'consumo' di musica per strumenti, sembra momentaneamente interrompersi all'asscolto dell'affascinante *Fuga in Mi minore Z 722* attribuita a Benedetto Marcello, e conservata in un unico esemplare all'interno dei *codice MS Oc. 2.4* della Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Pur priva d'attribuzione, nella fonte l'opera è

associata ad altri lavori tastieristici ascrivibili con certezza al nobile veneziano, e riprende in maniera assai elegante ed intellettualizzata la *Toccatà BWV 914* composta dal giovane Bach all'epoca in cui era titolare dell'organo di S. Biagio a Muhlhausen. E come in un gioco di specchi, le parti sembrano ora rovesciarsi, e Bach divenire a sua volta modello di una rielaborazione, condotta proprio da parte di uno di quegli stessi autori che avevano sollecitato la sua attenzione e la sua fantasia negli anni di Weimar. E' un'ipotesi assai suggestiva e piuttosto problematica, che necessita senza dubbio di ulteriori riscontri ed acquisizioni. E tuttavia, una prima ed inaspettata conferma in questo senso ci giunge

attraverso una straordinaria citazione contenuta nell'ultimo oratorio marcelliano, *Il Trionfo della Poesia e della Musica*, composto nel 1733 ed eseguito a Macerata durante le celebrazioni per la festa dell'Assunzione. Nell'intonare il duetto conclusivo della *Poesia* e della *Musica* ("*Cantar di Narciso e Clori/Cantar d'arme e d'amori*"), Marcello ricorre infatti all'adozione di un celebre soggetto bachiano, tratto dal movimento conclusivo del *Quarto Concerto Brandenburgese* e posto, significativamente, a suggello di una pagina che in sé riassume il senso di un'intera esistenza consacrata alla poesia e alla musica.

**Alessandro Borin**

---

### Venice through the mirror of Weimar

---

#### **The reception of Vivaldi's concertos in the transcription for organ by J.S. Bach**

When that audacious and fascinating collection known as *L'estro armonico* was issued by the Dutch publisher Estienne Roger, the solo concerto was still considered to be a genre belonging to the "*avant-garde*". It was on the brink of defining its aesthetic guidelines and formal structures, and was certainly far from incarnating that veritable phenomenon of art and custom which it would become towards the end of the first quarter of the eighteenth century. In England there reigned a predilection for a rather sober and controlled expressivity, the roots of which may be found in the model set by Corelli

and kept alive through the presence there of some of his most gifted pupils (Francesco Saverio Geminiani and Pietro Castrucci, to name just two). Consequently, Antonio Vivaldi's *op. 3* was given a rather lukewarm reception. Similarly in France, the assimilation of the Italian school occurred rather late and took place within the privileged circle of the "*Concerts Spirituels*". This was partially due to the Italianate inventiveness and tastes of such authors as Jacques Aubert and Jean Marie Leclair. Vivaldi's music was instead favorably received especially in the Germanic countries. This, despite the existence of a strong and characteristic local concertizing tradition, such that the ranks of Vivaldi's admi-

ers were quickly joined by composers such as Telemann, Stozel, Heinichen, Graupner and Quantz. It is well-known that Bach himself, during his Weimar period, adapted a good nine concertos by Vivaldi for the harpsichord and the organ, and six of these are drawn from the *Estro armonico*. The theory proposed by Nikolaus Forkel and Bach's first biographers, according to which these reworkings were the result of a systematic study of chosen Italian masters carried out by the then-*Cammer-musicus* to the regent duke Wilhelm Ernst, has for some time been discredited. Nonetheless, one undeniably finds a gradual assimilation in Bach's works of certain stylistic traits unique to the Venetian composer. Today we know that the reason for this penetration of Italian musical tastes into the small principality of Weimar lay elsewhere: the passion of the young prince Johann Ernst of Saxony for the Venetian concertos (and those of Vivaldi in particular). During the prince's long period of study in Amsterdam, he had occasion to enjoy the exhibitions on the organ in the local *Nieuwe Kerk* by the blind virtuoso Jan Jacob de Graaf. This organist was wont to transport to his own instrument works originally conceived for completely different forces, and his renditions were greeted with amazement and admiration from an ever-growing audience of listeners. His Most Serene Highness then requested Johann Sebastian Bach and Johann Gottfried Walther (organist at the church of St. Peter and St. Paul) to prepare transcriptions like those heard in the

Dutch capital. There quickly appeared a rather large body of such works which, in the case of those by Bach, were of great artistic merit. In this meeting of the two schools, under the protection of Johann Ernst, each was reflected in the other. On the one hand, a Venice in decline reappeared in the small city of Weimar; on the other, the secular and bourgeois European spirit of virtuosity and concertizing was transplanted to the dogmatic and scholastic spirit proper to a feudal Germany marked by the Lutheran Reformation. Bach certainly comprehended and, in his own way, respected the artistic, ideological and even spectacular prerequisites upon which the originality and appeal of Venetian instrumental music at the beginning of the century was based. Nonetheless, he attempted to reconcile certain of its more visible aspects with his own aesthetic ideals. Working from a completely different but convincing musical horizon, he adapted those peculiarities which were fundamentally extraneous to him, ranging from an exaltation of the individual soloist against a subordinate background, to a vibrant interest in pure questions of timbre in the composition. Thus in his approach to the Concerti, Bach does not limit himself merely to embellishing those places which would have been traditionally re-elaborated when intended for a different instrument, as, for example, long note values or cadential figures in the original version. Often, instead, he superimposes a newly composed line over a thinner contrapuntal texture in order to obtain

new depths of sonority. Elsewhere, he elides or adds entire bars with the clear intent of recreating that formal symmetry with which he is so at home. Quite different is the attitude assumed by the anonymous creator of certain keyboard adaptations of Vivaldi concertos extant in a miscellanea published in Antwerp in the first half of the century and included on this recording alongside the transcriptions by Bach. In this piece, the original model is re-proposed practically unaltered. Indeed, mediation and synthesis is replaced by an unconditional adhesion to an established style--the fruit of a changed historical and cultural context as well as a different conception of instrumental technique. These two approaches are difficult to reconcile but are equally indicative of the extraordinary interest in Venetian instrumental music which existed throughout the first half of the century. Traces of this interest may be found in other important sources, such as *Anne Dawson's Book* in the Central Library of Manchester or the Codex P 801 held in the Deutsche Stadtbibliothek in Berlin. This almost uninterrupted flow from Venice reached all those musical centers where the demand and "consumption" of instrumental music was greatest. Yet it does seem to cease momentarily upon listening to the fascinating *Fugue in E Minor* (Z 722) attributed to Benedetto Marcello and preserved in an unicum within the codex A4S Oc.2.4 in the Conservatory

Library of Naples. Although anonymous, the piece is found in the codex together with other keyboard works which are unquestionably attributable to the noble Venetian composer. It elegantly and intellectually takes up the thread left by the *Toccata BWV 914* composed by the young Bach when he was organist at the church of S. Blasius in Mühlhausen. And, like in a game of mirrors, the roles seem now to be exchanged: Bach has in turn become a model for re-elaboration at the hands of one of those very composers who had captured his attention and his imagination in the Weimar years. It is a provocative and rather problematic hypothesis which surely necessitates further study. And yet, an unexpected confirmation can already be found in an extraordinary quote from Marcello's the last oratorio, *Il Trionfo della Poesia e della Musica*. Composed in 1733, it was performed in Macerata as part of the celebrations for the Feast of the Assumption. In the final duet between "*Poesia*" and "*Musica*" ("*Cantar di Narciso e Clori/Cantar d'arme e d'amori*"), Marcello adopts a celebrated theme by Bach from the final movement of the Fourth Brandenburg Concerto. Here, the Venetian composer uses it, significantly, to seal a work which in itself encapsulates the sense of an entire existence consecrated to poetry and music.

**Alessandro Borin**  
*Translation: Candace Smit*

### L'accueil réservé aux concertos de Vivaldi dans la transcription de J.S.Bach

Quand le recueil audacieux et fascinant de l'*Estro armonico* fut consigné à l'éditeur hollandais Estienne Roger, en vue de sa publication, le concerto en solo constituait encore un genre d'avant-garde, sur le point de définir ses propres canons esthétiques et ses propres structures formelles, et toutefois assez éloigné de cet authentique phénomène qu'il représentera dans le monde de l'art et des conventions sociales, durant le premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. En Angleterre, s'était maintenue la prédilection pour une expressivité plus sobre et contrôlée, se référant au modèle de Corelli et encouragée par la présence, dans l'île, de certains des élèves les plus doués du Maître (parmi ceux-ci, il suffit d'évoquer Francesco Saverio Geminiani et Pietro Castrucci), à tel point que l'accueil réservé à l'*Opera Terza* d'Antonio Vivaldi fut, en vérité, plutôt tiède. Et de même en France, l'assimilation de l'exemple péninsulaire représenta une acquisition relativement plus tardive qui se concrétisa dans le cadre privilégié des Concerts Spirituels, grâce entre autre à l'intelligence et au goût italianisant d'auteurs comme Jacques Aubert et Jean Marie Leclair. Malgré la présence d'une tradition locale particulièrement solide et assez bien caractérisée au niveau des concerts, l'accueil réservé aux oeuvres de Vivaldi fut particulièrement favorable dans les pays de langue allemande, à tel point que des compositeurs

comme Telemann, Stozel, Heinichen, Graupner et Quantz s'unirent rapidement au groupe de ceux qui cultivaient un certain engouement pour l'opéra vénitien. On sait que durant la période de Weimar, Bach lui-même adapta pour le clavier et pour l'orgue jusqu'à neuf concertos de Vivaldi, six parmi ceux-ci provenant de l'*Estro armonico*, et, bien qu'ait été désormais établi depuis un certain temps l'inconsistance des thèses de Nikolaus Forkel et des premiers biographes de Bach qui considéraient de tels arrangements comme étant le résultat d'une étude systématique conduite, à l'époque où il était *Cammer-musicus* du Duc Régent Wilhen Ernst, sur les oeuvres de ses maîtres italiens préférés, on ne peut que constater une assimilation graduelle de sa part, de certains traits stylistiques, typiques du compositeur vénitien.

Nous savons aujourd'hui que d'autres circonstances historiques, c'est-à-dire la passion du jeune prince Johann Ernst de Saxe pour les concertos vénitiens (et en particulier ceux de Vivaldi), favorisèrent la pénétration du goût pour la musique italienne dans la petite principauté de Weimar. Durant son long séjour à Amsterdam, destiné aux études, celui-ci avait eu l'occasion d'apprécier les exhibitions, sur l'orgue de la *Nieuwe Kerk*, du virtuose aveugle Jan Jacob de Graaf qui avait pour habitude d'exécuter, sur le clavier de son propre instrument, des oeuvres originellement conçues pour un ensemble instrumental tout à fait différent, suscitant stu-



peur et admiration au sein d'un auditoire toujours nombreux. Dans un deuxième temps, les prétentions de Son Altesse Sérénissime, envers Johann Sebastian Bach et Johann Gottfried Walther (titulaire de l'orgue de Saint Pierre et Paul), sur le fait qu'ils se mesurent avec cette pratique des transcriptions sur le modèle de celles qu'il entendit dans la capitale hollandaise, produirent en peu de temps un corpus d'arrangements assez important et, dans le cas des exemples produits par Bach, d'une remarquable valeur artistique. Quand cette confrontation entre écoles eut lieu, sous l'égide de Johann Ernst, deux attitudes culturelles, dans un certain sens irréductibles, se prirent l'une l'autre pour modèle: la Venise en déclin dans la petite Weimar et l'âme laïque et bourgeoise de l'Europe de la virtuosité et des concerts, dans cette Allemagne dogmatique et scolastique qui fut l'objet d'une nouvelle féodalité, due à la Réforme luthérienne. Tout en comprenant et en respectant, à sa manière, les fondements artistiques, idéologiques et même spectaculaires sur lesquels se basaient l'originalité et la fascination du style instrumental à Venise, en ce début de XVIIIème siècle, Bach tenta néanmoins de jouer le rôle de médiateur entre certains de ces aspects les plus tapageurs et ses propres conceptions esthétiques, en adaptant à la logique pressante d'un horizon musical tout à fait différent, toutes ces caractéristiques qui lui étaient fondamentalement étrangères et qui allaient de l'exaltation de son activité de soliste, sur un

fond de subordination, à l'intérêt prononcé pour les valeurs purement sonores de l'art de la composition. Dans son approche à la lecture des *Concerti*, celui-ci ne se limite donc pas aux habituelles "coloratura" des "lieux" traditionnellement destinés à une réélaboration pensée en fonction des diverses destinations instrumentales, comme le fait d'insérer dans l'original des valeurs particulièrement dilatées ou des structures de type cadence, mais superpose souvent une ligne composée ex-novo à une texture contrapuntique plus raréfiée, dans le but d'obtenir de nouvelles dimensions sonores, ou mieux encore recourt à l'élosion ou à l'ajout de mesures entières, dans la nette intention de recréer ces symétries formelles qui lui étaient plus familières. Une attitude bien diverse fut assumée par l'auteur anonyme de certaines adaptations pour clavier de concertos de Vivaldi, parvenues à travers un recueil édité à Anvers dans la première moitié du Siècle, et présentées dans ce disque à côté des arrangements de Bach. Plutôt qu'une réélaboration, prédomine en fait dans ceux-ci, la présentation pratiquement inaltérée du modèle, à tel point qu'à la médiation et à la synthèse semble s'en suivre une adhésion inconditionnelle à un style désormais bien établi qui était non seulement le fruit d'un contexte historique et culturel en transformation mais aussi d'une réflexion diverse quant à l'aspect technico-instrumental. Il s'agit, en résumé, de deux positions, difficilement assimilables mais tout autant expressives, par rapport à l'extraordinaire intérêt exercé par

l'idiome instrumental d'origine vénitienne durant toute la première moitié du Siècle et dont la trace est restée imprimée dans des sources d'une importance certainement pas mineure comme l'*Anne Dawson's Book* de la Central Library de Manchester ou le Codex P 801 de la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin. Ce flux quasi ininterrompu, qui, de la cité lagunaire, gagne toutes ces villes où la demande et la "consommation" de musique instrumentale étaient des plus importantes, semble momentanément s'interrrompre à l'écoute de la fascinante *Fuga in Mi minore Z 722*, attribuée à Benedetto Marcello, et conservée en un unique exemplaire dans le *Codice A4S Oc.2.4* de la Bibliothèque du Conservatoire de Naples. Quoique privée d'attribution, l'oeuvre est associée, dans cette source, à d'autres compositions pour clavier qui peuvent être attribuées avec certitude au noble vénitien, et reprend, de manière assez élégante et intellectuelle, la *Toccatà BWV 914*, composée par le jeune Bach à l'époque où il était titulaire de l'orgue de S.Biagio à Mulhausen. Et, comme dans un jeu de miroirs, les parties semblent à présent s'échanger entre elles, et Bach devient à

son tour le modèle d'une réélaboration conduite par un de ces auteurs qui avaient justement attiré son attention et stimulé sa fantaisie durant les années passées à Weimar. Il s'agit d'une hypothèse relativement suggestive et plutôt problématique qui nécessite sans aucun doute d'ultérieures vérifications et d'autres connaissances, et, en tout cas, une première et inattendue confirmation dans ce sens nous parvient à travers une extraordinaire citation contenue dans le dernier oratorio de Marcello, *Il Trionfo della Poesia e della Musica*, composé en 1733 et exécuté à Macerata durant les célébrations pour la fête de l'Assomption. Dans le duo conclusif de celui-ci ("*Cantar di Narciso e Clori/Cantar d'arme e d'amori*"), Marcello a recours, en effet, à un célèbre thème de Bach, tiré du mouvement final du Quatrième Concerto Brandebourgeois et posé, de manière significative, comme pour sceller une page qui résume en elle-même le sens d'une existence entièrement consacrée à la poésie et à la musique.

**Alessandro Borin**

*Traduction: Michel van Goethem*



## Roberto Loreggian

registrazioni già effettuate per la Tactus sas

TC 580603 Girolamo Frescobaldi - *Canzoni alla francese*

TC 600601 Giovan Battista Ferrini - *Opere per clavicembalo* -Premio della critica discografica tedesca

TC 621601 Alessandro Poglietti - *Il Rossignolo*

TC 672215 Antonio Vivaldi *Concerti appropriati all'organo*

TC 672216 Antonio Vivaldi *Trascrizioni per cembalo di J.S.Bach*

TC 680702 Francesco Geminiani - *Pièces de Clavecin*

(1678/1741)

*Concerti appropriati all'organo*DDD 24 bits  
TC 672215

© 2001

*Made in Italy*  
2<sup>a</sup> Edizione**Benedetto Marcello**

- ①
- Fuga in Mi minore Z 722**
- 3'43"

*(Napoli, Biblioteca del Conservatorio, MS Oc. 2.4, f. 46 v)*

Edizione diplomatico interpretativa a cura di Alessandro Borin

**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach***Concerto in La minore BWV 593 dal Concerto in La minore op. 3 n. 8 per due violini, archi e b.c.*

- ② Allegro 3'44"
- 
- ③ Adagio 3'19"
- 
- ④ Allegro 3'49"

**Antonio Vivaldi - Anonimo del XVIII sec.***dal Concerto in La Maggiore op. 3 n. 5**per due violini, archi e b.c.*

- ⑤ Allegro 2'58"
- 
- ⑥ Largo 1'26"
- 
- ⑦ Allegro 2'45"

**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach***Concerto in Re minore BWV 596 dal Concerto in Re minore op. 3 n. 11 per due violini, violoncello, archi e b.c.*

- ⑧ Allegro 0'54"

- ⑨ Grave 0'27"
- 
- ⑩ Fuga (Allegro) 3'26"
- 
- ⑪ Largo e spiccato 2'21"
- 
- ⑫ Allegro 2'57"

**Antonio Vivaldi - Anonimo del XVIII sec.***dal Concerto in Sol Maggiore op. 3 n. 3*  
*per violino, archi e b.c.*

- ⑬ Allegro 4'35"
- 
- ⑭ Grave 1'14"
- 
- ⑮ Allegro 3'20"

**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach***Concerto in Do Maggiore BWV 594 dal Concerto in Re Maggiore "Grosso Mogul" per violino, archi e b.c.*

- ⑯ Allegro 6'45"
- 
- ⑰ Recitativo - Adagio 2'47"
- 
- ⑱ Allegro 8'21"

**TOTAL TIME : 56'45"****ROBERTO LOREGGIAN**

all'organo Ahrend della Basilica di San Simpliciano, Milano

**TACTUS**DDD 24 bits  
TC 672215

© 2001

*Made in Italy*

1° Edizione

Text in:

Italiano

English Français  
by**Alessandro Borin**

1° Edizione 1999

2° Edizione 2001

Registrazione  
2-3 Agosto 1999  
Basilica di San Simpliciano  
Milano - Italia

8 007194 101539

**ANTONIO VIVALDI**  
(1678/1741)  
*Concerti appropriati all'organo***Benedetto Marcello**

- ① **Fuga in Mi minore Z722** 3'43"  
*(Napoli, Biblioteca del Conservatorio, MS Oc.24, f.46 r)*

Edizione diplomatico interpretativa a cura di Alessandro Borin  
**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach**  
*Concerto in La minore BWV 593 dal Concerto in La minore op.3 n.8 per due violini, archi e b.c.*

- ② Allegro 3'44"  
③ Adagio 3'19"  
④ Allegro 3'49"

**Antonio Vivaldi - Anonimo del XVIII sec.**  
*dal Concerto in La Maggiore op.3 n.5*  
*per due violini, archi e b.c.*

- ⑤ Allegro 2'58"  
⑥ Largo 1'26"  
⑦ Allegro 2'45"

**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach**  
*Concerto in Re minore BWV 596 dal Concerto in Re minore op.3 n.11 per due violini, violoncello, archi e b.c.*

- ⑧ Allegro 0'54"

- ⑨ Grave 0'27"  
⑩ Fuga (Allegro) 3'26"  
⑪ Largo e spiccato 2'21"  
⑫ Allegro 2'57"

**Antonio Vivaldi - Anonimo del XVIII sec.**  
*dal Concerto in Sol Maggiore op.3 n.3*  
*per violino, archi e b.c.*

- ⑬ Allegro 4'35"  
⑭ Grave 1'14"  
⑮ Allegro 3'20"

**Antonio Vivaldi - Johann Sebastian Bach**  
*Concerto in Do Maggiore BWV 594 dal Concerto in Re Maggiore "Grosso Mogul" per violino, archi e b.c.*

- ⑯ Allegro 6'45"  
⑰ Recitativo - Adagio 2'47"  
⑱ Allegro 8'21"

**TOTAL TIME : 56'45"****ROBERTO LOREGGIAN**  
all'organo Ahrend della Basilica di San Simpliciano, Milano