

TACTUS

ANTONIO VIVALDI

Concerti appropriati al cembalo

ROBERTO LOREGGIAN : al clavicembalo copia M.Mietke costruito da Riccardo Pergolis



Il Principe triste ed il custode della tradizione

Nell'estate del 1713, il giovane principe Johann Ernst di Sassonia abbandonò definitivamente l'Olanda alla volta di Weimar, al termine di un soggiorno di studi in cui aveva avuto occasione di familiarizzarsi con il gusto musicale italiano, e veneziano in particolare.

Ad Amsterdam, Johann Ernst era, infatti, solito mescolarsi fra i fedeli che gremivano la Cattedrale cittadina in occasione delle celebri esibizioni dell'organista cieco Jan Jacob de Graaf, il virtuoso che soleva trasporre sulla tastiera del proprio strumento opere originariamente concepite per un organico affatto diverso (soprattutto concerti di Scuola italiana), fra lo stupore e l'ammirazione del proprio uditorio. Il bagaglio del principe comprendeva pertanto numerose partiture, sia a stampa che manoscritte, fra le quali doveva quasi certamente esservi una copia dell'*Estro armonico* vivaldiano, la raccolta di "concerti per vari strumenti" licenziata alle stampe un paio d'anni addietro da Estienne Roger, e subito destinata ad assicurare a particolare fortuna, per mezzo della tempestiva ristampa parigina di Jean Le Clerc, e di quella londinese di John Walsh.

Furono dunque la curiosità e la passione di un quindicenne particolarmente versato nell'arte della musica ad introdurre la pratica della trascrizione nel piccolo principato di Weimar, poiché le richieste indrizzate in un secondo momento da Sua Altezza Serenissima a Johann Sebastian Bach ("organista di corte" e "musicista della camera" del duca reggente Wilhelm Ernst), e a Johann Gottfried Walther (titolare dell'organo nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo), affinché approntassero delle rielaborazioni dai prediletti maestri italiani concepite sul modello di quelle udite nella capitale olandese, e condotte sulla base della musica che egli aveva portato con sé, produssero in breve un *corpus* di rifacimenti assai cospicuo e, nel caso degli *exempla* bachiani, di particolare pregio artistico.

Quando quest'incontro fra Scuole ebbe luogo, sotto l'egida di Johann Ernst, 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 rimedievalizzata dalla Riforma luterana.

In effetti, quella della trascrizione fu una pratica che a corte dovette protrarsi almeno sino a tutto il 1715, allorché Johann Ernst ripartì per un ultimo e malinconico viaggio: si spegnerà a Francoforte, non ancora diciottenne, fra le lacrime di coloro che l'avevano frequentato, e il rimpianto dei molti che ne avevano apprezzato l'ingegno precoce e la grazia innata dello spirito.

Pressappoco nello stesso periodo, e più precisamente nel 1714, dopo aver assistito personalmente all'esecuzione d'alcuni concerti vivaldiani a Pirna, Johann Joachim Quantz affermava con entusiasmo che essi rappresentavano "un nuovo genere di brani musicali", contraddistinti dalla presenza di "magnifici

ritornelli" (ovverossia le sezioni dei *tutti*), dimostrando con ciò di saper cogliere appieno il significato e la portata storica di alcune delle caratteristiche essenziali del concertismo veneziano nell'interpretazione di Vivaldi: la spiccata modernità delle sue soluzioni compositive e, soprattutto, l'utilizzo pressoché sistematico della cosiddetta 'forma- ritornello'.

Pur collocandosi nell'alveo della tradizione, la maggior parte delle pagine che compongono l'*Estro armonico* sfuggono infatti alla sfera d'attrazione del concerto grosso per collocarsi nell'orbita del nascente concerto solistico, ovvero di un genere d'avanguardia, ancora in procinto di definire i propri canoni estetici e le proprie strutture formali, ma comunque non lontano dall'incarnare quell'autentico fenomeno d'arte e di costume che diverrà sullo scorcio del primo quarto del Settecento.

La struttura generale dei dodici concerti di cui si compone l'Opera III di Antonio Vivaldi privilegia un'articolazione in tre movimenti (con le sole eccezioni dei nn.2, 4, 7 e 11, che prevedono quattro tempi ciascuno), in grado tuttavia di accogliere al suo interno una pluralità di soluzioni attraverso cui realizzare la tradizionale contrapposizione fra concerto grosso e concertino.

La suddivisione in due libri e la distribuzione interna degli organici, sono eloquentemente espressive dell'*esprit de géometrie* tipico dell'epoca:

LIBRO I

1. per 4 violini
2. per 2 violini e violoncello
3. per violino
4. per 4 violini
5. per 2 violini
6. per violino

LIBRO II

7. per 4 violini e violoncello
8. per 2 violini
9. per violino
10. per 4 violini e violoncello
11. per 2 violini e violoncello
12. per violino

Da un punto di vista prettamente stilistico, i concerti si caratterizzano invece per un progressivo superamento dell'ormai consueta costruzione "a terrazze", peculiare del concerto grosso e pervasa dalla ricerca di un'espressività chiaroscurale basata sull'alternanza, pressoché ininterrotta di 'forte' e 'piano', cui subentra l'adozione di un più vasto spettro dinamico, generato dalla natura intimamente dialogica e concertante del rapporto fra i solisti (sia che le voci fossero molteplici, sia che intervenisse un unico strumento) e la coralità strumentale.

D'altra parte, questa tensione è implicita nella natura stessa dell'invenzione melodica, caratterizzata non di rado da una nettezza e un'incisività sino allora sconosciute, soprattutto laddove Vivaldi diversifica gli spunti affidati rispettivamente ai 'soli' e ai 'tutti'.

Allorché è invece privilegiata l'adozione di un materiale tematico unitario, la tensione dialettica ricorre ad espedienti più tradizionali, vivificati tuttavia da una sensibilità coloristica senza pari, che non rinuncia ai consueti effetti d'eco di tradizione marciana, radicalizzando tuttavia la funzione dei concertino fino a sintetizzarla in un unico elemento espressivo, per quanto composita e stratificata potesse essere la sua reale consistenza.

Nel momento in cui l'editoria musicale europea puntava decisamente le proprie strategie commerciali sulla forza dirompente dell'idioma strumentale vivaldiano, il giovane Bach adattava al cembalo e all'organo almeno nove concerti del veneziano, ben sei dei quali tratti proprio dall'*Estro armonico*. Anche se in questo frangente le ragioni della committenza prevalsero (più ancora del consueto) su quelle dell'ispirazione artistica e delle motivazioni personali, Bach non si accostò al compito affidatogli da Johann Ernst con distacco o, peggio, con l'arroganza irrispettosa del correttore, poiché un esame preliminare del suo *modus operandi* evidenzia piuttosto una costante preoccupazione di rifuggire da una meccanicità indiscriminata, privilegiando l'adozione di soluzioni tecniche ed espressive tutt'altro che uniformi.

In linea generale, occorre tuttavia precisare che pur comprendendo i presupposti artistici, ideologici e persino spettacolari sui quali si fondavano l'originalità e il fascino dello strumentalismo veneziano d'inizio secolo, egli tentò nondimeno di mediare alcuni degli aspetti più appariscenti con le proprie concezioni estetiche, piegando alla logica stringente di un orizzonte musicale affatto dissimile tutte quelle peculiarità che gli erano fondamentalmente estranee, e che andavano dall'esaltazione del solismo stagliato su uno sfondo subordinato, allo spiccato interesse per i valori puramente sonoriali della composizione.

Nel suo approccio al testo vivaldiano, Bach non si limita pertanto alla consueta *coloratura* di quei passaggi tradizionalmente deputati ad una rielaborazione pensata in funzione della diversa destinazione strumentale, 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.

Nonostante la cifra complessiva delle traslitterazioni bachiane propenda verso una maggiore "polifonizzazione" degli originali, è possibile individuare almeno tre distinte linee operative, che vanno dalle lievi modificazioni cui è sottoposto il *Concerto in sol maggiore op. III n.3* (trasposto a fa maggiore in BWV 978), allorché il trascrittore accentua gli spunti imitativi già presenti nel modello, alle più radicali trasformazioni, sia nel senso dell'arricchita che in quello dell'accresciuto spessore contrappuntistico, del *Concerto in re maggiore op. III n. 9* (BWV 972), sino al sostanziale rispetto dell'impostazione concertante del *Concerto in mi maggiore Op. III n. 12* (trasposto a do maggiore in BWV 976),

in cui le modifiche e le fioriture aggiunte sembrano assecondare l'emergenza dello strumento solista. Quest'ultima è senza dubbio l'impronta prevalente nelle quattro trascrizioni anonime alternate in questa registrazione agli adattamenti bachiani, e tratte rispettivamente da una miscellanea edita ad Anversa nella prima metà del Secolo decimottavo, e dall'*Anne Dawson's Book* della Central Library di Manchester, comprendente l'adattamento tastieristico di ben dodici concerti vivaldiani e compilato attorno al 1715. In luogo della rielaborazione, in queste pagine predomina, infatti, la riproposizione pressoché inalterata del modello, tanto che alla mediazione e alla sintesi sembra subentrare l'adesione ad uno stile ormai acquisito, incline ad anteporre al rigore della simmetria e alla complessità della struttura, il contrasto psicologico determinato dall'alternanza fra gli interventi del solista e la ripresa del ritornello affidata ai *'tutti'*.

In effetti, attraverso la chiarezza dell'articolazione formale, l'esplorazione di inedite risorse strumentali, l'utilizzo di ardite progressioni armoniche ed incisive figurazioni ritmiche, Vivaldi perseguiva la ricerca di un nuovo ordine architettonico, di grande efficacia drammatica e coloristica, che Bach non poteva accettare incondizionatamente, e nei confronti del quale continuò ad opporre la sua fiducia nei confronti di una disciplina compositiva, e speculativa legate alla cultura e alla tradizione germaniche, di cui egli diverrà il più autorevole, tardivo guardiano.

Alessandro Borin

At the very moment in which European music publishers were aiming their market strategies at the powerful force of Vivaldi's instrumental writings, the young Bach was adapting for harpsichord and organ at least nine of the Italian composer's concertos, no less than six of these drawn from his *Estro armonico*.

Even if in this sticky situation the demands of the buyer's prevailed (and more so here than usual) over artistic inspiration and personal motivation, Bach did not approach this task (entrusted to him by Johann Ernst) with the distance or, worse, the disrespectful arrogance of an editor. Indeed, a preliminary examination of his *modus operandi* reveals Bach's constant efforts to avoid an indiscriminate mechanicalness in favor of technical and expressive solutions, which were anything but unequivocal or uniform.

Yet generally speaking, it must be said that although Bach certainly comprehended 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, he nonetheless attempted to reconcile certain of its more visible aspects with his own aesthetic ideals.

Thus he adapted to the forceful logic of a completely dissimilar musical horizon all those particularities 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. In his approach to Vivaldi's music, Bach does not limit himself merely to embellishing those places which would have been traditionally re-elaborated when intended for a different instrument.

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.

Despite the fact that Bach's transcriptions tend toward a greater "polyphonization" than the originals, it is possible to identify at least three distinct approaches. The first includes the slight modifications made to the *Concerto in G Major, op. 3 n. 3 (transposed to F Major in BWV 978)*, where the transcriber accentuates the imitative ideas already present in the model.

A more radical transformation, in both its enriched and increased contrapuntal texture, is seen in the *Concerto in D Major, op. 3 n. 9 (BWV 972)*. Finally, substantial differences are found in the concertante treatment of the *Concerto in E Major, op. 3 n. 12 (transposed to C Major in BWV 976)*, where the modifications and added embellishments seem to underscore the emergence of the instrumental soloist. This last approach is without a doubt the most prevalent in the four anonymous transcriptions which alternate with those by Bach on this recording.

They are taken from a miscellanea published in Antwerp in the first half of the eighteenth century and from "Anne Dawson's Book", preserved in the Central Library of Manchester. This latter collection includes the adaptation for keyboard of twelve Vivaldi concertos and was compiled around 1715. Rather than a re-elaboration, these pieces re-propose the original model practically unaltered.

Indeed, mediation and synthesis is replaced by an adhesion to an established style where the symmetry and complexity of the structure is eclipsed by the psychological contrast created by the alternation between solo sections and the return of the ritornello entrusted to the "tutti". In effect, through the clarity of the formal structure, the exploration of untried instrumental resources, and the use of daring harmonic progressions and incisive rhythmic figures, Vivaldi pursued his study into a new architectural order of great dramatic and colorful efficacy.

Bach, on the other hand, could not accept this new order unconditionally, and thus continued to place his faith in a compositional and speculative discipline which was tied to the Germanic culture and tradition, of which he would become the most authoritative, belated, guardian.

Alessandro Borin

Translation: Candace Smith

Au moment où l'édition musicale européenne orientait décidément ses propres stratégies commerciales sur la force décisive de l'idiome instrumental de Vivaldi, le jeune Bach adaptait, pour le clavecin et pour l'orgue, au moins neuf concertos du vénitien, six desquels étant en effet tirés de l'*Estro armonico*.

Même si dans cette situation difficile, les raisons du commanditaire l'emportèrent (encore plus que d'habitude) sur celles de l'inspiration artistique et des motivations personnelles, Bach n'aborda pas cette tâche, qui lui fut confiée par Johann Ernst, avec le détachement ou, pire, avec l'arrogance irrespectueuse du correcteur; en effet un examen de son *modus operandi* met plutôt en évidence une préoccupation constante de fuir un mode mécanique sans discrimination, en privilégiant l'adoption de solutions techniques et expressives tout autre qu'univoques ou uniformes.

En ligne générale, il convient toutefois de préciser que, tout en comprenant les fondements artistiques, idéologiques et même spectaculaires sur lesquels se fondaient l'originalité et la fascination du style instrumental vénitien du début du siècle, celui-ci tenta néanmoins de mettre en relation certains de ses aspects les plus tapageurs avec ses propres conceptions esthétiques, en pliant à la logique pressante d'un horizon musical différent dans les faits, toutes ces particularités qui lui étaient fondamentalement étrangères et qui allaient de l'exaltation de la figure du soliste de haut profil, sur un fond subordonné, jusqu'au plus brillant intérêt pour les valeurs purement sonores de la composition.

Dans son approche par rapport au texte de Vivaldi, Bach ne se limite pas seulement à l'habituelle coloration des passages destinés traditionnellement à une ré élaboration pensée en fonction de la destination instrumentale diverse mais superpose une ligne composée ex-novo à un tissu contrapuntique plus raréfié, dans le but d'obtenir de nouvelles épaisseurs sonores, ou encore recourt à l'élytion ou à l'ajout de mesures entières, dans la nette intention de recréer cette symétrie formelle qui lui était plus congéniale.

Malgré le nombre total des translittérations de l'écriture de Bach penchant vers une majeure " complexité polyphonique " des originaux, il est possible d'identifier au moins trois lignes opératrices distinctes qui vont des légères modifications auquel est soumis le Concerto en Sol Majeur op.III n.3 (transporté en fa Majeur dans le BWV 978), lorsque le transcritteur accentue les moments imitatifs déjà présents dans le modèle, jusqu'aux plus radicales transformations tant dans le sens de l'enrichissement que dans celui de l'augmentation de l'épaisseur contrapuntique du Concerto en Ré Majeur op. III n. 9 (BWV 972), pour en arriver au respect substantiel de la structure concertante du Concerto en Mi Majeur Op. III n. 12 (transporté en Do Majeur dans le BWV 976) dans lequel les modifications et les fioritures ajoutées semblent seconder la mise en valeur de l'instrument soliste. Cette dernière est, sans aucun doute, l'empreinte prédominante dans les quatre transcriptions anonymes en alternance,

dans cet enregistrement, aux adaptations de Bach et tirées respectivement d'un mélange édité à Anvers, dans la première moitié du XVIIIème siècle, et du Anne Dawson's Book de la Central Library de Manchester, comprenant l'adaptation pour clavier de douze concertos de Vivaldi et compilé aux alentours de 1715.

Dans les faits, au lieu d'une ré élaboration prédomine, dans ces pages, le fait de représenter de manière quasi inaltérée le modèle, à un tel point qu'à la médiation et à la synthèse semble succéder l'adhésion à un style désormais acquis, enclin à préférer à la rigueur de la symétrie et à la complexité de la structure, le contraste psychologique déterminé par l'alternance entre les interventions du soliste et la reprise des refrains confiée aux "*tutti*".

En effet, au travers de la limpidité de l'articulation formelle, l'exploration de ressources instrumentales inédites, l'utilisation de progressions harmoniques hardies et de figurations rythmiques incisives, Vivaldi poursuivait la recherche d'un nouvel ordre architectural, d'une efficacité du point de vue dramatique et du rôle des couleurs, que Bach ne pouvait pas accepter inconditionnellement et par rapport auxquels il continua à opposer sa confiance envers une discipline, concernant l'art de la composition, spéculative et liée à la culture et à la tradition germanique dont il deviendra le gardien le plus influent et le plus tardif.

Alessandro Borin

Traduction : Michel van Goethem

Lo strumento della registrazione

Il cembalo usato nella presente registrazione è una copia, costruita da Riccardo Pergolis, dello strumento originale di Michael Mietke, risalente con molta probabilità al primo decennio del '700. Di tale costruttore, attivo a Berlino fino al 1719, data della morte, si sa che fornì almeno uno strumento alla corte di Cöthen, e che fu sicuramente suonato da J.S.Bach.

Dei tre strumenti di Mietke tuttora esistenti, due sono ad un manuale, mentre il terzo, da cui è tratta la copia, è a due manuali, con due registri da 8' e uno da 4', e unione a cassetto. Era di proprietà, sembra, di Sophie Dorothea, madre di Federico il Grande, e probabilmente utilizzato nei concerti privati ai quali partecipavano C.Ph.E.Bach e J.J.Quantz. Già nella prima metà del '700 lo strumento subì delle modifiche nell'ambito e nell'incordatura.

Questo cembalo ha delle caratteristiche singolari che lo differenziano dai più noti strumenti fiamminghi e francesi a due manuali comunemente usati. La leggerezza della struttura, la coda arrotondata e la meccanica ricordano senz'altro i cembali francesi di fine '600, mentre il *trompe-l'oeil* della cassa falsa, i registri dei salterelli e alcune particolarità strutturali rivelano l'influenza italiana: i due stili che tanto influirono sulla musica in Germania (*les goûts-réunis!*) sono emblematicamente compresi nel cembalo di M. Mietke. Due diversi temperamenti ineguali "circolari" (Kirnberger III, Vallotti) sono stati adottati nella registrazione.

Riccardo Pergolis

Roberto Loreggian registrazioni per cembalo già effettuate per la Tactus

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 680702 Francesco Geminiani - *Pièces de Clavecin*



Roberto Loreggian

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.

© 2004

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 - <http://www.tactus.it>

In copertina: Antonio Visentini (1688-1782), Concerto in villa
Collezione privata

1^a Edizione 2000

2^a Edizione 2004

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

24 bit digital recording
Ingegnere del suono: Ing. Matteo Costa
Direttore Artistico: G. Michele Costantin
Computer Design: Tactus s.a.s.
Stampa: KDG Italia srl

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

ANTONIO VIVALDI (1678 -1741)

Concerti appropriati al cembalo

Anonimo - Concerto VI delle Stravaganze in Re minore, dal Concerto in Sol minore op.4 n.6 per violino, archi e b.c.		Anonimo - Concerto I delle Stravaganze, dal Concerto in Si bemolle Maggiore op.4 n.1 per violino, archi e b.c.	
① Allegro	2:56	⑭ Allegro	2:55
② Largo	2:58	⑮ Largo e cantabile	1:53
③ Allegro	3:52	⑯ Allegro	2:31
J. S. Bach - Concerto in Re Maggiore BWV 972, dal Concerto in Re Maggiore op.3 n.9 per violino, archi e b.c.		J. S. Bach - Concerto in Do Maggiore BWV 976, dal Concerto in Mi Maggiore op.3 n.12 per violino, archi e b.c.	
④ Allegro	1:56	⑰ Allegro	3:37
⑤ Larghetto	2:38	⑱ Largo	2:41
⑥ Allegro	2:16	⑲ Allegro	3:02
Anonimo - Concerto in Fa Maggiore, dal Concerto in Fa Maggiore op.3 n.7 per quattro violini, violoncello, archi e b.c.		Anonimo - Concerto in La Maggiore, dal Concerto in La Maggiore op.3 n.5 per due violini, archi e b.c.	
⑦ Andante Adagio	3:01	⑳ Allegro	2:56
⑧ Allegro	2:37	㉑ Adagio e cantabile	1:31
⑨ Adagio	0:31	㉒ Allegro	2:40
⑩ Allegro	1:28	J. S. Bach - Concerto in Fa Maggiore BWV 978, dal Concerto in Sol Maggiore op.3 n.3 per violino, archi e b.c.	
J. S. Bach - Concerto in Sol Maggiore BWV 973, dal Concerto in Sol Maggiore op.7 n.8 per violino, archi e b.c.		㉓ Allegro	2:20
⑪ Allegro assai	2:23	㉔ Largo	2:13
⑫ Largo	1:56	㉕ Allegro	2:33
⑬ Allegro	2:12		

TOTAL TIME 01:02:17

ROBERTO LOREGGIAN

al clavicembalo copia M.Mietke costruito da Riccardo Pergolis

ANTONIO VIVALDI (1678 -1741)

Concerti appropriati al cembalo

TACTUS

DDD 24 bit
TC 672216

©2004

Made in Italy

Text in:
Italiano

English Français
by

Alessandro Borin

1° Edizione 2000

2° Edizione 2004

Con il patrocinio della
Provincia di Padova



Registrazione
9-11 Febbraio 2000
Villa Beatrice
Baone
Padova - Italia



8 007194 101744

Anonimo - Concerto VI delle Stravaganze in Re minore, dal Concerto in Sol minore op.4 n.6 per violino, archi e b.c.

- | | |
|-------------|------|
| ① (Allegro) | 2:56 |
| ② Largo | 2:58 |
| ③ (Allegro) | 3:52 |

J. S. Bach - Concerto in Re Maggiore BWV 972, dal Concerto in Re Maggiore op.3 n.9 per violino, archi e b.c.

- | | |
|-------------|------|
| ④ Allegro | 1:56 |
| ⑤ Larghetto | 2:38 |
| ⑥ Allegro | 2:16 |

Anonimo - Concerto in Fa Maggiore, dal Concerto in Fa Maggiore op.3 n.7 per quattro violini, violoncello, archi e b.c.

- | | |
|------------------|------|
| ⑦ Andante Adagio | 3:01 |
| ⑧ (Allegro) | 2:37 |
| ⑨ (Adagio) | 0:31 |
| ⑩ (Allegro) | 1:28 |

J. S. Bach - Concerto in Sol Maggiore BWV 973, dal Concerto in Sol Maggiore op.7 n.8 per violino, archi e b.c.

- | | |
|-----------------|------|
| ⑪ Allegro assai | 2:23 |
| ⑫ Largo | 1:56 |
| ⑬ Allegro | 2:12 |

Anonimo - Concerto I delle Stravaganze, dal Concerto in Si bemolle Maggiore op.4 n.1 per violino, archi e b.c.

- | | |
|---------------------|------|
| ⑭ Allegro | 2:55 |
| ⑮ Largo e cantabile | 1:53 |
| ⑯ Allegro | 2:31 |

J. S. Bach - Concerto in Do Maggiore BWV 976, dal Concerto in Mi Maggiore op.3 n.12 per violino, archi e b.c.

- | | |
|-----------|------|
| ⑰ Allegro | 3:37 |
| ⑱ Largo | 2:41 |
| ⑲ Allegro | 3:02 |

Anonimo - Concerto in La Maggiore, dal Concerto in La Maggiore op.3 n.5 per due violini, archi e b.c.

- | | |
|----------------------|------|
| ⑳ Allegro | 2:56 |
| ㉑ Adagio e cantabile | 1:31 |
| ㉒ Allegro | 2:40 |

J. S. Bach - Concerto in Fa Maggiore BWV 978, dal Concerto in Sol Maggiore op.3 n.3 per violino, archi e b.c.

- | | |
|-----------|------|
| ㉓ Allegro | 2:20 |
| ㉔ Largo | 2:13 |
| ㉕ Allegro | 2:33 |

TOTAL TIME 01:02:17

ROBERTO LOREGGIAN

al Clavicembalo copia M.Mietke costruito da Riccardo Pergolis