

Konzert a-Moll, RV 498

1 Allegro 2 Larghetto 3 Allegro

Konzert C-Dur, RV 472

4 Allegro non molto 5 Andante molto 6 Allegro

Konzert g-Moll, RV 495

7 Presto 8 Largo 9 Allegro

Sinfonia aus der Oper 'Il Giustino', RV 717

10 Allegro (1. Satz)

Konzert d-Moll, RV 481

11 Allegro 12 Larghetto 13 Allegro molto

Konzert B-Dur 'La Notte', RV 501

14 Largo - Andante molto 'La Notte'

15 Presto 'Fantasmi' 16 'Il Sonno'

17 Allegro 'Sorge l'Aurora'



MIHO
Barockfagott
FUKUI

Antonio
Vivaldi
Concerti
per
fagotto

ENSEMBLE
F



MIHO Barockfagott FUKUI

Antonio Vivaldi Concerti per fagotto

ENSEMBLE F

Konzert a-Moll, RV 498

1 Allegro | 4:50 2 Larghetto | 3:41 3 Allegro | 3:10

Konzert C-Dur, RV 472

4 Allegro non molto | 4:47 5 Andante molto | 3:17 6 Allegro | 3:24

Konzert g-Moll, RV 495

7 Presto | 4:04 8 Largo | 2:43 9 Allegro | 3:21

Sinfonia aus der Oper 'Il Giustino', RV 717

10 Allegro (1. Satz) | 2:29

Konzert d-Moll, RV 481

11 Allegro | 4:08 12 Larghetto | 4:29 13 Allegro molto | 2:55

Konzert B-Dur 'La Notte', RV 501

14 Largo - Andante molto 'La Notte' | 1:55 15 Presto 'Fantasmi' | 2:09

16 'Il Sonno' | 2:16 17 Allegro 'Sorge l'Aurora' | 3:22

gesamt 58:09



MIHO FUKUI & ENSEMBLE F

FAGOTTKONZERTE VON ANTONIO VIVALDI

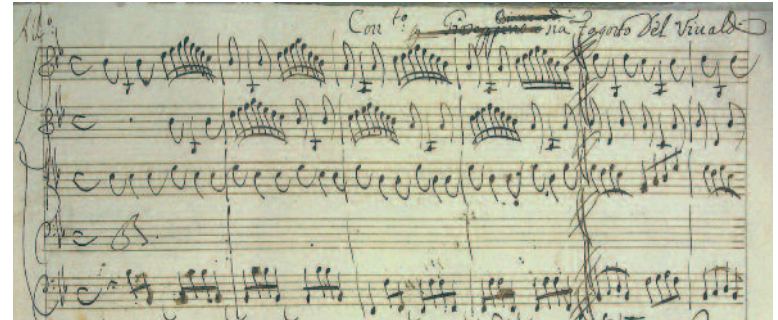
Von Antonio Vivaldi (1678-1741) ist allein an Instrumentalwerken der immense Bestand von 517 bisher bekannten Konzerten, Sinfonien und Orchestersonaten überliefert. Ungefähr zwei Drittel der Konzerte, 343 Werke, sind für Soloinstrumente bestimmt. Bevorzugt wurde die Violine, 228 Konzerte für dieses Instrument sind vollständig erhalten. Daneben gibt es überraschenderweise 39 Fagottkonzerte in autographen Partitur ⁽¹⁾, die bis auf das im weiteren Verlauf angeführte fünfsätzige RV 501 „La Notte“ (in der CD enthalten) alle dreisätzig sind sowie zwei, die als unvollständig angesehen werden müssen. Keines wurde zu Vivaldis Lebzeiten gedruckt. Entstanden sind die meisten vermutlich nach 1720.

Die eminent wichtige Position dieses Komponisten in der Geschichte des Solokonzerts ist zurückzuführen auf seine Tätigkeit als Musiklehrer am Mädchen-Konservatorium der „Pietà“ in Venedig. Zu seinen Aufgaben gehörte es, für die Schülerinnen verschiedener Instrumente neue Werke zu schreiben. Aus den Berichten des französischen Musikliebhabers Charles de Brosses erfahren wir, dass 1739 in Venedig an einem der Ospedali, von denen mehrere existierten, es auch Fagottspielerinnen gab. Ob dabei gerade von dem Ospedale della Pietà die Rede war, ist jedoch ungewiss.

Nachweislich war jedoch ein gewisser Onofrio Penati aus Mailand (1661-1724) als Lehrer an der „Pietà“ tätig war. Dieser Penati fungierte als Zinkenist und Oboist im Orchester von S. Marco. Interessant ist, dass solistische Fagottpartien bis weit ins 18. Jahrhundert hinein oft von Oboisten gespielt wurden.

Als einziges Autograph ist das Fagottkonzert B-Dur RV 502 erhalten, auf dem „Gioseppino Biancardi“ steht, wobei es sich wahrscheinlich um die Namenszüge des Ausführenden oder des Widmungsträgers handelt. Der Name ist allerdings durchgestrichen. Womöglich handelt es sich um den venezianischen Oboisten Giuseppe Biancardi, der später Mitglied von Händels

Londoner Orchester war.⁽²⁾ Daraus würde hervorgehen, dass dieser Oboist auch ein sehr guter Fagottist war und Vivaldi für ihn dieses Konzert geschrieben hat. Es könnte sein, dass Vivaldi dieses Konzert an Dritte verkaufen wollte und daher den Namen ausstrich.



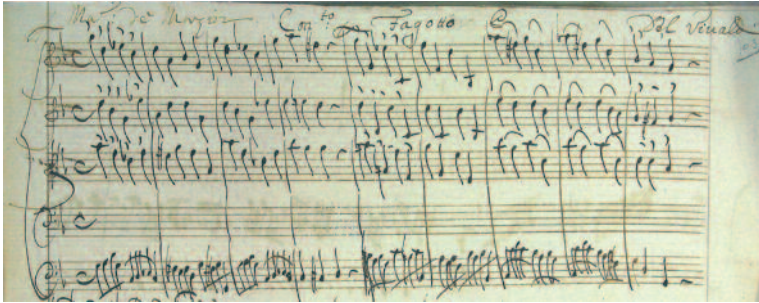
Fagottkonzert B-Dur RV 502, 1. Satz, Autograph

Das Concerto g-Moll RV 496, ist dem Marquis de Morzin, Wenzel Graf von Morzin, Prag gewidmet, für den, wie aus dem Papier der Autographie hervorgeht, 1730/1731 auch die Konzerte C-Dur RV 473 und a-Moll RV 500 komponiert wurden. Das Papier stammt aus Böhmen, was den Schluss nahelegt, dass Vivaldi diese Konzerte während seines Aufenthalts in Prag schrieb.

Im Dienst des Grafen Morzin gab es einen Fagottisten namens Anton Moser, der bis 1737, dem Todesjahr des Grafen, in der gräflichen Kapelle spielte. Und zwei weitere Musiker bei Morzin, der Kapellenmeister Antonin Reichenauer (1694-1730) und der Geiger Frantisek Jiránek (1698-1778), komponierten Fagottkonzerte in einem ähnlichen Stil wie Vivaldi für ihren Kollegen. Der Fagottist verhalf seinem Instrument zu Beliebtheit und Wichtigkeit, und wahrscheinlich komponierte Vivaldi etliche seiner Konzerte für Anton Moser.

⁽¹⁾ Nur das Manuskript von RV 499 stammt nicht von Antonio, sondern von seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi.

⁽²⁾ S. Rampe (Hrsg.), Händels Instrumentalmusik, S. 307



Fagottkonzert g-Moll RV 496, 1. Satz, Autograph

Zwar dienten Vivaldi offensichtlich Concerti von Giuseppe Torelli und Tommaso Albinoni als Vorbild, aber hinsichtlich der formalen Anlage und dem dramatischen Ausdruck begann mit ihm ein neues „Kapitel“ der Konzert-Komposition, das sofort grosses Renommee und breite Rezeption fand. Dass Johann Sebastian Bach insgesamt zehn Vivaldi-Werke bearbeitet hat, von denen das Konzert a-Moll für 4 Cembali BWV 1065 nach dem Vivaldi-Concerto h-Moll für 4 Violinen op. 3, Nr. 10 sowie das Orgelkonzert C-Dur BWV 594 nach dem Violinkonzert D-Dur op. VII, Nr. 5 „Grosso Mogul“ wohl am bekanntesten sind, steht dafür, welch innovativen und attraktiven Stellenwert diese Stücke damals inne hatten. Beim Orgelkonzert übernimmt Bach sogar die originale Kadenz Vivaldis. Schüler wie z. B. der Geiger Johann-Georg Pisendel aus Dresden (1687-1755), dessen Aufenthalt bei Vivaldi zur Weiterbildung in Venedig nachgewiesen ist, haben neben Abschriften Vivaldischer Konzerte auch seine Spielweise mit nach Hause gebracht. Die älteste sicher datierbare verbale Quelle stammt aus dem Jahr 1714, als J. J. Quantz im sächsischen Pirna seine Lehre absolvierte. In seiner Autobiographie schreibt er: *In Pirna bekam ich zu dieser Zeit die Vivaldischen Violinenconcerte zum erstenmal zu sehen. Sie machten, als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedienet.*⁽³⁾

(3) Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: F. W. Marpur, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I, Nr. 3, Berlin 1755, S. 205, zitiert nach: W. Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts, Köln 1948, S. 99-157 (S.112)

Für Quantz war also vor allem die Wirkung der Ritornelle von Bedeutung. Ihre Länge, ihr rhythmisches Profil und der starke Kontrast, der sich zwischen Tutti-Ritornellen und Solo-Episoden ergab, stehen für das bahnbrechend Neue. In seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) ergänzt er zur Entwicklungsgeschichte des Concerto: *Zweene berühmte lombardische Violinisten [Vivaldi und Tartini], welche ohngefähr vor etlichen und dreyßig Jahren, nicht gar lange nach einander, angefangen haben bekannt zu werden, haben hierzu insonderheit viel beygetragen. Der erste war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllte fast die halbe Welt mit seinen Concerten. Obwohl Torelli, und nach ihm Corelli hierinne einen Anfang gemacht hatten: so brachte er sie doch, nebst dem Albinoni, in eine bessere Form, und gab davon gute Muster.*⁽⁴⁾

Die meisten Konzerte Vivaldis folgen dem dreisätzigen Schema mit der Satzfolge schnell-langsam-schnell. Die Anfangssätze verlaufen in der Ritornellform, deren Sinn es war, ähnlich der Arienform in Oper und Kantate, einerseits die Solostimme hervorzuheben und den Virtuosen und Virtuosen Gelegenheit zu geben, ihr Können zu zeigen, andererseits formale Einheit zu erzeugen, durch die Verwendung wiederkehrenden thematischen Materials im Orchester. Die Abfolge der Abschnitte und Tonarten in den meisten ersten Sätzen Vivaldischer Konzerte stellt sich schematisch folgendermassen dar:

ABSCHNITT	TONART
Ritornell 1 (Tutti)	I
Solo-Episode 1	I-V (in Moll III)
Ritornell 2 (Tutti)	V (in Moll III)
Solo-Episode 2	Modulation
Ritornell 3 (Tutti)	verschiedene Tonarten; VI ist relativ häufig
Solo-Episode 3	VI-I
Ritornell 4 (Tutti)	I

Die Tonartenabfolge der drei Sätze des Konzerts ist bei Vivaldi nicht identisch. Etwa ein Drittel der langsamen Sätze steht in derselben Tonart wie die Aussensätze; beinahe ebenso häufig wird die parallele Dur-oder Molltonart gewählt, öfter wird auch die Dominante oder die

(4) J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin (1752); XVIII. Hauptstück, § 58; Faks., hrsg. von H. Augsbach, Kassel/München

Subdominante verwendet. Viele Mittelsätze ähneln in ihrer Kantabilität und ihrem Ausdruck einer langsamen Opernarie und sind meistens relativ kurz. Die Schlusssätze verlaufen häufig wie die Kopfsätze in der Ritornellform. Der Unterschied zwischen dem ersten und letzten Satz betrifft nicht so sehr die Form, sondern eher den Charakter. Quantz hat dies treffend formuliert: *Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn. Diese nachbenannten Tactarten, als: 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 Tact, können hierbey gute Dienste thun. Niemals müssen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart gesetzt werden; sondern wenn die ersten zweene Sätze in geraden Tacte stehen: so muß der letzte im Tripeltacte gesetzt seyn. [...] Niemals aber darf er im gemeinen geraden Tacte stehen: weil dieser zu ernsthaft wäre, und sich also eben so wenig zum letzten Satze schicken würde, als der Zweyviertheil- oder ein geschwinder Tripeltact bey dem ersten Satze ein gute Wirkung thun würde.*⁽⁵⁾ Viele dieser Sätze verlaufen im Dreiertakt und haben ein tänzerisches Gepräge.

10 An diesen Relationen des Vivaldischen Konzert-Typus scheint sich Quantz in seinem Lehrbuch zu orientieren: *Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten und letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt, so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vorteil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.*⁽⁶⁾

Das Konzert a-Moll RV 498 demonstriert die idiomatischen Eigenschaften des (Barock-) Fagotts: seine klanglichen Charakteristika, die unterschiedlichen Farben seiner Register, seine Fähigkeit zur Artikulation und zu weiten Sprüngen, sein Ausdrucksspektrum. In etlichen Konzerten schafft Vivaldi unmittelbar vor dem Schlussritornell dem Solo-Instrument einen Ort, wo es seine technischen und klanglichen Möglichkeiten freier entfalten kann – eine bemerkenswerte Station in der Frühgeschichte der Solo-Kadenz im Instrumentalkonzert, auch wenn diese solistischen Episoden oft über einem Orgelpunkt auf der Dominante und im strengen Takt-schema verlaufen, manchmal sogar mit dem Generalbass, seltener mit dem Orchestersatz

begleitet, wie z. B. im 1. Satz des a-Moll Konzerts oder im 3. Satz des g-Moll Konzerts RV 495. Dass das Fagott auch für Kantilenen in ariosen Sätzen geeignet ist und dort den Reichtum seiner Klangfarben ausspielen kann, verdeutlichen die langsamen Sätze dieser Konzerte.

Das Konzert C-Dur RV 472 stammt wahrscheinlich aus einer späteren Zeit als die meisten übrigen Fagottkonzerte, vermutlich aus den 1730er-Jahren. Der 1. Satz beginnt – eine Besonderheit – nicht mit einem Ritornell, sondern mit einem generalbassbegleiteten Solo in freier, improvisatorischer Form, die es nahelegt, die kadenzartige Umspielung der Fermate in eine hohe, expressive Lage zu verlegen. Das Vorbild der Vokalmusik für die Instrumentalwerke ist an diesem Konzert gut nachvollziehbar: Der 1. Satz ähnelt einer Bravour-Arie, der 2. einer eher lyrischen Arie, der 3. zeigt Witz und Humor.

Im g-Moll Konzert RV 495 zeigt sich das Fagott im 1. Satz von seiner derben Seite. Das nachdrückliche Unisono des Orchesters im 2. Satz bildet einen gelungenen Kontrast zur akkordischen Fortsetzung und den weiten Melodiebögen, die der Einstimmigkeit des Anfangs entgegengestellt werden. Man fühlt sich an eine Opern-Arie erinnert; das Textieren der Solostimme würde nicht schwerfallen. Dieses Konzert gehört zu jener Gruppe von Werken, deren Mittelsatz in derselben Tonart (hier g-Moll) wie die Ecksätze steht, während viele andere Konzerte im langsamen Satz den Tonarten-Kontrast betonen, sei es die Paralleltonart, sei es die Dominante oder (seltener) die Unterdominante. Die einheitliche tonartliche Anlage über das ganze Stück hinweg kreiert eine besondere Atmosphäre der Geschlossenheit.

Zwischen die Konzerte wurde der 1. Satz aus der Sinfonia zur Oper „Il Giustino“ RV 717 eingefügt, um die Funktion des Fagotts als Generalbass-Instrument zu veranschaulichen. Offensichtlich schätzte Vivaldi diesen Satz selbst sehr hoch, hat er ihn doch sowohl im Concerto C-Dur RV 111 als auch in der Sinfonia C-Dur RV 111a verwendet.

Auch der 1. Satz des d-Moll-Konzerts RV 481 ist eine Adaption oder vielmehr die Urfassung des Violoncellokonzerts RV 406. Beide Sätze haben den gleichen Anfang, die Fagottfassung ist jedoch acht Takte länger. Während die Version für Cello die Läufe in Sechzehnteln notiert, kommen in der autographen Partitur des Fagottkonzerts Zweiunddreissigstel vor. Ausserdem zeigt die Fagottfassung an zwei Stellen Arbeitsspuren und Korrekturen, wie Abbildung 3 zeigt:

(5) *Ebenda*, XVIII. Hauptstück, § 38

(6) *Ebenda*, XVIII. Hauptstück, 40



Fagottkonzert d-Moll, 1. Satz, Autograph

Das einzige Konzert mit mehr als drei Sätzen ist das Konzert „La Notte“ B-Dur RV 501, das fünf Sätze hat. Weitere Konzerte mit dem Titel „La Notte“, wahrscheinlich zur gleichen Zeit geschrieben, liegen für verschiedene Besetzungen vor. Es handelt sich um das Konzert für Traversflöte und 2 Violinen (oder 3 Violinen), Fagott und B.c. RV 104, das Konzert für 3 Violinen, Violoncello und B.c. RV 104a und das Konzert für Traversflöte, Streicher und B.c. RV 439 (alle in g-Moll). Vivaldis Programmmusik ist stets geprägt von „komponierter Atmosphäre“ einerseits und „Dramatik“ andererseits. In „La Notte“ herrscht beides vor: Der Beginn der Nacht mündet in einen Satz, dessen Überschrift *Fantasmî* (Phantome, Alpträume) lautet, woran sich *Il Sonno* (Der Schlaf) anschliesst, um mit „*Sorge l'Aurora*“ (Aufsteigende Morgenröte) zu schliessen (dieser letzte Satz fehlt in den g-Moll Versionen).

Miho Fukui

BASSOON CONCERTOS BY ANTONIO VIVALDI

In terms of instrumental works alone, a vast stock of some 517 hitherto known concertos, sinfonias, and orchestral sonatas has come down to us from Antonio Vivaldi (1678–1741). Approximately two thirds of the concertos, 343 works, are intended for solo instruments. The most favored is the violin; 228 concertos for this instrument have been preserved complete. In addition, there are an astonishing thirty-nine bassoon concertos in autograph scores ⁽¹⁾, except for the five-movement Concerto “La Notte,” RV 501, on this CD (see below), all in three movements, as well as two concertos that have to be considered incomplete. Of the bassoon concertos, most of which were presumably written after 1720, none were published during Vivaldi's lifetime.

The eminent position of this composer in the history of the solo concerto can be attributed to his position as music teacher at the *Ospedale della Pietà*, a Venetian orphanage for girls. Among his duties there was the composition of new works for the students of the various instruments. From the reports of the French music connoisseur Charles de Brosse, we know that in 1739 there was a female bassoon player at one of the Venetian ospedali, of which there were several. It is not certain if he was referring to the *Ospedale della Pietà*.

It is however known that the Milan-native Onofrio Penati (1661–1724) was active as a teacher at the *Pietà*: Penati was a cornettist and oboist in the orchestra at Saint Mark's Basilica. It is perhaps significant that well into the eighteenth century solo bassoon parts were often played by oboists.

A single autograph, that of the Bassoon Concerto in B-flat Major, RV 502, has been preserved with a name on it, albeit crossed out: *Gioseppino Biancardi*. This was probably the performer or the dedicatee, and very likely the Venetian oboist Giuseppe Biancardi, who was later a member of Handel's orchestra in London.⁽²⁾ It can thus be assumed that this oboist was also

(1) *Only the manuscript of RV 499 is not by Antonio, but rather by his father Giovanni Battista Vivaldi. The concerto was apparently composed by Antonio ca. 1720/1724, and copied by his father around 1730.*

(2) Siegbert Rampe (ed.), *Händels Instrumentalmusik* (Laaber: Laaber-Verlag, 2009), p. 307.

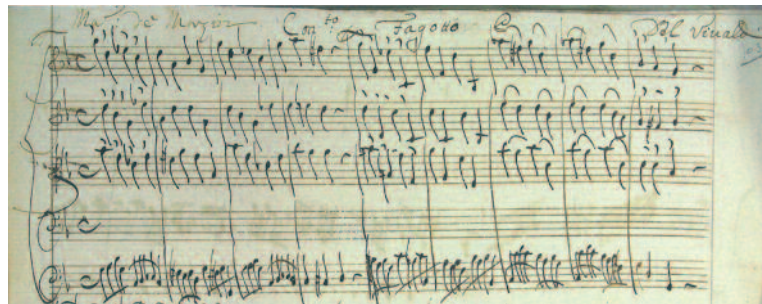
a very good bassoonist, and that Vivaldi composed this concerto for him. It could be that Vivaldi wanted to sell this concerto to a third party, and therefore crossed out the name.



Bassoon Concerto in B-flat Major, RV 502, 1st mvt., autograph.

The Concerto in G Minor, RV 496, is dedicated to the Marquis de Morzin, Wenzel Count Morzin of Prague, for whom, as can be deduced from the paper of the autograph, the Concertos in C Major, RV 473, and A Minor, RV 500, were also composed in 1730/31. The paper is from a Bohemian paper mill, allowing the conclusion that Vivaldi wrote these concertos during his sojourn in Prague.

A bassoonist by the name of Anton Moser was in the service of Count, playing in the court chapel until Morzin's death in 1737. Two other musicians in Morzin's service – Kapellmeister Antonin Reichenauer (1694–1730) and violinist Frantisek Jiránek (1698–1778) – composed bassoon concertos in Vivaldian style for their colleague. The bassoonist helped his instrument attain popularity and importance. Vivaldi probably wrote a number of his concertos for Anton Moser.



Bassoon Concerto in G Minor, RV 496, 1st mvt., autograph.

To be sure, concertos by Giuseppe Torelli and Tommaso Albinoni obviously served as Vivaldi's models, but, in terms of formal layout and dramatic expression, a new "chapter" in concerto composition, which immediately attained great fame and found broad reception, began with Vivaldi. Just how innovative and attractive these pieces were at that time can be seen from the fact that Johann Sebastian Bach arranged no less than ten of Vivaldi's works, of which the Concerto in A Minor for four harpsichords, BWV 1065, after Vivaldi's Concerto in B Minor for four violins, op. 3, no. 10, and the Organ Concerto in C Major, BWV 594, after the Violin Concerto in D Major, op. 7, no. 5 ("Grosso Mogul"), are the most famous. In the organ concerto, Bach even took over Vivaldi's original cadenza. Pupils, such as the Dresden violinist Johann Georg Pisendel (1687–1755), whose sojourn in Venice for advanced training with Vivaldi is documented, brought back home with them Vivaldi's manner of playing in addition to copies of his concertos. The earliest information is from 1714 (albeit put to paper some forty years after the event), when J. J. Quantz served his apprenticeship in Pirna, Saxony. In his autobiography, he wrote: "In Pirna, I saw Vivaldi's violin concertos for the first time. As a then entirely new kind of musical piece, they made quite an impression on me. I did not neglect to collect for myself a considerable supply of them. Vivaldi's glorious ritornellos were to serve me, in future times, as a good model."⁽³⁾

(3) "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen," in Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I*, no. 3 (Berlin, 1755), p. 205.

Thus, for Quantz, it was above all the effect of the ritornellos that was important. Their length and rhythmical profile, as well as the strong contrasts that resulted between the tutti ritornellos and the solo episodes were what were new and revolutionary. In his 1752 treatise *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Essay of a Method for Playing the Transverse Flute), he expanded upon the history of the development of the concerto: “Two famous Lombard violinists [Vivaldi and Tartini], who about thirty or more years ago began to make names for themselves, one not long after the other, contributed greatly to this. The first [Vivaldi] was lively and rich in invention, and pervaded almost half the world with his concertos. Although Torelli, and after him Corelli, had made a start in this [genre], he [Vivaldi], along with Albinoni, put it in a better form, and produced good models.”⁽⁴⁾

Most of Vivaldi's concertos follow the three-movement pattern with the fast-slow-fast sequence of movements. The opening movements are in ritornello form, which was designed, similar to the aria form in operas and cantatas, to bring out the solo part and to give the virtuosos an opportunity to show what they could do and, on the other hand, to create formal unity through the use of recurring thematic material in the orchestra. The sequence of the sections and tonalities in most of the first movements of Vivaldi's concertos can be depicted as follows:

SECTION	TONALITY
Ritornello 1 (Tutti)	I
Solo episode 1	I–V (in minor III)
Ritornello 2 (Tutti)	V (in minor III)
Solo episode 2	modulation
Ritornello 3 (Tutti)	various keys; VI is quite frequent
Solo episode 3	VI–I
Ritornello 4 (Tutti)	I

(4) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752), XVIII. Hauptstück, § 58.

The tonality sequence across the three movements of the concerto is not identical in Vivaldi. About a third of the slow movements are in the same key as the outer movements; nearly just as frequently, the parallel major or minor key is chosen; often the dominant or subdominant is employed. Many middle movements resemble slow opera arias in terms of their cantabile style and expression, and are mostly relatively short. Like the opening movements, the final movements are frequently in ritornello form. The difference between the first and last movements has less to do with the form than with the character. Quantz formulated this aptly: “The final Allegro of a concerto must not only be quite different from the first in terms of style and nature, but also in its meter. If the first movement is supposed to be serious, then the last must be jocular and frolicsome. The following meters, namely 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, can do good service here. All three movements of a concerto should never be set in the same meter, but rather, if the first two movements are in duple time, the last must be set in triple meter.... But it must never be in common time, since this would be too serious, and would suit the last movement just as little as two-four or a quick triple meter would make a good effect in the first movement.”⁽⁵⁾ Many of these movements are in triple time and have a dance-like character.

In his treatise, Quantz seems to have oriented himself on the relationships of the Vivaldian concerto: “In order to ensure a proportional duration in a concerto, a timepiece may be consulted. If the first movement takes five minutes, the Adagio five to six minutes, and the last movement three to four minutes, then the whole concerto will have its good and proper length. In general, it is a greater advantage if the listeners find a piece too short, rather than too long.”⁽⁶⁾

The Concerto in A Minor, RV 498, demonstrates the idiomatic features of the (Baroque) bassoon: its tonal characteristics, the different timbres of its registers, its abilities for articulation and wide leaps, and its expressive spectrum. In several concertos, Vivaldi offers the solo instrument a place immediately before the concluding ritornello to freely display its technical and tonal possibilities – a remarkable station in the early history of the solo cadenza in the instrumental concerto, even if these solo episodes are often over a pedal point on the dominant and in a strict

(5) *Ibid.*, XVIII. Hauptstück, § 38.

(6) *Ibid.*, XVIII. Hauptstück, § 40.

meter, or sometimes even accompanied by the continuo, more rarely by the orchestra, as, for example, in the first movement of the A-Minor Concerto or in the third movement of the G-Minor Concerto, RV 495. The slow movements of these concertos show that the bassoon is also capable of cantilenas in *arioso* movements, where it can also demonstrate its wealth of tone colors.

The Concerto in C Major, RV 472, presumably dates from a later period than most of the other bassoon concertos, and indeed probably from the 1730s. The first movement begins – a distinctive feature – not with a ritornello, but rather with a continuo-accompanied solo in a free, improvisation-like form that suggests placing the cadenza-like ornamentation of the fermata in a high, expressive range. The vocal model for the instrumental works is quite discernible in this concerto: the first movement resembles a bravura aria, the second a rather lyrical aria, and the third displays wit and humor.

In the G-Minor Concerto, RV 495, the bassoon shows itself from its rambunctious side. The orchestra's insistent unison in the second movement forms an effective contrast to the chordal continuation and the wide melodic arches that are set against the monophony of the beginning. One is reminded of an opera aria; it would not be difficult to set a text to the solo part. This concerto numbers among a group of works whose middle movements are in the same key (here G Minor) as the outer movements, while many other concertos emphasize the contrast of the tonalities in the slow movements, be it the parallel key, the dominant, or (more rarely) the subdominant. The uniform tonal structure throughout the whole piece creates a special atmosphere of cohesion.

Between the concertos, we have inserted the first movement from the *Sinfonia to the opera Il Giustino*, RV 717, in order to also show the bassoon in its function as a continuo instrument. Vivaldi himself obviously valued this movement greatly, since he employed it again both in the Concerto in C Major, RV 111 as well as in the C-Major Sinfonia, RV 111a.

The first movement of the D-Minor Concerto, RV 481, is also an adaptation, or rather the original version of the Violoncello Concerto, RV 406; both movements have the same opening, but the bassoon version is eight measures longer. Whereas in the cello version the runs are notated in sixteenth notes, thirty-second notes are found in the autograph score of the bassoon concerto. Moreover, traces of the compositional process and corrections are to be found in two places in the bassoon version, as Illustration 3 shows:



Bassoon Concerto in D Minor, RV 481, 1st mvt., autograph.

The only concerto with more than three movements is the Concerto “La Notte” in B-flat Major, RV 501, which has five movements. Other concertos with the title “La Notte” exist for various instrumentations, and were probably written around the same time. These are the Concerto for flute and 2 violins (or 3 violins), bassoon, and b.c., RV 104; the Concerto for 3 violins, cello, and b.c., RV 104a; and the Concerto for flute, strings, and b.c., RV 439 (all in G Minor). Vivaldi's program music is always marked by a “composed atmosphere,” on the one hand, and “drama,” on the other. In „*La Notte*“, both predominate: the beginning of the night leads into a movement whose title is *Fantasm*i (phantoms, nightmares), which is immediately followed by *Il Sonno* (sleep), and then concludes with „*Sorge l'Aurora*“ (breaking dawn), a movement that is lacking in the G-Minor versions.

アントニオ・ヴィヴァルディのファゴット協奏曲

アントニオ・ヴィヴァルディ（1678-1741）については、器楽作品（協奏曲、交響曲、管弦楽ソナタ）だけでも現在517曲というおびただしい作品が彼の作曲したものとされている。特定のソロ楽器を指定して書かれた協奏曲は、そのおよそ3分の2にあたる343曲を数える。とりわけ愛好されたのがヴァイオリンで、この楽器のために書かれた228の協奏曲が完全な形で残されている。それと並んで、驚くべきことに39曲ものファゴット協奏曲が自筆譜（註1）で存在している。それらは後でも触れる、このCDに収録した5楽章からなる協奏曲「夜」RV501と未完成と思われる2曲を除くと、全て3楽章構成である。ヴィヴァルディの存命中に出版されたものはなかった。大部分は1720年以後の作曲と推定される。

ソロ協奏曲の歴史上この作曲家が占める極めて重要な地位は、彼がヴェネツィアのピエタ慈善院の女子音楽院で音楽教師を務めたことと切り離しては考えられない。種々の楽器を専攻する女子生徒のために新曲を作ることが、彼の任務だったのである。1739年ごろヴェネツィアの慈善院のひとつに女性ファゴット奏者もいた、とフランスの思想家で音楽愛好家でもあったシャルル・ドゥ・ブロッセが報告している。その慈善院が、ヴィヴァルディの務めていたピエタ慈善院であったかどうかは、定かではない。

だが当時ピエタ慈善院でミラノ出身のオノフリオ・ベナティ（1661-1724）という人物が音楽教師をしていたことは確認できる。このベナティは聖マルコ寺院付属オーケストラのツィンク奏者兼オーボエ奏者でもあった。興味深いことに、18世紀に入ってから長い間、ファゴットのソロパートをオーボエ奏者が演奏することはまれではなかったのである。

ファゴット協奏曲の自筆譜のなかで、唯一、初演者ないし献呈者と思われる“ジョゼッピーノ・ピアンカルディ”という名が記されているのが変ロ長調の協奏曲RV502である。この名前はしかし、取り消し線によって消されている。この人物は、ヴェネツィアのオーボエ奏者で、のちにヘンデル率いるロンドンのオーケストラの団員となるジュゼッペ・ピアンカルディのことと考えてはば間違いないだろう（註2）。このオーボエ奏者は同時に素晴らしいファゴット奏者でもあり、ヴィヴァルディが彼のためにこのファゴット協奏曲を作曲したのであろう。この曲を第三者に売りたいと思ったヴィヴァルディが、そのために当初の献呈者の名前を消し去ったということも考えられる。



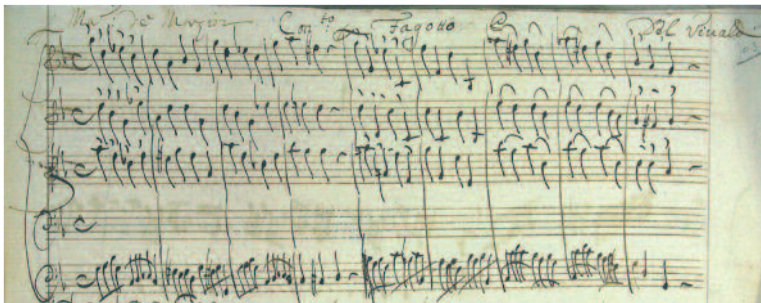
ファゴット協奏曲RV502 変ロ長調 第一楽章の自筆譜

ファゴット協奏曲ト短調RV496は、Ma(quis) dè Morzin、すなわちブラハのモルツィン伯ヴェンツェルに献呈されている。この人物のためには、協奏曲ハ長調RV473とイ短調RV500も1730から31年にかけて献呈されたことが、自筆譜から読み取れる。使われた楽譜用紙がボヘミア製であることから、これらの協奏曲はヴィヴァルディがブラハ滞在中に書いたものとするべきであろう。

モルツィン伯の雇っていた音楽家のなかに、伯爵の死の年である1737年まで宮廷楽団で演奏していたアントン・モーザーというファゴット奏者がいた。そして、同じくモルツィン伯に抱えられていた同楽団団長アントン・ライヒェンauer（1694-1730）とヴァイオリン奏者フランティシェック・イラネック（1698-1778）が、モーザーのためにヴィヴァルディと類似したスタイルのファゴット協奏曲を作曲している。ファゴット奏者アントン・モーザーはファゴットという楽器の人気と重要性を高めるのに貢献した人物だが、ヴィヴァルディもおそらくかなりの数のファゴット協奏曲を彼のために書きおろしたと思われる。

（註1） RV499の手稿譜だけはアントニオ・ヴィヴァルディではなく、父ジョヴァンニ・バッティスタ・ヴィヴァルディが書いたものである。アントニオが1720～24年ごろ作曲した協奏曲を、父親が1730年前後に書き写したらしい。

（註2） S・ランペ編著『ヘンデルの器楽音楽』（S. Rampe (Hrsg.): Händels Instrumentalmusik）307ページより。



ファゴット協奏曲 RV496 ト短調 第一章の自筆譜

ジュゼッペ・トレリとトマソ・アルビノーニの協奏曲が、ヴィヴァルディの手本だったことは明らかであるが、形式的構成や劇的表現法に関して言えば、ヴィヴァルディとともに協奏曲の作曲史に新時代の幕が開き、彼のお蔭で協奏曲はたちまちにして大人気を博し広く受け入れられるものになったのである。ヨハン・セバスティアン・バッハは10曲にものぼるヴィヴァルディの協奏曲を編曲していて、なかでもヴィヴァルディの《4つのヴァイオリンのための協奏曲口短調OP.3第10番》を編曲した《4つのチェンバロのための協奏曲口短調BWV1065》と《ヴァイオリン協奏曲口長調OP.VII第5番“GROSSO MOGUL”》を元にした《オルガン協奏曲口長調BWV594》が特によく知られているが、このことはヴィヴァルディの作品が当時いかに革新的で魅力あふれるものだったかをよく表している。バッハはそのオルガン協奏曲では、ヴィヴァルディのオリジナルのカデンツをそのまま取り入れているほどである。

ヴィヴァルディの弟子でドレスデン出身のヴァイオリニスト、ヨハン＝ゲオルク・ピゼンデル (1687-1755) がヴェネツィアの彼の元で研鑽を積んだことが知られているが、彼はヴィヴァルディの協奏曲の写譜とともに、ヴィヴァルディの奏法をヴェネツィアから故郷のザクセンへ持ち帰った。そのことについての、時期を特定できるもっとも古い証言は、1714年にザクセンのビルナ市で修業を終えたJ.J.クヴァンツの回想である：『ビルナで、私はヴィヴァルディのヴァイオリン協奏曲の楽譜に初めて接した。当時としてはまったく新しい楽曲だったので、強烈な印象を受けた。私はそこから将来のためのストックを集めることを控えはしなかった。ヴィヴァルディの華麗なリトルネッロは、私にとって、それから先のよい手本となったのである。』(註3)

(註3) 《Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen,》in Friedrich Wilhelm Marburg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I, no.3 (Berlin,1755), 205ページ

クヴァンツにとって、そのリトルネッロのもたらす効果が特に注目に値するものだった。その長さ、そのリズムの特徴、トゥッティ（総奏）で奏されるリトルネッロとソロエピソードとの間のくっきりしたコントラスト、それらが斬新なものと感じられたのだ。クヴァンツはその著書《フルート・トラヴェルソ演奏法 Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (1752)》に、協奏曲の発展史を補う次のような記述を残している：『30数年前にほぼ時を同じくして有名になり始めた二人のロンバルディア出身のヴァイオリン奏者（ヴィヴァルディとタルティーニ）がこの分野に大きく貢献した。ヴィヴァルディは、その活き活きとした豊かな創造性をもって、ほとんど世界の半分を彼の協奏曲で満たしたのだ。トレリや、それに続いてコレリがこの分野を切り拓いたのだが、アルビノーニと並んで、ヴィヴァルディがそれをよりよい形式に昇華させ、よい手本を作り上げたのである』(註4)。

ヴィヴァルディの協奏曲の大多数は、急一緩一急の速度変化を持った3楽章構成になっている。第1楽章はリトルネッロ形式で進行するが、その趣旨は、オペラやカンタータのアリア形式にも通うことだが、ソロパートを際立たせ、名人技を存分に発揮させる一方で、オーケストラの反復するテーマ的素材により形式的統一を生み出すことであった。各部とその調性の移行について見ると、ヴィヴァルディの協奏曲のほとんどの第1楽章は、以下のようなパターンを示す。

部分	調性
リトルネッロ1 (TUTTI)	I
ソロエピソード1	I-V (短調ではIII)
リトルネッロ2	V (短調ではIII)
ソロエピソード2	転調
リトルネッロ3 (TUTTI)	様々な調性、VIが頻出
ソロエピソード3	VI-I
リトルネッロ4 (TUTTI)	I

協奏曲の3楽章にわたって調性が移行する仕方は、ヴィヴァルディの場合一貫していない。中間をなす緩徐楽章がそれを押む二つの楽章と同じ調性になっている協奏曲がおおよそ3分の1あり、ほぼ同数の協奏曲で平行調（調号を同じくする短調と長調）が選ばれているが、ドミナント（属調）やサブドミナント（下属調）が用いられた例も少なくない。中間楽章の多くはその歌唱性と豊かな表情の点でゆっくりとしたオペラアリアに似ており、だいたい比較的短い。最終楽章は第1楽章と同じく、リトルネッロ形式のものが多く、第1楽章と最終楽章は、形式でなく性格に違いが表れている。クヴァンツがそのことを以下のように的確にまとめている。「協奏曲の最後のアレグロは、その性格や有り様だけでなく拍子に関し

(註4) “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen,” in Friedrich Wilhelm Marburg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I, no. 3 (Berlin, 1755), p. 205.

でも第一章とはつきり異なっている必要がある。冒頭の急速楽章が重々しいものであった場合、最後のそれは対照的におどけた陽気なものにする必要がある。そこでは2/4、3/4、3/8、6/8、9/8、12/8拍子がよい効果をあげるであろう。ひとつの協奏曲において3楽章すべてを同じ拍子で作曲してはならない。第1楽章と第2楽章が偶数拍子なら、最終楽章は3拍子で作曲すべきである。[・・・] 最終楽章は決して一般的な偶数拍子にしてはならない。偶数拍子は重々しすぎて最終楽章にはそぐわない。それは2/4拍子や速い3拍子が第1楽章でよい効果をもたらさないと同様である。」(註5) 第3楽章の多くは3拍子であり、舞曲的性格を帯びている。

クヴァンツは前出の教則本でも、ヴィヴァルディの協奏曲が示すこうした楽章間の関連に従っているようにみえる。「協奏曲においても長さの釣り合いを守るには、時計の力を借りるのがよい。最初の急速楽章が5分、緩徐楽章が5〜6分、終楽章が3〜4分なら、協奏曲全体はちょうどよい長さになる。一般に、聴衆が有る曲を長すぎると感じるより短すぎると感じるほうがよい」(註6)

《ファゴット協奏曲イ短調 RV498》は、バロック・ファゴットの持ち味、音域ごとに異なる音色、アーティキュレーションと大胆な跳躍の能力、そして表現の幅の広さなど、特有の表現能力を存分に味わわせてくれる。ヴィヴァルディは、少なからぬ協奏曲で最後のリトルネッロの直前に、ソロパートが音色の可能性と技巧をどこよりも自由に発揮できる見せ場を設けている。これは器楽協奏曲ソロ・カデンツァの初期の歴史に現れた刮目すべき一段階をなすものである。とはいえ、ヴィヴァルディのソロの挿奏は、しばしばドミナントの持続低音を伴い、厳格な拍子パターンを保って進行し、時に通奏低音を伴うが、オーケストラが伴奏することはまれである。このイ短調協奏曲の第1楽章やト短調協奏曲RV495の第3楽章がその例である。ところでこの二つの協奏曲の緩徐楽章は、ファゴットがアリオゾ楽章での旋律的なカンティレーナの演奏に適しており、そこで豊かな響きの色合いを存分に引き出せることをよく示している。

《ファゴット協奏曲ハ長調 RV472》は、他のファゴット協奏曲と比べて遅い時期、おそらく1730年代に作曲されたものと思われる。第1楽章は、リトルネッロで始めず、通奏低音を伴うソロが自由な即興的形式でカデンツァ的装飾の付されたフェルマータが表情豊かな高音域に置かれているのが特徴である。この作品の手本としては声楽曲が挙げられよう。第1楽章は勇壮なアリア、第2楽章はどちらかというと抒情的なアリアに似通うが、第3楽章は機知とユーモアに溢れている。

《ファゴット協奏曲ト短調 RV495》の第1楽章では、ファゴットの骨太な側面がよく現われている。第2楽章でオーケストラが強調するユニゾン、和音進行と、単音的冒頭に對置される幅広いメロディーラインとに対して見事な対照をなしている。それはオペラアリアを連想させ、このソロパートには容易に歌詞が付けられると思わせる。この協奏曲は、

(註5) 同書、XVIII. Hauptstück, §38 及び (註6) 同書、XVIII. Hauptstück, §40
 ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ著“フルート奏法試論” ハンス・レツニチェック、吉田 雅夫 監修
 石原 利矩、井本 响二 訳 シンフォニア出版 1976年

中間楽章が第1楽章と最終楽章と同じ調性（この曲ではト短調）となる協奏曲のグループに属するが、他の協奏曲では緩徐楽章に平行調や属調、稀に下属調を用いることで調性のコントラストを強調することが多い。前者では、全曲を通して調性が一貫され、独特の完結した雰囲気が生まれる。

二つの協奏曲の合間に《オペラ“イル・ジュステイーノ”のためのシンフォニア》RV717の第1楽章を挿入したが、それは、ファゴットが通奏低音としての機能を持つ楽器であることを示すためである。ヴィヴァルディがこの楽章をたいへん高く評価していたことは確かで、彼はこれを《協奏曲ハ長調RV111》にも、《シンフォニアハ長調RV111a》にも使っている。

《ファゴット協奏曲ニ短調 RV481》の第1楽章も、《チェロ協奏曲 RV406》からの転用ないしその原型である。両曲とも始まりは同じであるが、ファゴット協奏曲の方が8小節長い。チェロ版では音価が16分音符まで書かれているが、ファゴット版自筆譜では32分音符まで記されている。さらに、画像3が示すように、ファゴット版では自筆譜上に2箇所訂正加筆の跡が残されている。



ファゴット協奏曲ニ短調 第1楽章 自筆譜

唯一、3楽章構成をとっていない協奏曲が《協奏曲“夜”変ロ長調 RV501》で、5楽章から成っている。“夜”という名を冠した協奏曲は、《フルート・トラヴェルソと2本のヴァイオリン（または3本のヴァイオリン）、ファゴットと通奏低音のための協奏曲RV104》、《3本のヴァイオリンとチェロと通奏低音のための協奏曲RV104a》、《フルート・トラヴェルソと弦楽器と通奏低音のための協奏曲RV439》（いずれもト短調）が存在するが、それらはみな同時期に作曲されたものと思われる。ヴィヴァルディの標題音楽は、“雰囲気醸成”と“演劇性”の両面を有する。“夜”においてもその両面が強く表れている：夜の始まりは、“Fantasmi（幽霊、幻影、悪夢）”という副題の付けられた楽章に流れ込み、それに“II Sonno（眠り）”の楽章が続き、“Sorge l'aurora（曙光）”で終わるのである（この最終楽章はト短調版にはない）。

（文：福井美穂／訳：横田揺子）

MIHO FUKUI, FAGOTT - BASSOON - ファゴット

26

Miho Fukui erhielt ihren ersten Fagottunterricht im Alter von 12 Jahren und besuchte das Musikgymnasium der „Tokyo University of the Arts“ (Geidai). Anschliessend begann sie ihr Fagottstudium an ebendieser Universität in der Klasse von Prof. Yoshihide Kiryu. Dort wurde sie Mitglied des studentischen „Bachkantaten-Ensembles“ unter der Leitung von Prof. Michio Kobayashi, wo sie sich erste Erfahrungen im Spielen barocker Continuo-Stimmen auf dem modernen Fagott erwarb. Um sich in den Fagottklassen von Matthew Wilkie (Frankfurt) und von Prof. Volker Tessmann (Lübeck) weiterzubilden, siedelte sie nach dem Diplom in Japan nach Europa über. Sie begann in Frankfurt, sich in der Kammermusik-Klasse von Prof. Michael Schneider intensiver mit der Musik des Barock zu beschäftigen. Dies gab den Anlass, im Jahr 2003 ihren Wohnort in die Schweiz zu verlegen, um an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel ein Aufbaustudium für barockes und klassisches Fagott bei Prof. Donna Agrell und für Dulzian bei Josep Borràs anzugehen. Von 2008 bis 2009 schloss sie einen Nachdiplom-Studiengang für modernes Fagott bei Prof. Sergio Azzolini an der Hochschule für Musik Basel an.

Miho Fukui spielt in verschiedenen Orchestern und Ensembles in der Schweiz, in Japan und in Deutschland sowohl historisches als auch modernes Fagott. 2008 trat sie als Solistin mit dem Capriccio Barockorchester Basel in Joseph Haydns Sinfonia Concertante in B-Dur, Hob. I:105 auf. 2010 hat sie gemeinsam mit Sergio Azzolini und dem Capriccio Barockorchester die



Sinfonia in B-Dur für 2 Fagotte und Streicher des frühklassischen Komponisten Johann Wilhelm Hertel aufgenommen. 2009 entstand auf ihre Anregung das 'Ensemble F', welches sich vorwiegend den Fagottkonzerten von Antonio Vivaldi widmet.

28

Miho Fukui received her first bassoon lessons at the age of twelve and attended the Music High School of the Tokyo University of the Arts (Geidai). She subsequently began bassoon studies at this university in the studio of Prof. Yoshihide Kiryu. There she was a member of the "Bach Cantata Club" under the direction of Prof. Michio Kobayashi, in which she gained initial experience in playing Baroque continuo parts on modern bassoon. After earning her diploma in Japan, she came to Europe to continue her studies in the bassoon studios of Matthew Wilkie (Frankfurt) and Prof. Volker Tessmann (Lübeck). In Frankfurt, she began to occupy herself more intensively with the music of the Baroque in the chamber music class of Prof. Michael Schneider. This induced her to move to Switzerland in 2003 in order to do graduate work in Baroque and Classical bassoon at the Schola Cantorum Basiliensis under Prof. Donna Agrell, and in dulcian under Josep Borràs. From 2008 to 2009 she continued with postgraduate studies in modern bassoon with Prof. Sergio Azzolini at the Basel College of Music.

Miho Fukui plays historical as well as modern bassoon in various orchestras and ensembles in Switzerland, Japan, and Germany. In 2008 she appeared as soloist with the Capriccio Barock-orchester Basel in Joseph Haydn's Sinfonia Concertante in B-flat Major, Hob. I:105. In 2010, together with Sergio Azzolini and the Capriccio Barockorchester Basel, she recorded the Sinfonia in B-flat Major for two bassoon and strings by the early Classical composer Johann Wilhelm Hertel. In 2009 she founded Ensemble F, which largely devotes itself to the bassoon concertos of Antonio Vivaldi.

12歳よりファゴットを本格的に始め、東京藝術大学付属音楽高等学校に入学。その後、東京藝術大学音楽学部に進学、霧生吉秀氏に師事。在学中より小林道夫氏率いるバッハ・カンタータ・クラブに所属し、バロック音楽における通奏低音演奏と出会う。同大学卒業後、渡独しフランクフルト音楽大学にてマッシュ・ウィルキー、リュベック音楽大学にてフォルカー・テスマンの各氏に師事。フランクフルト音楽大学在学中に、ミハエル・シュナイダー氏のもとで、バロック時代の室内楽演奏にも集中的に

取り組み、これが、その後バロック時代の音楽に携わる出発点となる。バロック・ファゴットを本格的に学ぶため、2003年にスイスへ移り、バーゼル古楽音楽院にてバロック・ファゴットをドナ・アグレル、ドゥルツィアンをジョゼフ・ボラスの各氏に師事。2008～2009年、バーゼル音楽院にてモダン・ファゴットをセルジオ・アッツォリーニ氏に師事。

これまでにバロック、そしてモダン・ファゴットをスイス、ドイツ、日本の数々のオーケストラやアンサンブルと共演してきた。2008年、カプリツィオ・バロックオーケストラ・バーゼルにソリストとして招かれ、J.ハイドンのシンフォニア・コンチェルタンテ変ロ長調Hob.I:105を共演。2010年にはS.アッツォリーニと同オーケストラで初期クラシック期の作曲家J.W.ヘルテルによる2本のファゴットのためのシンフォニアを録音した。2009年、アンサンブルFを結成し、A.ヴィヴァルディのファゴット協奏曲演奏に取り組んでいる。

ENSEMBLE F - アンサンブルF

Das Barock-Ensemble Ensemble F wurde 2009 auf Anregung der Fagottistin Miho Fukui gegründet und legt seinen Schwerpunkt auf die Musik des 18. Jahrhunderts. Auf historischen Instrumenten will es dem Zuhörer insbesondere die Schönheit und überströmende Energie der Musik A. Vivaldis nahebringen. Der Kern des Ensembles hat seine Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel absolviert. Zwischen 2009 und 2011 verzeichnete das Ensemble F eine rege Konzerttätigkeit in der Schweiz. Infolgedessen fand 2013 ein Rezital in Tokyo statt und führte zur Aufnahme dieser CD.

Chima Kawahara (Violine 1), Maiki Miwa (Violine 2) und Mizuhiro Tasaki (Violoncello) sind Mitglieder des QUARTETTO CLASSICO, das in Japan mehrere Preise u.a. „The National Arts Festival Grand Prize (2004)“ und den „25th Tonen General Music Prize/Encouragement Prize (2013)“ gewonnen hat. Zusammen mit Momoko Miyazaki (Viola) und Tomomi Hirano (Cembalo) gehören alle drei auch zum Tokyo Bach Kantaten Ensemble. Hiroshi Kaneko (arciliuto) studierte in Den Haag/Holland, wo er bei zahlreichen Ensembles und CD-Aufnahmen mitwirkte. Shuko Sugama schloss ihr Studium an der Schola Cantorum Basiliensis ab und spielt seitdem in verschiedenen Orchestern und Ensembles in Japan und Europa sowie im Ensemble F.

29

The Baroque formation Ensemble F was founded in 2009 by the bassoonist Miho Fukui. The eighteenth-century sources on performance practice form the basis of its music-making. Its goal is the performance of Antonio Vivaldi's bassoon concertos on historical instruments, and it endeavors to present these concertos in their beauty and exuberance. The core members of the ensemble studied at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Between 2009 and 2011, Ensemble F gave a number of concerts in Switzerland. A recital in Tokyo in 2013 and the subsequent production of this CD ensued from these concerts.

Chima Kawahara (violin 1), Maki Miwa (violin 2), and Mizuhiro Tasaki (violoncello) are members of the QUARTETTO CLASSICO, which has won a number of prizes in Japan, including the National Arts Festival Grand Prize (2004) and the 25th Tonen General Music Prize / Encouragement Prize (2013). Together with Momoko Miyazaki (viola) and Tomomi Hirano (harpsichord), all three also belong to the Tokyo Bach Cantata Ensemble. Hiroshi Kaneko (archlute) studied in The Hague, where he participated in numerous ensembles and CD recordings. Shuko Sugama (violin) graduated from the Schola Cantorum Basiliensis and has since played in various orchestras and ensembles in Japan and Europe, including, in Ensemble F.

30

2009年に福井美穂の発案で結成されたアンサンブルで、18世紀の音楽を中心に演奏活動を展開。A. ヴィヴァルディのファゴット協奏曲を古楽器で演奏することに主眼をおき、その音楽の美しさ、溢れ出る活力を紹介してきた。アンサンブルの中心的メンバーは、バーゼル古楽院の卒業生で、2009～2011にかけてスイス国内にて精力的に演奏活動を行った。2013年東京にてリサイタルを開催し、それがこのCDを作る契機となった。

川原千真（第1ヴァイオリン）、三輪真樹（第2ヴァイオリン）、田崎瑞博（チェロ）は古典四重奏団のメンバーでもあり、同四重奏団は平成16年度文化庁芸術祭大賞、2013年には第25回東燃ゼネラル音楽賞奨励賞など数々の受賞歴がある。彼らと宮崎桃子（ヴィオラ）、平野智美（チェンバロ）は東京バッハ・カンタータ・アンサンブルに所属、金子浩（アーチリュート）はオランダ/ハーグで学び、同地でも多くの録音や演奏活動を展開している。菅間周子（ヴィオローネ）はバーゼル古楽院在学中より、アンサンブルFをはじめヨーロッパおよび日本で数々のオーケストラやアンサンブルと共に演奏している。

MIHO
Barockfagott
FUKUI

nach Thierriot Prudent (Paris, ca. 1765)
von Peter de Koningh

ENSEMBLE
F

Chima Kawahara – 1. Violine
Maki Miwa – 2. Violine
Momoko Miyazaki – Viola
Mizuhiro Tasaki – Violoncello
Shuko Sugama – Violone
Tomomi Hirano – Cembalo
Hiroshi Kaneko – Arciliuto

31

Wir bedanken uns bei Peter Reidemeister und dem Hathor Fonds Basel für die freundliche Unterstützung. Many thanks to Peter Reidemeister and to Hathor Fonds Basel for the generous support.

IMPRESSUM

Produzent: Annette Schumacher • Aufnahme: Eiji Yoshioka (Regulus), Yokohama (Japan) • Mix: Karel Valter • Mastering: Manfred Schumacher • Aufgenommen am 2.-3.10.2013 im Kanagawa Prefectural Lake Sagami Exchange Center, Japan • Fotos: Adriano Biondo • Layout: Annette Schumacher • Booklettext: Miho Fukui • Übersetzungen: Howard Weiner (D/E), Yoko Yokota (D/J) • © 2014