



# BACH

SONATE A CEMBALO OBLIGATO  
E TRAVERSIERE SOLO

LAURA PONTECORVO  
RINALDO ALESSANDRINI

# JOHANN SEBASTIAN BACH

SONATE A CEMBALO OBLIGATO

E TRAVERSIERE SOLO

TRACKLIST P. 2

ENGLISH P. 4

FRANÇAIS P. 9

ITALIANO P. 14

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750  
 SONATE A CEMBALO OBLIGATO  
 E TRAVERSIERE SOLO

**Sonata for flute and harpsichord** in B minor, BWV 1030

1	Andante	8'14
2	Largo e dolce	4'06
3	Presto	5'53

**Sonata for flute and harpsichord** in G major, BWV 1019

[from Violin Sonata No. 6 in G major]

4	Allegro	3'47
5	Largo	1'44
6	Allegro	4'58
7	Adagio	2'34
8	Allegro	3'37

**Sonata for flute and harpsichord** in E minor, BWV 526

[from Organ Sonata No. 2 in C minor]

9	Vivace	3'23
10	Largo	3'03
11	Allegro	3'44

**Sonata for flute and harpsichord** in A major, BWV 1032

12	Vivace [reconstruction by Rinaldo Alessandrini]	6'03
13	Largo e dolce	3'07
14	Allegro	4'10

**Total time** 58'29

### 3 Menu

**Laura Pontecorvo**

transverse flute

Giovanni Tardino, Basel 2017 [after Buffardin Le Fils, 1720-30]

**Rinaldo Alessandrini**

harpsichord

Cornelius Bom, Schoonhoven 1984 [after Johann Daniel Dulcken, ? 1745]

Pitch: a' = 415 hz

Recorded 17-20 December 2017 in the Academic Hall, Pontifical Institute of Sacred Music, Rome, Italy.

Producer: Fabio Framba

Sound engineer and editing: Fabio Framba

© 2018 / © 2018 Outhere Music France

## 1736, A TURNING POINT

The year 1736 was a very important one in the life of Johann Sebastian Bach. After three years from the first petition presented to the Prince Elector and King of Poland, August III, at last, in November of that year came the positive reply conferring on him the title of Royal-Polish and Electoral-Saxon Court Composer. Contact with the Saxon capital had already become more recurrent since the early thirties with frequent trips undertaken by Bach together with his eldest son, Wilhelm Friedemann. A series of *extraordinaire Concerten* in the Collegium Musicum, organized from 1732 on to celebrate birthdays, name days and coronations, well portray the attention of Bach for the Royal-Polish and Electoral-Saxon Court and his search for other, higher, protection outside the city of Leipzig. Therefore, obtaining the title of Royal Composer represented a very important conquest for Bach, allowing him to be more autonomous and less vulnerable to the pressure of his employers at the church of Saint Thomas.

1736 was also the year in which Bach wrote the only two autograph sonatas for transverse flute and obbligato harpsichord that have come down to us: that is, **BWV 1030 in B minor** and **BWV 1032 in A major**. In March 1729 Bach took over the direction of the Collegium Musicum in Leipzig whose usual activity took place on a weekly basis at the Zimmermannsche Kaffeehaus. Despite the lack of documents about the musical programs, we can imagine the context was particularly suited to the performance of works, both vocal and instrumental, that found no space in the musical activity connected to the church of Saint Thomas. Thus we can assume that the two sonatas for flute were part of the programming of the Collegium Musicum along with other famous compositions written in the same years in which the transverse flute is featured, such as the

Coffee Cantata BWV 211 and the Orchestral Suite No. 2 in B minor BWV 1067.

Sonatas BWV 1030 and 1032 both reveal themselves to be elaborations of pre-existing material, and carry the signs of *work in progress* typical of Bach's composing method, a modality that throws doubt on our modern conception of *original version* inasmuch as its being *original and/or definitive*. For instance, his Flute Sonata in A major BWV 1032 has traces of errors typical of a transposition to a lower third, as if the pre-existent material in C major were re-worked in A major by the composer. As regards the Sonata in B minor BWV 1030, in addition to the complete autograph manuscript datable to 1736, a version has come down to us of just the obbligato harpsichord part but in G minor, that is, a third lower. The flute part is missing and the less elaborate writing leads us to suppose it is an older version from which the B minor version was realized. It seems emblematic that, in the overall landscape of sonatas for transverse flute, the two autograph sonatas which could be held as being the most reliable of those by the composer, have reached us in a form which reveal themselves to be part of a development process. In this sense Sonata BWV 1032 is the one which poses the greatest problems since its first movement is not complete, being interrupted at measure 62. The manuscript was written using the last three staves left unused on the pages where the composer had written the Concerto for 2 Harpsichords and Strings in C minor BWV 1062. From the analysis of the manuscript it can be deduced that the lower part of the page containing the measures following the 62<sup>nd</sup>, has been cut off, probably by Bach himself or, in any case, during his lifetime, for reasons unknown to us at present. Thus, it is not a work left incomplete by the composer but, in all probability, material exists which has not yet been found.

## 5 English

The first movement of this sonata is usually reconstructed by the performers; in this case we will perform the version made by Rinaldo Alessandrini. The aspect of continuous elaboration is the foundation of the project for this CD. An elaboration which also consists of the diverse instrumentation of the pieces, a typical method used by Bach and other composers of the era, to whom we turned to propose two sonatas which are not original for flute and harpsichord. The sonata for one instrument (flute, violin, viola da gamba) with obbligato harpsichord is the prime place to experiment with different instrumentation; for example, Trio Sonata BWV 1039 for two flutes and basso continuo was transcribed by the composer himself for viola da gamba and obbligato harpsichord (BWV 1027). After all, different from the duo with basso continuo, the duo with obbligato harpsichord was at that time inserted in the category of *trios* precisely because it was composed of three obbligato parts and that is how Carl Philipp Emanuel Bach entitles the sonata BWV 1032 on the cover that he added to his father's autograph manuscript: "*1 Trio fürs obligate Clavier u. die flöte, beyeds in einer eigenhandigen Partitur des Verfassers J.S.Bach.*" [1 Trio for obbligato clavier and flute, both in a score written in the hand of their author Johann Sebastian Bach]

Carl Philipp Emanuel also gave the title "*Sechs Orgel-Trios*" to the six sonatas for organ composed by Bach during his early years in Leipzig. These are pieces without precedent in the history of the repertoire for the instrument, certainly not linked to a liturgical context but to actual chamber sonatas in the Italian style. Made up of only three movements, as was common in late Baroque sonatas, they are compositions which lent themselves easily to transcription. Starting from Mozart (who transcribed the second and third movements of BWV 526 for string trio) up to the 1950s, we find numerous transcriptions for various ensembles. Entitled *Sonate II à 2 clavier et pedal*, **Sonata BWV 526** is here proposed

with a different instrumentation and transported up a third [from C minor to E minor]. Our version is not very different from the original except for an occasional rare transposition to the octave and the three parts distributed between the flute, which performs the right hand of the organ, and the harpsichord which has been entrusted with the left-hand and pedal parts.

The genesis of **Sonata BWV 1019**, which we propose in our own transcription for flute here recorded for the first time, expresses well the continuous elaboration done by Bach. The sonata is the sixth in the collection for violin and obbligato harpsichord and will undergo numerous re-elaborations in the three different versions developed between the 1720s in Köthen and the 1740s in Leipzig. Re-elaborations; both in the number of movements (first six, then four and finally five) and in the writing of them (only two movements remain the same in all versions). We have no autograph manuscript of this last, but we came into possession of the manuscript datable to approximately 1747, edited by Johann Christoph Altnickol, student and eventual son-in-law to Bach, which we complied with, also for several rhythmic aspects in the last movement which we found more convincing. The last version is the one to have come into the repertoire, but does it make sense to consider it definitive? The piece adapts itself easily to the expressive and technical possibilities of the flute and, except for raising several passages an octave, it was not necessary to make other changes. After all, the custom of dipping into the violin repertoire was very fashionable in the early decades of the 18<sup>th</sup> century, that is, until the transverse flute developed an autonomous repertoire of a certain breadth. It is interesting to note that still in 1739-40, Michel Corrette dedicated a full chapter of his *Méthode pour apprendre à jouer la flûtte traversiere* to the performance of violin repertoire by the flute.

Sonata BWV 1019 is strongly inspired by the form of the

*da capo* aria: four movements of the five present a summary of the initial idea which, in the case of the first and last movements, consists of an exact repetition of the first part. Instead, more specifically inspired by the concerto form are Sonatas BWV 1030, 1032 and in part, BWV 526, which present segments well-adapted to the definition stated by 18<sup>th</sup> century theorist Johann Adolph Scheibe in his *Der Critische Musicus*, published in Leipzig in 1740. The presence of the ritornello, alternating with solo moments of a contrasting nature is, for the music theorist, the distinctive mark of the concerto and thus, also of the *sonate auf concertenart*. Concerning this type of sonata, Scheibe mentions specifically the *sonata in trio* as a composition in which the melody must be present in all its parts and elaborated in imitative style; moreover, he also believes that the *sonate auf concertenart* are often comprised of just three movements. They are distinctive elements, all easily identifiable in the pieces presented here. The alternating of the movements of Sonatas BWV 1032 and BWV 526 follows faithfully in the manner typical of a concerto (Vivace-Largo-Allegro) while the succession of movements in BWV 1030, with the initial Andante followed by the Largo, might be put in relation to the rather original choices made by Pietro Antonio Locatelli in his Sonatas Op. 2 for transverse flute and basso continuo published with great success in Amsterdam in 1731 and of which Bach probably had knowledge.

Bach composed for transverse flute with great stylistic variety over his entire lifetime, but with an evident intensification from the late twenties onward. The proximity of the Dresden court may have played a role, since it was the first German court in which the transverse flute was considered an instrument capable of virtuosity. In Dresden from 1716 on, we find a French virtuoso of great fame, **Pierre-Gabriel Buffardin**, who also taught numerous flautists of the period, first and

foremost of which, Johann Joachim Quantz. Before coming to Dresden, Buffardin had the opportunity to give several flute lessons to Bach's elder brother, Johann Jacob, when they both were in Constantinople in the early years of the 18<sup>th</sup> century, one was in a French ambassador's entourage while the other accompanied Swedish King Charles XII as oboist. Thus Buffardin was aware of the Bach family and we can certainly theorize that, in Bach's frequent visits to Dresden, they had the opportunity to foster their acquaintance. More highly paid than any other wind instrumentalist at the royal chapel, Buffardin remained in Dresden until 1749. He was not the only flautist of merit in that court, but it may not be by chance that his salary was doubled precisely in 1741, the year in which Quantz moved into the service of King Frederick II of Prussia: this was perhaps to avoid the risk of his fleeing to Berlin.

Why rule out that Bach, newly nominated court composer, invited to Dresden in 1736 to hold an organ concert, could have performed one of his sonatas for transverse flute with Buffardin? It is the fascination of this hypothesis that led me to use a copy of the only flute presently known with the brand BUFFARDIN LES FILS for this recording. The instrument has very particular characteristics of timbre, articulation and balance of sound, which seemed to be appropriate for this repertoire.

**LAURA PONTECORVO**

Rome, April 2018



Transverse Flute "Buffardin  
Le Fils", 1720-30 (detail)

BUFFARDIN  
LE FILS



# THE “BUFFARDIN“ FLUTE

## Analysis of a Rediscovery

In 2015 an “old“ flute was offered for sale on the Internet website eBay, where a German flautist, Leonard Schelb, noticed it by chance, attracted by the trademark name. Schelb bought it and upon its delivery, realized he had a truly extraordinary object in his hands. He decided to trace its origins. He discovered that the seller, an antique dealer in Thuringia, specializing in military objects, had been contacted by a family in Hildburghausen (ancient capital of the German region) that had found several mementos in an old trunk belonging to a great-great-grandfather. Their ancestor had taken part in the Franco-Prussian war, the long siege of Paris in 1870 resulting in the fall of the empire of Napoleon III, the reunification of Germany and the proclamation of the German Empire. When the antique dealer opened the trunk, he found the flute wrapped in a cape, together with a rifle. At present it is not possible to know if the flute had been purchased in Paris or if it had always been in Thuringia.

The instrument, in boxwood with ivory rings and a silver key, is in good condition and the precise workmanship is extremely professional. Its stylistic elements allow us to date it between 1720 and 1730. The trademark bears the name “BUFFARDIN” and, slightly below it, a second marking bears the words “LE FILS”. In the introduction to his *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer la Flute Traversiere* (Paris, 1759), Antoine Mahaut asserts that Pierre-Gabriel Buffardin, probably the most famous flautist of his era, was the inventor of both the screw cap and the foot register. We can suppose he personally handled the making of flutes, as did other musicians at the Dresden court. Moreover *The New Langwill Index* reports that in 1728 Buffardin gave, as a gift to Frederick II of Prussia, “eine Buffardin’sche Flöte” (which can be understood as “a flute made according to Buffardin’s design”).

From information gathered to date by scholars we know that until 1732 Buffardin lived in Dresden having neither a wife nor children. But on March 9, 1747, evidently a widower, he requested a pension for himself and his children. In the same year he married Anna Chiaveri (probably related to Gaetano Chiaveri, architect of the Katholische Hofkirche in Dresden). Formal witnesses to the ceremony were Johann Adolf Hasse and his wife Faustina Bordoni, residents of Dresden since 1740. Born of this marriage was a son, Antoine, baptized on May 24, 1748.

The situation thus far outlined does not yet allow us to determine the meaning of the term “LE FILS”. Hypothesizing that his eldest child was born after 1732 and estimating a period of more than twenty years as the time needed to become a flute maker worthy of the quality of the flute, no offspring could have made the instrument before 1755.

Theories remain open, including the fact that the two trademarks “BUFFARDIN” and “LE FILS” may have been affixed in different periods. In any case, it may certainly be stated that the characteristics of the flute adapt perfectly to the esthetics expressed by the music of Pierre-Gabriel Buffardin.

The realization of the copy required a great deal of study and work. The first part of the research was to determine the authenticity of the workmanship of the inner bore, the difficulty of which being due to its singularity. The second part regarded research into deformations the wood had undergone which had altered its dimensions. The attained result restores life to an instrument of excellence and details that contribute further to the completion of our conception of the transverse flute of this period.

We thank the helpfulness of flautist Leonard Schelb, for allowing the release of the history and pictures of the BUFFARDIN flute, as well as Janice Stockigt and Jóhannes Ágústsson for the information of the life of Buffardin in Dresden.

## 1736, UNE ANNÉE DÉCISIVE

1736 fut une année très importante dans la vie de Johann Sebastian Bach. Trois ans après la première pétition présentée au Prince Électeur et Roi de Pologne Auguste III, enfin, en novembre de cette année arrive la réponse positive lui conférant le titre de Compositeur de cour du règne de Pologne et de l'électorat de Saxe. Les contacts avec la capitale saxonne étaient déjà devenus très étroits dès le début des années trente, avec de fréquents voyages effectués par Bach en compagnie de son fils aîné, Wilhelm Friedemann. Une série d'*extraordinaire Concerten* du Collegium Musicum, organisés dès 1732 pour célébrer anniversaires, fêtes et couronnements, montrent bien l'attention de Bach envers la maison royale et sa recherche d'autres protections, plus haut-placées, en-dehors de la ville de Leipzig. L'obtention du titre de Compositeur royal représente donc une conquête très importante pour Bach, qui le rend plus autonome et moins vulnérable aux pressions exercées par ses employeurs de l'église de Saint-Thomas.

1736 sera aussi l'année durant laquelle Bach écrira les deux seules sonates pour flûte traversière et clavecin obligé dont nous est parvenu le manuscrit : il s'agit de la **BWV 1030 en si mineur** et de la **BWV 1032 en La Majeur**. Depuis mars 1729 Bach avait assumé la direction du Collegium Musicum de Leipzig dont l'activité ordinaire avait lieu une fois par semaine au Café Zimmermann. Bien que nous n'ayons aucun document nous montrant les programmes qui y étaient joués, on peut imaginer que le contexte était propice à l'exécution des pièces, vocales et instrumentales, qui ne trouvaient pas leur place dans les activités musicales liées à l'église de Saint-Thomas. Nous pouvons donc supposer que les deux sonates pour flûte aient été exécutées dans le cadre de la programmation du Collegium Musicum parmi d'autres compositions, dans lesquelles la flûte tra-

versière a un rôle important, comme la Cantate du Café BWV 211 et la Suite pour orchestre en si mineur BWV 1067.

Les sonates BWV 1030 et 1032 se présentent toutes deux comme des élaborations de matériaux préexistants, et portent les signes du *work in progress* typique du mode de travail de Bach, une méthode qui jette un doute sur notre conception moderne de *version originale* comme étant *originelle et/ou définitive*. Le manuscrit de la Sonate en La Majeur BWV 1032, par exemple, porte des traces d'erreurs typiques d'une transposition à la tierce inférieure, comme si l'auteur avait transposé en La Majeur du matériel préexistant en Do Majeur. En ce qui concerne la Sonate en si mineur, on a retrouvé non seulement le manuscrit autographe complet datant de 1736, mais aussi une version de la partie de clavecin obligé en sol mineur, donc une tierce en-dessous. La partie de flûte manque et l'écriture, moins élaborée, laisse supposer qu'il s'agisse là d'une ébauche plus ancienne à partir de laquelle la version en si mineur a été ensuite réalisée. Il semble révélateur que, parmi tout l'éventail de sonates pour flûte traversière, les deux sonates autographes, qui pourraient représenter les matériaux les plus fiables de l'auteur, nous soient parvenus sous une forme qui semble appartenir à un processus d'élaboration. Dans ce sens la Sonate BWV 1032 est celle qui pose les plus grands problèmes car le premier mouvement est incomplet et s'arrête à la mesure 62. Le manuscrit a été rédigé en utilisant les trois derniers pentagrammes à disposition dans les pages où l'auteur écrit le Concerto en do mineur pour deux clavecins BWV 1062. D'après l'analyse du manuscrit il résulte que la partie inférieure des pages où se trouvaient les mesures successives à la numéro 62 ait été découpée, probablement par Bach lui-même, ou en tout cas alors qu'il était en vie, pour une raison inconnue à l'heure actuelle. Il ne s'agit donc pas d'un

morceau laissé inachevé par le compositeur mais très probablement de matériau existant n'ayant pas été découvert à ce jour. Le premier mouvement de cette sonate est habituellement reconstitué par les interprètes ; dans cet enregistrement nous jouons la version complétée par Rinaldo Alessandrini. L'aspect de l'élaboration continue est à la base du projet de ce disque. Élaboration qui réside aussi dans l'instrumentalisation différentes des pièces, procédé typique de Bach et d'autres auteurs de l'époque, dont nous nous sommes inspirés en proposant deux sonates non originales pour flûte et clavecin. La Sonate pour un instrument (flûte, violon, viole de gambe) et clavecin obligé est le lieu exemplaire où expérimenter diverses instrumentations, pensons par exemple à la Sonate en Trio BWV 1039 pour deux flûtes et basse continue transcrite par l'auteur lui-même pour viole de gambe et clavecin obligé (BWV 1027). Par ailleurs, contrairement au duo avec basse continue, le duo avec clavecin obligé était inclus dans la catégorie des *trii* justement parce que constitué de trois parties *réelles*, et c'est ainsi que Carl Philipp Emanuel Bach intitule la sonate BWV 1032 sur la page de titre qu'il ajoute au manuscrit de son père : *1 Trio fürs obligate Clavier u. die flöte, beyeds in einer eigenhandigen Partitur des Verfassers J.S.Bach* (1 Trio pour clavecin obligé et flûte tous deux dans une partition écrite à la main par l'auteur J.S.Bach).

Et c'est encore Carl Philipp Emanuel qui définit « *Sechs Orgel-Trios* » les six sonates pour orgue composées par Bach durant les premières années à Leipzig. Il s'agit de pièces sans précédent dans l'histoire du répertoire de cet instrument, certainement non destinées à un contexte liturgique, mais bien de véritables «sonates de chambre» à l'italienne. Constituées de trois seuls mouvements selon la tradition des sonates du style baroque classique, ces compositions ont une tradition dans l'art de la transcription. A partir de Mozart, [qui a justement lui-même transcrit les

deuxième et troisième mouvements de la BWV 526] jusqu'aux années 50 du XXème siècle, on en trouve de nombreuses transcriptions pour diverses formations. Intitulée *Sonate II à 2 Clavier et pedal*, la **Sonate BWV 526** proposée ici est dans une instrumentalisation différente et transposée à la tierce supérieure (de do mineur en mi mineur). Notre version ne diffère pas beaucoup de l'originale, à l'exception de quelques rares transpositions à l'octave supérieure, les trois voix quant à elles sont distribuées entre la flûte, qui joue la main droite de l'orgue, et le clavecin qui reprend la main gauche et les pédales de l'orgue.

La genèse de la **Sonate BWV 1019** que nous vous proposons dans notre transcription pour flûte ici enregistrée pour la première fois, exprime bien le travail constant d'élaboration de Bach. Cette sonate, la sixième du recueil pour violon et clavecin obligé, a subi de multiples variations dans les trois révisions élaborées entre les années vingt à Köthen et quarante à Leipzig. Révisions d'une part dans le nombre de mouvements [d'abord six, puis quatre et enfin cinq] et de l'autre dans leur écriture même [seuls deux mouvements resteront pareils dans toutes les versions]. Nous ne possédons pas d'autographe de la dernière révision, mais nous disposons d'un manuscrit daté aux alentours de 1747, rédigé par Johann Christoph Altnickol, élève et puis gendre de Bach, que nous avons respecté surtout dans certains aspects rythmiques du dernier mouvement qui nous ont semblé plus convaincants. La dernière version est désormais celle du répertoire, mais cela a-t-il un sens de la considérer comme définitive? La pièce s'adapte facilement aux possibilités expressives et techniques de la flûte et, mis à part le rehaussement d'octave dans certains passages, aucun changement n'a été nécessaire. D'autre part, la pratique de piocher dans les œuvres pour violon reste très en vogue dans les premières décennies du XVIIIème, c'est-à-dire jusqu'à ce que la flûte traversière ne développe un répertoire autonome d'une cer-

taine ampleur, mais il est intéressant de noter qu'encore en 1739-40 Michel Corrette dédie un chapitre entier de sa *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* à l'exécution à la flûte du répertoire de violon.

La Sonate BWV 1019 est fortement inspirée de la forme de l'air avec un *da capo* : bien quatre mouvements sur cinq présentent une reprise de l'idée initiale qui, dans le cas du premier et du dernier mouvement, consiste en une répétition note pour note de la première partie. Les Sonates BWV 1030, 1032 et en partie aussi la BWV 526 sont, elles, plus directement inspirées de la forme du concerto, présentant des traits qui s'identifient bien aux définitions énoncées par le théoricien du XVIIIème Johann Adolph Scheibe dans son *Der Critische Musicus*, publié justement à Leipzig en 1740. La présence du refrain alterné à un élément mélodique de nature contrastante représente pour ce théoricien le trait distinctif du concerto et donc aussi de la *sonate auf concertenart*. Traitant de ce type de sonate, Scheibe cite précisément la *sonata in trio* comme une composition dans laquelle la mélodie doit être présente dans chaque voix et élaborée en style imitatif ; il soutient en outre que les *sonate auf concertenart* sont souvent constituées de trois seuls mouvements. Il s'agit d'éléments distincts, tous facilement identifiables dans les œuvres présentées ici. L'alternance des mouvements des Sonates BWV 1032 et BWV 526 reprend de façon typique celle d'un concerto (Vivace-Largo-Allegro), quant à la succession de mouvements de la BWV 1030, avec son Andante initial suivi du Largo, elle pourrait être comparée avec les choix plutôt originaux de Pietro Locatelli dans ses Sonates Op. 2 pour flûte traversière et basse continue publiées avec grand succès à Amsterdam en 1731, dont Bach avait probablement eu connaissance.

Bach composa pour la flûte traversière tout au long de sa vie avec une grande variété de styles, mais avec une

intensification évidente dès la moitié des années Vingt. La proximité de la cour de Dresde pourrait en être la cause, étant la première cour allemande où la flûte traversière est considérée comme un instrument capable de virtuosité. A Dresde se trouve aussi, dès 1716, un virtuose français de grande renommée tel que **Pierre-Gabriel Buffardin** qui fut aussi le maître de nombreux flûtistes de l'époque, le plus connu d'entre eux étant Joachim Quantz. Avant d'arriver à Dresde, Buffardin avait eu l'occasion de donner quelques cours de flûte au frère aîné de Bach, Johann Jacob, alors que tous deux se trouvaient à Constantinople, au début des années Dix, l'un à la suite d'un ambassadeur français et l'autre accompagnant en tant qu'hautboïste le roi de Suède Charles XII. Buffardin était donc connu de la famille Bach et nous pouvons émettre l'hypothèse que, lors des fréquentes visites de Bach à Dresde ils aient trouvé moyen de resserrer ces liens. Mieux payé qu'aucun autre instrumentiste à vent de la chapelle royale, Buffardin resta à Dresde jusqu'en 1749. Il n'était pas le seul flûtiste de valeur à la cour, mais ce n'est certes pas un hasard si son salaire lui fut redoublé justement en 1741, année durant laquelle Quantz partit au service du roi Frédéric II de Prusse : peut-être voulait-on éviter que lui aussi s'enfuît à Berlin.

Pourquoi exclure que Bach, à peine nommé compositeur de cour, invité à Dresde à donner un concert d'orgue, ait pu avoir joué une de ses sonates pour flûte traverso avec Buffardin ? C'est la suggestion de cette hypothèse qui m'a poussée à choisir une copie de l'unique flûte actuellement connue qui porte la marque BUFFARDIN LES FILS pour cet enregistrement. Cet instrument présente des caractéristiques de timbre, d'articulation et d'équilibre sonore très particulières, qui m'ont semblé très appropriées à ce répertoire.

## LA FLÛTE « BUFFARDIN »

### Analyse d'une redécouverte

En 2015 une « vieille » flûte est mise en vente sur le site eBay, où le flûtiste allemand Leonard Schelb la remarque par hasard, attiré par le nom de la marque. Schelb l'achète et, au moment de la consigne, se rend compte qu'il tient entre les mains un objet vraiment extraordinaire. Il décide donc de remonter à ses origines. Il découvre que le vendeur, un antiquaire de la Thuringe spécialisé en objets militaires, a été contacté par une famille de Hildburghausen (ancienne capitale de la région allemande), qui avait retrouvé, dans un vieux coffre, diverses reliques appartenues à un trisaïeul. L'homme avait participé à la guerre Franco-prussienne et au long siège de Paris en 1870 qui s'était terminé par la défaite de Napoléon III, la réunification de l'Allemagne et la proclamation de l'Empire Allemand. Quand l'antiquaire ouvrit le coffre, il trouva, enveloppée dans un tissu, avec le fusil, la flûte. Il est impossible de savoir, en l'état actuel des choses, si la flûte avait été achetée à Paris ou si elle était toujours restée en Thuringe.

L'instrument, en bois de buis avec des anneaux d'ivoire et une clef d'argent, est en bonne condition et la facture, très soignée, indique un travail extrêmement précis. Ses éléments de style permettent de le dater entre 1720 et 1730. Le timbre présente le nom de « BUFFARDIN » et, juste en-dessous, un second poinçonnage indique la mention « LE FILS ». Antoine Mahaut, dans l'introduction de son *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer la Flute Traversiere* (Paris, 1759), affirme que Pierre-Gabriel Buffardin, probablement le meilleur flûtiste de son époque, est l'inventeur du bouchon à vis et de la coulisse d'accord sur le pied. Nous pouvons supposer qu'il s'occupait lui-même de construire des flûtes, comme d'autres musiciens à la cour de Dresde. En outre il est rapporté dans *The New Langwill Index* que Buffardin avait offert à Frédéric II de Prusse « eine Buffardin'sche Flöte » (une flûte selon l'idée de Buffardin).

Selon les informations recueillies à ce jour par les spécialistes nous savons que Buffardin habita à Dresde jusqu'en 1732 sans femme ni enfants. Mais, le 9 mars 1747, vraisemblablement veuf, il demanda une pension pour ses enfants et lui-même. La même année il épouse Anna Chiaveri (probablement en lien avec l'architecte Gaetano Chiaveri, édificateur de la cathédrale de la Sainte-Trinité de Dresde). Les témoins de noce furent Johann Adolf Hasse et son épouse, Faustina Bordoni, résidents à Dresde à partir de 1740. De ce mariage naît le fils Antoine, baptisé le 24 mai 1748.

Le cadre défini jusqu'ici ne permet pas encore d'établir la signification du terme « LE FILS ». En imaginant que l'aîné soit venu au monde après 1732 et en estimant le temps nécessaire pour devenir un constructeur du niveau de la qualité de notre instrument, il n'aurait pas pu le construire avant 1755.

Toutes les hypothèses restent donc ouvertes, y compris celle que les deux timbres « BUFFARDIN » et « LE FILS » puissent avoir été appliqués à deux périodes différentes. On peut cependant affirmer avec certitude que les caractéristiques de la flûte s'adaptent parfaitement à l'esthétique exprimée dans la musique de Pierre-Gabriel Buffardin.

La réalisation de la copie a demandé beaucoup de temps et de travail. La première partie de la recherche avait comme objectif de déterminer l'authenticité de la fabrication de la perce, difficulté liée principalement à sa singularité. La deuxième partie concernait la recherche des déformations du bois, qui en ont affecté les mesures. Le résultat obtenu ressuscite un instrument aux qualités exceptionnelles et particulières, qui complète ultérieurement l'image que nous avons de la flûte traversière de cette période.

Nous remercions le flûtiste Léonard Schelb de sa disponibilité à autoriser la divulgation de l'histoire et des photographies de la flûte Buffardin ainsi que Jänicke Stockigt et Jóhannes Ágústsson pour les informations sur la vie de Buffardin à Dresde.



Transverse Flute "Buffardin  
Le Fils", 1720-30 (detail)

## 1736, UN ANNO DI SVOLTA

Il 1736 fu un anno molto importante nella vita di Johann Sebastian Bach. Dopo tre anni dalla prima petizione presentata al Principe Elettore e Re di Polonia Augusto III, finalmente nel novembre di quell'anno giunse la risposta positiva che gli conferì il titolo di Compositore di corte del regno di Polonia e dell'elettorato di Sassonia. I contatti con la capitale sassone erano diventati già molto stretti dai primi anni Trenta con frequenti viaggi intrapresi da Bach insieme al figlio grande, Wilhelm Friedemann. Una serie di *extraordinaire Concerten* del Collegium Musicum, organizzati dal 1732 in poi per celebrare compleanni, onomastici e incoronazioni, ben rappresentano l'attenzione di Bach nei confronti della casa reale e la sua ricerca di altre, e più alte, protezioni al di fuori della città di Lipsia. L'ottenimento del titolo di Compositore reale rappresentò quindi una conquista molto importante per Bach che lo rese più autonomo e meno vulnerabile alle pressioni dei suoi datori di lavoro della chiesa di San Tommaso.

Il 1736 costituisce anche l'anno in cui Bach scrisse le sole due sonate per flauto traverso e clavicembalo obbligato di cui ci è pervenuto l'autografo: si tratta della **BWV 1030 in Si minore** e della **BWV 1032 in La maggiore**. Dal marzo del 1729 Bach aveva assunto la direzione del Collegium Musicum di Lipsia la cui attività ordinaria si svolgeva con cadenza settimanale nell'ambito del Caffè Zimmermann. Malgrado non abbiamo documentazione dei programmi che venivano eseguiti, si può immaginare che il contesto fosse particolarmente adatto all'esecuzione di quei brani, sia vocali che strumentali che non trovavano spazio nell'attività musicale legata alla chiesa di San Tommaso. Possiamo quindi supporre che le due sonate per flauto siano state eseguite nell'ambito della programmazione del Collegium Musicum insieme ad altre famose composizioni, scritte in quegli stes-

si anni, in cui il flauto traverso ha un ruolo rilevante, come la Cantata del Caffè BWV 211 e la Suite per orchestra in Si minore BWV 1067.

Le Sonate BWV 1030 e 1032 si presentano entrambe come elaborazioni di materiali preesistenti, e portano i segni del *work in progress* tipico del metodo compositivo di Bach, una modalità che mette in dubbio la nostra moderna concezione di *versione originale* in quanto *originaria e/o definitiva*. Il manoscritto della Sonata in La maggiore BWV 1032, ad esempio, porta traccia di errori tipici di una trasposizione ad una terza inferiore, come se del materiale preesistente in Do maggiore sia stato elaborato dall'autore in La maggiore. Della Sonata in Si minore BWV 1030 ci è pervenuta, oltre al manoscritto autografo completo databile al 1736, una versione della sola parte del clavicembalo obbligato in Sol minore, cioè una terza sotto. La parte del flauto risulta mancante e la scrittura, meno elaborata, fa supporre che si tratti di una stesura più antica da cui è stata poi realizzata la versione in Si minore. Sembra emblematico che, nel panorama complessivo delle sonate per flauto traverso, le due sonate autografe, che potrebbero ritenersi i materiali più attendibili dell'autore, ci siano pervenute in una forma che risulta essere parte di un percorso elaborativo. In questo senso la Sonata BWV 1032 è quella che pone i maggiori problemi in quanto il primo movimento non è completo ma si interrompe a battuta 62. Il manoscritto è stato redatto utilizzando gli ultimi tre pentagrammi che restavano liberi nelle pagine dove l'autore scrisse il Concerto in Do minore per due clavicembali e archi BWV 1062. Dall'analisi del manoscritto si evince che la parte inferiore delle pagine, contenente le battute successive alla n. 62, è stata recisa, probabilmente da Bach stesso o comunque durante la sua vita, per una ragione al momento sconosciuta. Non si trat-

ta quindi di un brano lasciato incompleto dal compositore ma con buona probabilità di materiale esistente non ancora ritrovato. Il primo movimento di questa sonata viene normalmente ricostruito dagli esecutori; in questo caso eseguiamo la versione completata da Rinaldo Alessandrini. L'aspetto della elaborazione continua è alla base del progetto di questo disco. Elaborazione che consiste anche nella diversa strumentazione dei brani, procedimento tipico di Bach e di altri autori dell'epoca, a cui ci siamo ispirati nel proporre due sonate non originali per flauto e clavicembalo. La sonata per uno strumento (flauto, violino, viola da gamba) con clavicembalo obbligato è il luogo esemplare per sperimentare diverse strumentazioni, pensiamo ad esempio alla Trio Sonata BWV 1039 per due flauti e basso continuo trascritta dallo stesso autore per viola da gamba e clavicembalo obbligato (BWV 1027). D'altronde, a differenza del duo con il basso continuo, il duo con il clavicembalo obbligato era inserito all'epoca nella categoria dei *trii* proprio perché costituito di tre parti *reali* ed è così che Carl Philipp Emanuel Bach intitola la sonata BWV 1032 sulla copertina da lui aggiunta all'autografo del padre: *1 Trio fürs obligate Clavier u. die flöte, beydes in einer eigenhandigen Partitur des Verfassers J.S.Bach* (1 Trio per cembalo obbligato e flauto entrambi in una partitura scritta per mano dell'autore Johann Sebastian Bach)

È sempre Carl Philipp Emanuel che denomina "*Sechs Orgel-Trios*" le sei sonate per organo composte da Bach nei primi anni a Lipsia. Si tratta di brani senza precedenti nella storia del repertorio per lo strumento, certamente non legati ad un contesto liturgico ma vere e proprie sonate da camera all'italiana. Costituite da soli tre movimenti come era consueto nelle sonate tardo barocche, sono composizioni che hanno una consuetudine con la trascrizione. A partire da Mozart (che trascrisse per trio d'archi proprio il secondo e terzo movimento della BWV 526) fino agli anni '50 del

Novecento, ne troviamo numerose trascrizioni per organici diversi. Intitolata *Sonate II à 2 Clavier et pedal*, la **Sonata BWV 526** viene da noi proposta con una diversa strumentazione e trasposta alla terza superiore (da Do minore a Mi minore). La nostra versione non si discosta molto dall'originale, salvo qualche rara trasposizione all'ottava, mentre le tre parti sono distribuite tra il flauto, che esegue la mano destra dell'organo mentre al clavicembalo sono affidate le parti della mano sinistra e dei pedali dell'organo.

La genesi della **Sonata BWV 1019**, che proponiamo in una nostra trascrizione per flauto qui registrata per la prima volta, esprime bene il costante lavoro elaborativo di Bach. La sonata, sesta della raccolta per violino e cembalo obbligato, subì numerose variazioni nelle tre diverse rielaborazioni sviluppate tra gli anni Venti a Köthen fino agli anni Quaranta a Lipsia. Rielaborazioni sia nel numero dei movimenti (prima sei, poi quattro ed infine cinque) che nella scrittura degli stessi (solo due movimenti resteranno uguali in tutte le versioni). Dell'ultima versione non abbiamo l'autografo, ma ci è pervenuto un manoscritto databile intorno al 1747 redatto da Johann Christoph Altnickol, allievo e poi genero di Bach, a cui ci siamo attenuti anche per alcuni aspetti ritmici dell'ultimo movimento che abbiamo trovato più convincenti. L'ultima versione è quella che è entrata a far parte del repertorio, ma ha senso considerarla come quella definitiva? Il brano si adatta con facilità alle possibilità espressive e tecniche del flauto e, salvo l'innalzamento di ottava di alcuni passaggi, non è stato necessario operare altri cambiamenti. D'altronde la pratica di attingere al repertorio violinistico fu molto in voga nei primi decenni del Settecento, cioè fino a quando il flauto traverso non sviluppò un repertorio autonomo di una certa ampiezza, ma è interessante notare che ancora nel 1739-40 Michel Corrette dedichi un intero capitolo della sua *Méthode pour apprendre à jouer la flûte traversiere* all'esecuzione al flauto del repertorio violinistico.



La Sonata BWV 1019 è fortemente ispirata alla forma dell'aria con il *da capo*: ben quattro movimenti su cinque presentano un riepilogo dell'idea iniziale che, nel caso del primo e dell'ultimo movimento, consiste in una esatta ripetizione della prima parte. Più specificatamente ispirate alla forma del concerto, sono invece le Sonate BWV 1030, 1032 ed in parte la BWV 526, le quali presentano tratti che ben si adattano alle definizioni enunciate dal teorico settecentesco Johann Adolph Scheibe nel suo *Der Critische Musicus*, pubblicato proprio a Lipsia nel 1740. La presenza del ritornello alternato ad un episodio solistico di natura contrastante è per questo teorico il tratto distintivo del concerto e quindi anche della *sonate auf concertenart*. Trattando questo tipo di sonata, Scheibe cita specificatamente la *sonata in trio* come composizione in cui la melodia deve essere presente in tutte le parti ed è elaborata in stile imitativo; sostiene inoltre che le *sonate auf concertenart* sono spesso costituite di soli tre movimenti. Si tratta di elementi distintivi, tutti facilmente riscontrabili nei brani qui presentati. L'alternanza dei movimenti delle Sonate BWV 1032 e BWV 526 ricalca in maniera tipica quella di un concerto (Vivace-Largo-Allegro) mentre la successione dei movimenti della BWV 1030, con l'Andante iniziale seguito dal Largo, potrebbe essere messa in relazione con le scelte piuttosto originali operate da Pietro Antonio Locatelli nelle sue Sonate Op. 2 per flauto traverso e basso continuo pubblicate con molto successo ad Amsterdam nel 1731 e di cui è probabile che Bach fosse a conoscenza.

Bach compose per flauto traverso lungo tutto l'arco della sua vita con grande varietà stilistica, ma con un'evidente intensificazione dalla metà degli anni Venti in poi. La vicinanza della corte di Dresda potrebbe aver avuto un ruolo, trattandosi della prima corte tedesca dove il flauto traverso venne considerato uno strumento capace di

virtuosismo. A Dresda troviamo, fin dal 1716, un virtuoso francese di grande fama come **Pierre-Gabriel Buffardin** che fu anche insegnante di numerosi flautisti dell'epoca, primo fra tutti, Johann Joachim Quantz. Prima di arrivare a Dresda, Buffardin ebbe occasione di dare alcune lezioni di flauto al fratello grande di Bach, Johann Jacob, quando entrambi si trovarono a Costantinopoli, intorno ai primi anni Dieci, l'uno al seguito di un ambasciatore francese mentre l'altro accompagnava come oboista il re svedese Carlo XII. Buffardin era quindi un conoscente della famiglia Bach e possiamo certamente ipotizzare che, nelle frequenti visite di Bach a Dresda, abbiano avuto modo di coltivare la loro conoscenza. Pagato più di qualunque altro strumentista a fiato della cappella reale, Buffardin rimase a Dresda fino al 1749. Non era il solo flautista di valore in quella corte, ma non sembra un caso che lo stipendio gli venne raddoppiato proprio nel 1741, l'anno in cui Quantz si spostò al servizio del re Federico II di Prussia: forse non si volle rischiare che anche lui fuggisse a Berlino.

Perché escludere che Bach, fresco di nomina come compositore di corte, invitato a Dresda nel 1736 a tenere un concerto di organo, non possa aver eseguito una delle sue sonate per flauto traverso con Buffardin? È la suggestione di questa ipotesi che mi ha spinto ad utilizzare una copia dell'unico flauto al momento conosciuto che porta il marchio BUFFARDIN LES FILS per questa registrazione. Lo strumento presenta delle caratteristiche di timbro, articolazione ed equilibrio sonoro molto particolari, che mi sono sembrate particolarmente appropriate a questo repertorio.

**LAURA PONTECORVO**

Roma, aprile 2018

## IL FLAUTO “BUFFARDIN”

### Analisi di una riscoperta

Nel 2015 un “vecchio” flauto è messo in vendita attraverso il sito internet eBay, dove il flautista tedesco Leonard Schelb lo nota casualmente, attratto dal nome del marchio. Schelb lo acquista e quando glielo consegnano, si rende conto di avere tra le mani un oggetto veramente straordinario. Decide così di risalire alla sua provenienza. Scopre che il venditore, un antiquario della Turingia specializzato in oggettistica militare, fu contattato da una famiglia di Hildburghausen (antica capitale della regione tedesca) che aveva ritrovato, in un vecchio baule, alcuni cimeli appartenuti a un trisavolo. L'uomo partecipò alla guerra Franco-Prussiana e al lungo assedio di Parigi del 1870 che si concluse con la caduta di Napoleone III, la riunificazione della Germania e la proclamazione dell'Impero Tedesco. Quando l'antiquario aprì il baule, trovò avvolto nel mantello, insieme al fucile, il flauto. Allo stato attuale non è possibile sapere se il flauto sia stato acquistato a Parigi o sia sempre rimasto in Turingia.

Lo strumento, in legno di bosso con anelli d'avorio e una chiave d'argento, è in buone condizioni e la fattura, molto accurata, indica estrema professionalità. I suoi elementi stilistici permettono di datarlo tra il 1720 e il 1730. Il marchio presenta il nome “BUFFARDIN” e, poco sotto, una seconda punzonatura riporta la dicitura “LE FILS”.

Antoine Mahaut, nell'introduzione alla sua *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer la Flute Traversiere* (Parigi, 1759) afferma che Pierre-Gabriel Buffardin, probabilmente il più famoso flautista della sua epoca, è l'inventore del tappo a vite e della coulisse al piede. Possiamo supporre che egli stesso si occupasse della costruzione di flauti, così come altri musicisti alla corte di Dresda. Inoltre *The New Langwill Index* riporta che nel 1728 Buffardin regalò a Federico II di Prussia “*eine Buffardin'sche Flöte*” (che può essere inteso come “un flauto secondo l'idea di Buffardin”).

Dalle informazioni sino ad ora raccolte dagli studiosi sappiamo che fino al 1732 Buffardin abitò a Dresda senza avere né moglie né figli. Ma il 9 marzo 1747, evidentemente vedovo, chiese una pensione per sé e per i propri figli. Nello stesso anno sposò Anna Chiaveri (probabilmente in relazione con l'architetto Gaetano Chiaveri, progettista della Katholische Hofkirche di Dresda). Testimoni delle nozze furono Johann Adolf Hasse e sua moglie Faustina Bordoni, residenti a Dresda dal 1740. Dal matrimonio nacque il figlio Antoine, battezzato il 24 maggio del 1748.

Il quadro fin qui delineato non permette ancora di stabilire il significato del termine “LE FILS”. Ipotizzando che il primogenito sia nato dopo il 1732 e stimando in più di una ventina d'anni il tempo necessario per diventare un costruttore all'altezza della qualità del flauto, non avrebbe potuto costruire lo strumento prima del 1755.

Le ipotesi restano aperte, compreso il fatto che i due marchi “BUFFARDIN” e “LE FILS” possono essere stati apposti in periodi differenti. Si può comunque affermare con certezza che le caratteristiche del flauto si adattano perfettamente all'estetica espressa dalla musica di Pierre-Gabriel Buffardin.

La realizzazione della copia ha richiesto molto tempo di studio e lavoro. La prima parte della ricerca ha avuto l'obiettivo di determinare l'autenticità della lavorazione della cameratura interna, difficoltà dovuta principalmente alla sua singolarità. La seconda parte ha riguardato la ricerca delle deformazioni subite dal legno che ne hanno alterato le misure. Il risultato raggiunto riporta in vita uno strumento dalle qualità eccellenti e particolari che completano ulteriormente la nostra immagine del flauto traverso di questo periodo.

Si ringrazia la disponibilità del flautista Leonard Schelb, per aver permesso la divulgazione della storia e delle foto del flauto Buffardin nonché Janice Stockigt e Jóhannes Ágústsson per le informazioni sulla vita di Buffardin a Dresda.



**ICONOGRAPHY [DIGIPACK]**

FRONT COVER: Pierre Le Sueur [?-1786], *Portrait of a Flute Player* © Gallery F. Baulme Fine Arts, Paris

INSIDE: Transverse Flute “Buffardin Le Fils” ©Peter Spohr, Frankfurt a/M – ©Giovanni Tardino, Basel

**ICONOGRAPHY [BOOKLET]**

Pages 6, 13: Transverse Flute “Buffardin Le Fils” ©Peter Spohr, Frankfurt a/M

Page 16: Laura Pontecorvo and Rinaldo Alessandrini, April 2018 ©Andrea Sermoneta

**TRANSLATIONS**

ENGLISH: Charlotte Lantery

FRENCH: Dominique Zryd

ADVISOR, ICONOGRAPHY: Denis Grenier

EDITING: Donatella Buratti

GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

For information on the cover portrait, please contact:

F. Baulme Fine Arts

1 quai Voltaire

75007 Paris

Ph. +33 (0)6 19 94 92 78

[www.fbaulme-finearts.com](http://www.fbaulme-finearts.com)

ARCANA is a label of OUTHHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](https://www.facebook.com/OuthereMusic)

ARTISTIC DIRECTOR: Giovanni Sgaria



