



Echo Works for Harpsichord

J. S. Bach

Alessandra Artifoni



Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

Echo - Works for Harpsichord

| | | | |
|---|-------|----------------------------|-------|
| Concerto Italiano BWV 971 | 12:10 | 12 Gigue | 01:45 |
| 01 <i>Without any tempo indication</i> | 03:59 | 13 Echo | 03:06 |
| 02 Andante | 03:58 | | |
| 03 Presto | 04:13 | Sonata in D minor, BWV 964 | 19:13 |
| | | 14 Adagio | 02:46 |
| Fantasia and Fugue BWV 904 | 08:43 | 15 Thema Allegro | 07:13 |
| 04 Fantasia | 03:28 | 16 Andante | 03:53 |
| 05 Fugue | 05:15 | 17 Allegro | 05:21 |
| French Overture BWV 831 | 25:33 | Running Time | 65:46 |
| 06 Overture | 07:41 | | |
| 07 Courante | 01:56 | | |
| 08 Gavottes I & II | 02:23 | | |
| 09 Passepieds I & II | 02:26 | | |
| 10 Sarabande | 03:13 | | |
| 11 Bourrées I & II | 03:03 | | |

Alessandra Artifoni, Harpsichord

Tony Chinnery (Vicchio-Florence) copy after Michael Mietke 1702

I musicologi hanno formulato molte congetture sul perché dello scarso numero di opere pubblicate da Johann Sebastian Bach nel corso della sua vita. Non è chiaro, ad esempio, se l'aver dato alle stampe così poco sia stata semplicemente una scelta, o se a ciò abbiano concorso altri fattori a noi ancora sconosciuti.

Edite tra il 1731 e il 1741, le quattro parti della *Clavier Übung* - letteralmente *Esercizio per la tastiera*, ovvero esercizio teorico, pratico e spirituale per il clavicembalo, l'organo o il clavicordo - concretizzano la volontà di Bach di dare alle stampe un'opera per la tastiera che rappresenti la più ampia gamma di generi e di stili, e che sia utile a quanti desiderano perfezionarsi nella tecnica e nell'espressione. Le *Sei Partite*, sintesi e superamento di ogni suite coeva di cui il titolo *Partita* è il corrispettivo tedesco, ne costituiscono la prima parte; il confronto tra stili nazionali, con il *Concerto nel gusto italiano* e l'*Ouverture nella maniera francese*, la seconda; la terza parte affronta un ampio progetto liturgico-didattico con i corali del catechismo luterano e quattro duetti per cembalo, incastonati fra il *Preludio e Fuga* in Mi bemolle maggiore; la quarta parte svela il grado di complessità contrappuntistica raggiunta, sfruttando trenta volte uno stesso schema armonico, con le *Variazioni Goldberg*. Forse Bach ha voluto rendere «di pubblica utilità» - per usare le parole del *Necrologio*, prima fonte biografica redatta dal figlio Carl

Philipp Emanuel e dall'allievo Agricola - solo alcuni lavori, accuratamente scelti, per ordinare in modo sistematico idee teoriche e pratiche di carattere completamente diverso. Sembra inoltre che tutte le copie manoscritte a noi note, con l'eccezione di due sole, si riferiscano direttamente alla versione a stampa, e non si rifeccano quindi a nessuna versione o abbozzo precedenti: come se Bach avesse voluto impedire che quelle composizioni, accuratamente scelte e perfezionate, circolassero prima della stampa in versioni differenti, come spesso capitava per le opere inedite.

La seconda parte della *Clavier Übung*, edita a Norimberga nel 1735, mettendo a confronto i due differenti stili nazionali, rivela ciò che Bach ritiene idiomático, o sceglie di specificatamente italiano e di specificatamente francese, nell'armonia, nel ritmo, nell'ornamentazione e nell'invenzione melodica.

La versione a cembalo solo di un concerto per strumento solista e orchestra, che ne renda fruibile l'esecuzione e l'ascolto attraverso un solo strumento perfetto, non è, in Germania, invenzione di Bach. Christian Petzold, organista di Dresda, scrive nel 1729 un *Recueil de XXV Concerts pour le Clavecin*; e tra i contemporanei di Bach, Johann Paul Kunzen (1696-1757) compone due concerti per clavicembalo solo; sei ne scrive Johann Nikolaus Tischer (1707-1774) e tre Michael Scheuenstuhl (1705-1770). Per più di vent'anni, Bach si dedica a trascrivere per tastiera concerti di compositori italiani o scritti in stile italiano; tra il 1713 e il 1717, durante gli ultimi

anni di soggiorno a Weimar, appena trentenne, si imbatte, oltre che in Corelli e Torelli, soprattutto in Vivaldi, Albinoni, Marcello: da allora, fino alla seconda *Clavier Übung*, fase conclusiva di questo processo, assimila e fa proprio l'impianto dei concerti veneziani: tre movimenti con pulsazione comune, ritornello, dialogo tra Tutti e Soli. Il tempo di 2/4 del primo movimento del *Concerto italiano* è una novità proveniente dall'Italia attraverso l'attività musicale nella città di Dresda, e si ritrova nelle *Partite* sempre associato ad un titolo italiano: Capriccio, Scherzo, Aria.

Il *Journal du Printemps* (1695) di J. C. Ferdinand Fischer - otto suites orchestrali che iniziano con un'ouverture - e il *Florilegium primum et secundum* (1695/98) - raccolte di sette e otto suites orchestrali nello stile di Lully - di Georg Muffat, testimoniano la familiarità, già acquisita in Germania, con certi generi caratteristici della musica francese come la Suite-Ouverture; la padronanza dello stile francese è propria anche di Händel e Telemann. Bach non ha mai lasciato la Germania, dunque la sua esperienza di movimenti di danza si basa sullo studio di materiale importato o su modelli di suites francesi scritte da connazionali. Testimonianze coeve ci informano sul fatto che Bach ebbe la possibilità, rara al tempo e nei luoghi in cui viveva, di ascoltare un gruppo di strumentisti francesi di successo, presso la corte del Duca di Celle, e altra musica francese eseguita dall'ensemble di corte di Hannover. Queste testimonianze sono preziose per dare la misura del con-

tatto diretto di Johann Sebastian non solo con la scrittura ma anche con la resa effettiva dell'esecuzione francese, perché se è vero per ogni idioma musicale che l'ascolto esperito da fonte originale ha maggior effetto dello studio delle carte, lo è in maggior misura per la musica francese, che più di ogni altra, forse, si ricrea al momento, sulla base di convenzioni non scritte praticate dagli esecutori francesi. Tratti caratteristici della prassi parigina, maturati poi nella *Clavier Übung* II, sono da ravvisare già nella giovanile *Ouverture* BWV 820, scritta a Weimar negli anni 1708-1714: il tipico ritmo puntato dell'introduzione, dopo la ripresa, lascia spazio a una fuga leggera e veloce.

L'*Ouverture francese* BWV 831 è scritta nella tonalità di Si minore. Ne esiste però anche una versione in Do minore, che rappresenta probabilmente uno stadio più antico e potrebbe essere stata trasposta in seguito in Si minore, per evitare la stessa tonalità della seconda delle *Sei Partite* della *Clavier Übung* I, delle quali l'*Ouverture francese* potrebbe rappresentare la settima suite. L'aggiunta di una successiva *Partita* alle sei edite, infatti, era stata pubblicizzata dallo stesso Bach forse in omaggio a Kuhnau che, impiegando per primo il termine *Clavier Übung*, aveva scritto due raccolte di sette suites ciascuna per ogni grado della scala diatonica, nel modo maggiore e minore; oppure perché, in questo caso, Bach aveva a disposizione cembali a due manuali, con tastiere che si estendevano maggiormente nelle note gravi, dove era

quindi possibile suonare in Si minore senza rinunciare ai bassi fondamentali, così da ricreare meglio le sonorità scure del diapason francese. In ogni caso, è stato notato dai musicologi come la scelta delle tonalità del *Concerto italiano* e dell'*Ouverture francese* sia difficilmente da considerarsi casuale. Messe a contrasto per ciò che riguarda la maniera di comporre e gli stili, le due opere risultano separate ancor più dal Fa maggiore del *Concerto* e dal Si minore dell'*Ouverture*, tonalità distanti quanto più possibile e separate da un tritono.

Un *clavicembalo a due manuali* è richiesto nella prefazione della *Clavier Übung II*, forse con l'auspicio di far colpo su di una particolare utenza: concertisti, esecutori che si esibivano in pubblico, ai quali l'opera veniva offerta con l'edizione a stampa. Non le mura domestiche ma un vasto pubblico richiedeva il migliore supporto strumentale possibile. Anche se al *Concerto italiano*, che realizza l'impianto ideale del concerto veneziano con il contrasto Soli/Tutti, le due tastiere non possono che giovare, non gli sono tuttavia indispensabili (come lo sono invece alle *Variazioni Goldberg*). Neppure strettamente necessarie all'introduzione e alle danze della suite, le due tastiere diventano invece complici per il gioco dell'*Echo* nell'ultimo brano dell'*Ouverture*. Un movimento intitolato *Echo*, anche questo in posizione conclusiva, dove le risposte dell'eco sono più rigorose, era stato inserito già in un'opera giovanile, la *Suite in Si bemolle maggiore* BWV 821, scritta a Weimar in quegli stessi anni di sperimentazione (1708-

14) che avevano prodotto anche la sopracitata *Ouverture in fa maggiore* BWV 820. In quegli anni di avido studio, le composizioni di Raison, d'Anglebert, Boyvin, Dieupart, du Mage, de Grigny, Marchand, «i buoni organisti francesi», come sono chiamati nel *Necrologio*, permisero a Bach di familiarizzarsi certamente con le principali forme per organo francesi, *messe, inni, suites e Noël variés*.

Allusioni costanti all'arte di Frescobaldi sono tangibili nella produzione cembalo-organistica di Bach, calate nel campo espansivo dell'armonia, nel senso della tensione/distensione, nei temi sincopati. Bach deve aver conosciuto, oltre ai *Fiori Musicali*, la cui copia fu sempre da lui custodita con venerazione e particolare cura, anche le *Fantasia* del 1608 e i *Ricercari et canzoni alla francese* del 1615. La *Fantasia e Fuga in La minore* BWV 904 si ricollega a questi particolari generi contrappuntistici, in cui coabitavano temi diversi in sequenza o sovrapposti in contrappunto multiplo. La *Fantasia* qui si distacca dall'altra forma, improvvisativa e toccatistica, della pratica del *phantasyeren*, del tipo appartenente alla ben più famosa *Fantasia Cromatica e Fuga*. Due temi per la *Fuga*, uno lirico, evocativo, di umore malinconico, l'altro cromatico, lapidario, presentati uno dopo l'altro, si sovrappongono, a partire dalla seconda metà del brano, in modo tale che l'armonia del tutto è la risultante dalla condotta delle parti.

Anche la *Sonata in Re minore* BWV 964 rientra in quel processo di adattamento alla tastiera di un brano concepito con altra destinazione,

come nel caso dei concerti. La peculiarità dell'opera da cui la composizione è tratta, la *Sonata per violino solo* BWV 1003, consiste nel suggerire l'armonia senza ricorrere al basso continuo, perché il violino stesso si costruisce il proprio accompagnamento, secondo quanto indicato nel frontespizio (*senza basso accompagnato*). Esso crea una effettiva polifonia, come sta a dimostrare la scrittura, di una complessità contrappuntistica mai raggiunta sino a quel momento per uno strumento melodico, della lunga *Fuga*. La versione cembalistica, di una ricchezza armonica inusitata e a lungo attribuita a qualche figlio di Bach, e in particolare a Wilhelm Friedemann, è oggi riconosciuta dagli studiosi come opera autentica del padre.

Alessandra Artifoni e Danilo Prefumo

Alessandra Artifoni si è accostata alla musica giovanissima ascoltando musica antica, ed ha poi intrapreso lo studio del clavicembalo. In seguito, si è dedicata all'organo, al basso continuo, alla concertazione, perfezionandosi alla Schola Cantorum di Basilea.

Ha collaborato e collabora, come solista e continuista, con Le Parlement de Musique, L'Orchestre Nationale de Strasburg, L'Opera du Rhin, Les Arts Florissants, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra Regionale della Toscana, L'Homme Armé, Modo Antiquo, AuserMusici, L'Arte del Mondo Kammerorchester, nell'ambito di rinomati festival internazionali: Ambronay,

Sagra Musicale Umbra, Festival Monteverdi di Cremona, Haendel Festsplele Halle, Festival Oude Muziek Utrecht, Festsplele Mecklenburg-Vorpommern, Festival di Salisburgo.

Per l'Etichetta Dynamic ha inciso due doppi cd dedicati alla musica per clavicembalo di J.S. Bach, le Suites Francesi ed Inglesi. Alessandra Artifoni insegna Clavicembalo e basso continuo al Centro Studi Musica & Arte di Firenze, dove è anche coordinatrice dei Laboratori di Musica Antica, e Clavicembalo al Conservatorio G. Donizetti di Bergamo.

alessandraartifoni.com

Photo: © Filippo Bressan



Musicologists have made numerous assumptions in order to explain the scant number of works published by Johann Sebastian Bach during his lifetime. It is not clear if it was a precise choice or depended on other factors that remain unknown to us.

Published between 1731 and 1741, the four parts of the *Clavier Übung* – literally *Keyboard Exercise*, that is to say a theoretical, practical and spiritual exercise for the harpsichord, organ or clavichord – realize Bach's desire to publish a keyboard work that may represent the widest range of genres and styles and be useful for those who wish to perfect their technique and expressivity. The *Six Partitas*, which synthesize and surpass any contemporary work by that title, form its first part; the second part consists of a comparison between the national styles: the *Concerto in Italian taste* and *Overture in French style*; the third part is an ample liturgical-didactical project with the Lutheran chorales and four duets for harpsichord set between the *Prelude* and *Fugue* in E flat major; the fourth part shows the degree of contrapuntal complexity Bach had achieved, featuring thirty variations on the same harmonic pattern: the *Goldberg Variations*.

Perhaps Bach wanted to make available for “the benefit of the public” – to use the words of the *Obituary*, the earliest biographical source written by his son Carl Philipp Emanuel and by his pupil Agricola – only some accurately chosen works, to arrange

systematically theoretical and practical ideas of completely different character. Moreover, it appears that all the manuscript copies we know of, with the only exception of two of them, directly refer to the version in print, not to any preceding version or draft: as if Bach had wanted to prevent those accurately chosen and perfected compositions to circulate, before publication, in different versions, as often happened for unpublished works.

In comparing the two different national styles, the second part of the *Clavier Übung*, published in Nuremberg in 1735, reveals what Bach considered idiomatic, that is to say specifically Italian and specifically French, in harmony, rhythm, ornamentation and melodic invention.

The transcription for harpsichord of a concerto for instrument and orchestra, to make the work performable and enjoyable on a single, perfect instrument, in Germany was not Bach's original idea. Christian Petzold, organist in Dresedn, in 1729 wrote *Recueil de XXV Concerts pour le Clavecin*; among Bach's contemporaries, Johann Paul Kunzen (1696-1757) wrote two concertos for solo harpsichord, Johann Nikolaus Tischer (1707-1774) six, and Michael Scheuenstuhl (1705-1770) three. For more than twenty years, Bach transcribed for keyboard concertos by Italian composers, or written in Italian style; between 1713 and 1717, during the last years of his stay in Weimar, at the age of thirty, he had the opportunity to meet Corelli and Torelli, and, more importantly, Vivaldi, Albinoni and

Marcello: from that moment on, and until the second *Clavier Übung*, which is the final stage of this process, he assimilated the Venetian concertos' style and made it his own: three movements with the same pulse, repeats, dialogue between Tutti and Solos. The 2/4 time of the *Italian Concerto*'s first movement is a novelty coming from Italy via the musical activity of the city of Dresden and is found in the *Partitas* always in connection with an Italian title: Capriccio, Scherzo, Aria.

The *Journal du Printemps* (1695) by J. C. Ferdinand Fischer – eight orchestral suites beginning with an overture – and the *Florilegium primum et secundum* (1695/98) – collections of seven and eight orchestral suites in Lully style – by Georg Muffat, document the familiarity already acquired in Germany with some characteristic genres of French music, such as the Suite-Overture. Handel and Telemann had also mastered the French style. Bach never left Germany, therefore his experience of dance movements was based on the study of imported material or on models of French suites written by fellow countrymen. Contemporary testimonies inform us of the fact that Bach had the opportunity, rare at the time and in the places where he lived, to hear a successful French instrumental ensemble at the Court of the Duke of Celle, and French music performed by the Hannover court ensemble. These testimonies are precious in that they give us a measure of the direct contact Johann Sebastian had not only with the writing but also with the actual perfor-

mance of French-style music, because if it is true for *any* musical language that the direct experience of an original source is more effective than the study on paper, this is even more so for French music, for more than any other, perhaps, it is newly created every time on the basis of non-written conventions used by French authors. Characteristic traits of the Paris practice, which would then come to maturity in the *Clavier Übung* II, can already be found in the early *Overture* BWV 820 written in Weimar in the 1708-1714 period: the introduction's typical dotted rhythm, after the reprise, gives way to a light and fast fugue.

The *French Overture* BWV 831 is written in the key of B minor. Of it, however, there is also a version in C minor, which probably represents an earlier stage. The transposition to B minor could have been made to avoid the same key as the second of the *Six Partitas* of the *Clavier Übung* I, of which this overture could be the seventh suite. The addition of a subsequent *Partita* to the six that had been published, indeed, was publicized by Bach himself, and was perhaps an homage to Kuhnau who, first to use the term *Clavier Übung*, had written two collections of seven suites each, one for each degree of the diatonic scale, in major and minor; or perhaps Bach had come to have at his disposal a harpsichord with two manuals, with keyboards with a greater extension in the low register, on which it was possible to play in B minor without giving up on the important basses, and he could therefore recreate the dark sounds of the French diapason. At any

rate, musicologists have pointed out that the choice of keys for the *Italian Concerto* and the *French Overture* could hardly have been random. Different for writing and style, the two works appear even more distant because of their keys, F major for the *Concerto* and B minor for the *Overture*, tonalities that are quite distinct and three tones apart.

A harpsichord with two manuals is called for in the preface of the *Clavier Übung II*, perhaps in the hope of impressing some users: concert performers, musicians who played in public, to whom the work was offered in print. A work not meant to be performed within domestic walls, then, but in front of a large public, which required the best possible instrumental support. Even though the *Italian Concerto*, which is moulded on the Venetian concerto with its Solo/Tutti contrast, could only benefit from the use of two manuals, they are not indispensable (as they are, instead, for the *Goldberg Variations*). Nor are two keyboards strictly necessary for the introduction and dances of the suite, but they become useful in the *Echo* of the last piece of the *Overture*. A movement entitled *Echo*, also coming last, had already been inserted in an early work, the *Suite in B flat major* BWV 821 written in Weimar during the same experimenting period (1708-14) that yielded the above-mentioned *Overture in F major* BWV 820. During those years of passionate study, the works of Raison, d'Anglebert, Boyvin, Dieupart, du Mage, de Grigny, Marchand, "the fine French organists", as they are called in the *Obituary*,

gave Bach the chance to familiarize himself with the main French forms of organ music: masses, hymns, suites and *noëls variés*.

Constant allusions to the art of Frescobaldi are present in Bach's harpsichord and organ production, in the wide field of harmony, in the tension/distension pattern, in the synco-pated themes. In addition to the *Fiori Musicali*, of which he jealously guarded a copy, Bach must have also been familiar with the *Fantasia* (1608) and *Ricercari et canzoni alla Franzese* (1615). The *Fantasia and Fugue in A minor* BWV 904 is similar to these particular contrapuntal genres, which featured different co-existing themes, in sequence or overlapping, in multiple counterpoint. The *Fantasia* is different from the other, improvisatory and toccata-style *Phantasieren* form, to which the much more famous *Chromatic Fantasia and Fugue* belongs. The *Fugue's* two themes, one lyrical, expressive, melancholic in mood; the other chromatic, lapidary, are presented one after the other and overlap from the second half of the piece, so that the overall harmony is the result of the way the parts are led.

The *Sonata in D minor* BWV 964 is also part of the process of adaptation to a keyboard of a piece differently conceived, as in the case of the concertos. The peculiarity of the work from which the composition is drawn, the *Violin Sonata* BWV 1003, consists in the fact that harmony is suggested without the use of basso continuo, for the violin itself provides its own accompaniment, as indicated on the title page (*without bass accompaniment*). It effec-

tively creates a polyphony, as demonstrated by the writing of the long *Fugue*, of unparalleled contrapuntal complexity, up to then, for a melodic instrument. The harpsichord version, of unusual harmonic richness, was long attributed to one of Bach's sons, in particular Wilhelm Friedmann, but today has been recognized as an authentic work by Johann Sebastian.

Alessandra Artifoni and Danilo Prefumo

(Translated by Daniela Pilarz)

During her childhood, **Alessandra Artifoni** enjoyed listening to early music, and she began her musical studies on the harpsichord. Later on, she also studied organ, basso continuo and orchestration, completing her studies at the Schola Cantorum of Basel.

She has collaborated and collaborates, as a soloist and continuo player, with Le Parlement de Musique, L'Orchestre Nationale de Strasbourg, L'Opera du Rhin, Les Arts Florissants, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Regionale della Toscana, L'Homme Armé, Modo Antiquo, AuserMusici, L'Arte del Mondo Kammerorchester; and with renowned international festivals: Ambronay, Sagra Musicale Umbra, Festival Monteverdi di Cremona, Haendel Festsspiele Halle, Festival Oude Muziek Utrecht, Festsspiele Mecklenburg-Vorpommern, Salzburg Festival.

For the Dynamic label, she has recorded two

double CDs dedicated to J. S. Bach's harpsichord music, the French and English suites. Alessandra Artifoni teaches harpsichord and basso continuo at the "Centro Studi Musica & Arte" in Florence, where she also coordinates the Early Music Laboratories, and at the Bergamo Conservatory.

alessandraartifoni.com



CDS7922

Dynamic Srl

Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy
tel. +39 010.27.22.884 fax +39 010.21.39.37



dynamic@dynamic.it

visit us at www.dynamic.it



Dynamic opera
and classical music

CDS7922 D D D

NOTES:  


DYNAMIC

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

Echo - Works for Harpsichord

| | | |
|---------|----------------------------|-------|
| 01 - 03 | Concerto Italiano BWV 971 | 12:10 |
| 04 - 05 | Fantasia and Fugue BWV 904 | 08:43 |
| 06 - 13 | French Overture BWV 831 | 25:33 |
| 14 - 17 | Sonata in D minor, BWV 964 | 19:13 |
| | Running Time | 65:46 |

Alessandra Artifoni, Harpsichord

Graphic Design: Martha Pilarz - Photos: © Filippo Bressan
Recording, Editing and Mixing: Jean-Marie Quint (La Loure Records) - Florence
Recorded at: Villa L'Ornuolo, Firenze, Italy, June 2020
Produced by: DYNAMIC S.r.l. Genova, Italy - ©, © 2021 - DDD - Made in Austria
dynamic@dynamic.it - www.dynamic.it



Dynamic opera
and classical music



CDS7922 J.S. BACH - Echo - Works for Harpsichord

CDS7922 J.S. BACH - Echo - Works for Harpsichord