

Collana
Fiori Musicali

Johann Sebastian Bach
LO STILE ITALIANO

PAOLO CHERICI, *liuto*



Johann Sebastian Bach
LO STILE ITALIANO

PAOLO CHERICI, *liuto*



Trascrizioni a cura di Paolo Cherici, www.paolocherici.it

Liuto in sol a 14 cori (arciliuto) di Hendrik Hasenfuss, Eitorf 2011

Registrazione: Milano, aprile 2013

Presa del suono e montaggio digitale: Paolo Cherici

I brani incisi sono pubblicati dalle case editrici Preludio (in intavolatura)
e Suvini Zerboni (in notazione chitarristica) con il titolo di: “J. S. Bach, Lo stile italiano”.

L'antica prassi e le moderne maniere

di Pinuccia Carrer

Nel lontano 1659, Jean-Baptiste Lully, assoluto primattore nel panorama politico-culturale francese, nel *Ballet de la raillerie* mette in scena due cantori in elaborati costumi: impersonificano l'uno la *Musique Française*, l'altro la *Musique Italienne* e dialogano animatamente. L'oggetto del contendere è il primato dell'una o dell'altra espressione musicale. Se la musica francese accusa la musica italiana di essere talmente libera da risultare estrosa (“Le trop de liberté que tu prends dans tes chants les rend par fois extravagans”), l'Italiana controbatte che il languore dell'esecuzione fa assomigliare il canto francese a un pianto (“Toy, par tes notes languissantes, tu pleures plus que tu ne chantes”). Al termine della scena i due giungono a un conciliativo duetto, che risolve il conflitto con eleganza: “Cessons donc de nous contredire puisque dans l'amoureux empire, où se confond incessamment le plaisir avec le tourment, le cœur qui chante et celui qui soupire peuvent s'accorder aisément”.

Gusti e maniere italiane e francesi provengono da due luoghi d'Europa con opposta storia ma che - almeno per quanto riguarda il mondo delle note - hanno sempre sostenuto un ruolo dominante, alternandosi nelle diverse epoche come protagonisti/antagonisti/co-protagonisti. Francia e Italia determineranno le linee di tendenza della produzione musicale ben dopo Lully, almeno per tutto il XVIII secolo.

La definizione dei due stili condiziona le tecniche compositive, la prassi esecutiva, il rapporto con il testo, la concezione delle forme vocali e strumentali, l'uso dell'ornamentazione; compositori e interpreti, studiando i differenti stili marcheranno le differenze o ne sottolineeranno le analogie, in una sinergia continua. La parola stile, mutando progressivamente il proprio significato nel corso del Sei e del Settecento, indicherà una maniera di scrivere sempre più legata al soggetto, che componendo crea il proprio stile e non soltanto ne applica le norme.

La contaminazione tra stile francese e stile italiano si afferma nella musica vocale e teatrale, seppur condizionata dai soggetti, dalla versificazione, dalla metrica, dagli accenti obbligati, insomma da tutto quanto comporta il rapporto con la parola. Nella musica strumentale, invece, le esplorazioni delle diverse maniere, la “riunione” o la separazione dei gusti, conquistano uno spazio d'interesse sempre più ampio, soprattutto presso quei compositori che non appartengono per nascita o per formazione alla Francia o all'Italia: autori come Georg Muffat (uno dei primi a coltivare sistematicamente “il concerto in stile italiano”), Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch o Johann Georg Pisendel, per non citarne che alcuni, pur mantenendo un occhio di riguardo verso i francesi, attingono a piene mani dallo stile dei maestri italiani, aumentandone l'influenza in terra tedesca.

Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Lipsia 1750) affronta come i suoi contemporanei lo studio sistematico delle musiche italiane e francesi: non si ferma certo alla superficie ma cerca di capire a fondo le modalità strutturali delle maniere, il vocabolario, il lessico, la grammatica, la sintassi, l'uso delle formule cadenzali, i tipi di basso; dalla sua curiositas inquirendi nasce un'assolutamente originale riflessione-rielaborazione. L'*Aria variata alla maniera italiana BWV 989*, in la minore, per clavicembalo, è uno dei primi, grandi risultati di questo *habitus*

bachiano: risale al secondo periodo del compositore a Weimar, dove dal 1708 al 1717 ricopre le cariche di *Hoforganist* e *Cammermusicus*, ovvero organista e maestro dei concerti alla corte del duca Wilhelm Ernst di Sassonia-Weimar. L'Aria conferma le capacità "esplorative" dell'ancor giovane Johann Sebastian, legato per formazione all'organo e al clavicembalo: d'altronde, *exercitium* e *experimentum* sono già – e rimarranno – la cifra del "suo" stile. Anche la scelta dell'intitolazione o della forma imprime e chiarisce l'orientamento stilistico nella direzione della maniera italiana o del gusto francese: tipicamente italiana, per esempio, è l'indicazione *Sonata*, che Bach impiega soprattutto nelle composizioni destinate a strumenti come il violino o il traversiere, sorretti dal clavicembalo obbligato o continuo.

Secondo le consuetudini stigmatizzate da Arcangelo Corelli "sonata" implica innanzitutto una composizione articolata in sezioni e movimenti diversi: *Adagio - Allegro - Grave - Vivace - Largo - Presto...* Se i movimenti portano indicazioni di danze in successioni libere, *Allemanda - Minuetto - Sarabanda - Gavotta - Giga*, la sonata viene definita "da camera". Per contrasto, la sonata del primo tipo, con sole indicazioni agogiche, verrà definita "da chiesa": in essa potranno esser presenti anche movenze o metri di danza, che, come una sorta di metadato, rimandano alla *suite*, agli *ordres*, o alle *pièces de clavecin* predilette dai francesi.

Nel repertorio proposto in questo CD si notano diverse alternanze di movimenti: la *Sonata BWV 1034*, per traversiere e basso continuo, che appartiene al momento creativo di Köthen (1717-1723) – quello dei *Six Concerts avec plusieurs instruments* dedicati al Margravio di Brandeburgo – è una sonata "da chiesa", mentre la BWV 1023, sempre scritta a Köthen, è con *Allemanda* e *Giga*, ascrivibile al tipo "da camera".

La *Sonata in Do maggiore BWV 1021* è in quattro movimenti con un adagio iniziale bipartito, senza particolari inflessioni di danza, seguito da due allegri: il secondo è nello stile fugato, altro piccolo indizio che sposta la sonata verso la componente italiana, così come il largo, che rimanda agli adagi e alle arie fiorite tanto amate dai cantanti d'opera. Di questa *sonata* ci è pervenuto un manoscritto che si pensava autografo e invece la moderna filologia lo ha attribuito (come altri) alla mano della seconda moglie Anna Magdalena, datandolo intorno al 1733-34.

La *Sonata in Mi maggiore BWV 1035* è una *sonata* "da chiesa" dal punto di vista delle indicazioni agogiche ma nella forma bipartita e nel carattere dei tre movimenti introdotti dall'*Adagio non tanto*, ovvero *Allegro, Siciliano, Allegro assai*, ammicca alle danze; la composizione potrebbe essere stata scritta all'epoca di una delle due documentate visite compiute a Potsdam nel 1741 e nel 1747 presso Federico di Prussia.

Un discorso a parte merita invece la *Sonata in Do maggiore BWV 1033*, che si conclude con due *Minuetti* alla francese: è oggi ascritta a Philipp Emanuel Bach – il primo dei figli avuti dalla prima moglie Maria Barbara – che la compose quando studiava con suo padre, ma ne sbagliò l'attribuzione quando – decenni più tardi – gli fu chiesto di dire a chi dei due appartenessero le composizioni.¹

Ed ora veniamo all'impaginato proposto nel CD, che allude all'arte retorica della *dispositio*. La scelta infatti non è casuale: le sonate e l'aria conclusiva compongono un "ciclo" di sei composizioni che richiama il numero - con il suo multiplo dodici - tipico delle raccolte di musica pubblicate nel XVIII secolo. Ma c'è di più. In molte raccolte di musica strumentale solistica o d'insieme, l'ultima composizione spicca per la particolare difficoltà e costituisce una sorta di compendio degli aspetti tecnici, stilistici e espressivi affrontati in precedenza: il "Maestro dei maestri" dello stile italiano, Arcangelo Corelli, conclude la sua op. II con una *Ciaccona* e l'op. V con la *Follia*, Antonio Locatelli intitola il suo ultimo concerto dell'op. III *Il labirinto armonico*, lo stesso Bach inserisce la *Ciaccona* a chiusura della *II Sonata per violino solo*.

La *dispositio* di Cherici risponde allo stesso criterio e, dopo le *sonate*, ecco l'*Aria variata* a chiudere, come “summa” dello stile italiano. Il ciclo italiano di Johann Sebastian Bach, così ri-composto, viene suonato non con l'organico originale, ma nella trascrizione per liuto dello stesso Cherici: è questo un altro aspetto particolarmente interessante di questo CD.

La trascrizione di musiche proprie e altrui, fatta dagli esecutori o dagli stessi compositori, è arte assai antica, molto precedente all'epoca bachiana – affonda le sue radici nel tardo Medio Evo – e prende il nome di intavolatura. Riportando sulla tastiera dell'organo o del liuto (strumenti prediletti tra XV e XVI secolo) composizioni vocali o nate per la danza l'“intavolatore” usava una propria notazione: in tal modo, il termine “intavolatura” viene ad indicare da un lato la trascrizione, dall'altro la notazione utilizzata. E questa notazione non solo si differenzia da strumento a strumento ma anche a seconda delle zone di redazione. Un'intavolatura italiana per liuto differisce da una francese come da una tedesca; e un'intavolatura napoletana per clavicembalo si differenzia da quella utilizzata nelle edizioni stampate a Venezia o a Roma. In questa variegata serie di notazioni e di forme intavolate, si rintraccia però un comune denominatore: organisti, clavicembalisti, liutisti formano e trasformano il linguaggio e le forme strumentali trascrivendo repertori altrui, finché gradatamente abbandonano l'arte della pura trascrizione per esercitare quella della composizione o della variazione.

Nel Settecento, con alle spalle un repertorio acquisito e ormai autonomo, l'arte della trascrizione si esercita soprattutto per motivi di studio, per affezione degli allievi verso i maestri (vedi Geminiani *versus* Corelli) o ancora per “arrangiare” a seconda delle richieste della committenza, o per divulgare repertori vocali famosi, operistici in particolare: nel corso del secolo si nota un aumento nell'editoria delle cosiddette *Lessons* ovvero trascrizioni di arie dai drammi per musica, destinate soprattutto agli amateurs cembalisti o pianisti; il giovane Mozart trascrive composizioni di Johann Christian Bach; Johann Sebastian, si è visto, trascrive numerose pagine di maestri italiani e, tra le tante, tutti i *Fiori musicali* di Girolamo Frescobaldi. La pratica della trascrizione poi attraversa l'Ottocento: senza arrivare all'epoca di Ferruccio Busoni, si può pensare alla trascrizione di Carl Czerny di *Die Kunst der Fuge*, che trasmise ai pianisti la conoscenza in differita delle estreme sperimentazioni bachiane nell'arte di crear contrappunti.

Paolo Cherici traspone sul liuto pagine destinate in origine al clavicembalo piuttosto che al violino o al traversiere, nelle quali il cembalo realizza il basso continuo. La trascrizione necessita anche di un mutamento di tonalità: questo aspetto – il cosiddetto “trasporto” – era una peculiarità dell'intavolatura e faceva parte integrante dell'apprendistato degli strumentisti. Fondendo l'antica pratica dell'intavolatura con l'esercizio della trascrizione, Cherici svela numerosi aspetti delle architetture sonore di Johann Sebastian Bach, innanzitutto dimostrandone la grande versatilità. Se infatti ci sono pagine che non si possono pensare al di fuori dello strumento per cui sono nate (così è per esempio per l'*Aria mit 30 Veränderungen BWV 988*, le cosiddette *Variazioni Goldberg*, dove l'*inventio* del compositore contempla a trecentosessanta gradi le possibilità tecnico-virtuosistiche delle tastiere del cembalo), ci sono anche pagine che rinascono, si rigenerano passando da uno strumento all'altro: acquistano rilevanza, per esempio, il mutamento continuo dei tempi e dei caratteri. E' un particolare compositivo coeso al modo italiano come ben sottolinea Muffat: “E dalla puntuale osservanza dell'opposizione della lentezza alla prestezza; della forza, alla tenerezza; e della pienezza dalla contrarietà del chiaro, ed oscuro, così vien l'udito rapito in ammirazione.”

Inoltre – e forse è questo l’aspetto più accattivante – la polifonia che violino o traversiere sono quasi costretti a estrarre dall’ardito ordito del pensiero bachiano emerge con massima naturalezza all’ascolto. La trascrizione per liuto permette di cogliere per intero la dialettica tra contrappunto e armonia, il “cemento” tra i differenti soggetti, l’intreccio tra canto e basso, l’articolazione delle diverse linee: quelle linee semplici e complesse a un tempo che suggerirono a Claude Debussy – ascoltando Bach – l’immagine di un “divino arabesco”.

The old practice and the modern moods

by Pinuccia Carrer

(Translation by Emiliano Rossi)

Way back in 1659, Jean-Baptiste Lully, leading light within the French political and cultural context, introduced two elaborately-dressed cantors in the *Ballet de la raillerie*. The first one personifies the *Musique Française*, while the second represents the *Musique Italienne*; they vividly dialogue with each other. The reason of the dispute is the supremacy of their musical expressions. The French music blames the Italian for being so free to become extravagant (“Le trop de liberté que tu prends dans tes chants les rend par fois extravagans”), whereas the Italian music answers back that the languor of the performance makes the French singing resemble to a weeping (“Toy, par tes notes languissantes, tu pleures plus que tu ne chantes.”). At the end of the scene, the two characters sing a conciliatory duetto, which seems to solve elegantly the conflict: “Cessons donc de nous contredire puisque dans l’amoureux empire où se confond incessamment le plaisir avec le tourment, le cœur qui chante et celui qui soupire peuvent s’accorder aisément”.

Italian and French tastes and moods derive from two European countries of contrasting history; nevertheless, at least for what concerns the world of notes, they have always played a dominant role, alternating along the time as protagonists/antagonists/co-protagonists. France and Italy determine the tendencies of the musical production well after Lully, at least for the whole 18th century. The definition of the two styles affects the composing techniques, the performing practice, the relation with the text, the conception of the vocal and instrumental forms, the use of the ornamentation; composers and performers, through the study of the different styles, focus on their dissimilarities as well as on their analogies, within a continuous synergy.

The word “style”, progressively changing its meaning over the 1600s and 1700s, points out an increasingly subject-oriented way of composing, which not only employs the fundamental harmonic norms, but also creates its own style. The contamination between French and Italian styles takes place in vocal and theatrical music, in spite of the influence it receives in the field of subjects, versification, prosody, forced accents – everything that implies a relation with the word itself. In what concerns instrumental music, the exploration of different moods, the “reunion” or separation of tastes, occupy a wider and wider space, especially for the composers who do not belong, by birth or educa-

tion, to France or Italy. Confining the examples to a non-exhaustive list, these are authors such as Georg Muffat (pioneer of the systematic orientation towards the “Italian-styled concert”), Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch or Johann Georg Pisendel. Despite their consideration for the French pattern, they seem to draw fully from the Italian *maestri* style, increasing its influence in German lands.

Like his contemporaries, Johann Sebastian Bach faces the methodical study of Italian and French music: certainly, he does not limit himself to a close analysis, but he tries to deeply understand the structural modalities of the styles, the rhetoric, the grammar, the syntax, the use of cadenza-like formulas, the different categories of *basso*. From his *curiositas inquirendi* an astonishingly original reflection and a re-elaboration arise. The *Aria variata alla maniera italiana BWV 989* (literally “Italian-style varied Aria”, F minor, written for the harpsichord) is one of the first and great results of this habitus which appears to characterise Bach. The work dates back from the second period of the author in Weimar, where, from 1708 to 1717, he acted as *Hoforganist* (court organist) and *Cammermusicus* (concert responsible) for Wilhelm Ernst, duke of Saxony-Weimar. The *Aria* confirms the “explorative” skills of the still young Johann Sebastian, tied to the organ and to the harpsichord by virtue of his education. All in all, *exercitium* and *experimentum* are already – and will remain – the salient trait of his style. Also the choice of a title or of a form suggests and clarifies the stylistic tendency towards the Italian or French style. For instance, the label “sonata” appears to be a typically Italian choice; Bach uses this title mainly in violin or traversiere works, where the support of the harpsichord, obbligato or continuo, is expected.

According to the habit stigmatised by Corelli, “sonata” outlines, above all, a composition articulated in different sections: *Adagio – Allegro – Grave – Vivace – Largo – Presto...* If these movements bring any indication of dances in free successions (*Allemanda – Minuetto – Sarabanda – Gavotta – Giga*), the work becomes a *sonata da camera* (“chamber sonata”). By contrast, the first type *sonata*, the one which only has agogic prescriptions, is defined as a *da chiesa* one (literally “church sonata”). In this kind of *sonata* some dance movements or metres may be included; these, as a sort of metadata, would make a reference to the *suite*, to the *ordres* or to the *pièces de clavecin* so loved by the French composers.

The works proposed in this recording convey different alternations of movements. The *Sonata BWV 1034*, for flute and *basso continuo*, which belongs to the Köthen creative moment (1717-1723), is a “sonata da chiesa”. Then, the *Sonata BWV 1023* – also written in Köthen, in the same period when the *Six Concerts avec plusieurs instruments* dedicated to the Margrave of Brandenburg were composed – is with its *Allemanda* and *Giga* to be attributed to the tradition of the chamber sonata. The *Sonata in C major BWV 1021* presents four movements with an initial two-part *adagio* which, without any particular dance inflections, is followed by two *allegri*. The second of these offers an example of the so-called *stile fugato* (fuga-based style): this small clue seems to shift the *sonata* towards the Italian component, like the *largo*, recalling the *adagi* and *arie fiorite* beloved by the opera singers. The manuscript of this *sonata* was thought to be autograph; but the modern philology, dating it around 1733-34, has credited it, like others, to Anna Magdalena, Bach’s second wife.

From the point of view of the agogic dispositions, the *Sonata in C major BWV 1035* is a “sonata da chiesa”, but in its two-part form and in the character of the three movements introduced by the *Adagio non tanto (Allegro, Siciliano, Allegro assai)* it “winks” at the dance production. The work may have been composed during one of the two documented visits to the Prince Frederick of Prussia in Potsdam in 1741 and in 1747. The *Sonata in A major BWV 1033*, ending with two French-style *Minuetti*, presents another issue: it is now ascribed to Carl Philipp

Emanuel Bach – the eldest son that Bach had with his first wife Maria Barbara – who wrote it when he was studying with his father, but misattributed it when, decades later, he was asked to say which works belonged to whom.

This recording is structured with the rhetoric art of *dispositio*. The choice of works is not casual: the *sonate* and the final *aria* create a six compositions “cycle” which recalls the typical number, with its multiple twelve, of the 18th century music sets of sonatas. Furthermore, in various collections of instrumental solo or ensemble music, the last work stands out for its peculiar difficulty, establishing a sort of compendium of the technical, stylistic and expressive features presented by the previous works. Indeed, the Italian style “Maestro dei maestri” Arcangelo Corelli concludes his op. II with a *Ciaccona* and his op. V with a *Follia*, while Antonio Locatelli entitles his last concert of the op. III *Il labirinto armonico* (“The harmonic labyrinth”), and Bach himself inserts a *ciaccona* at the end of his second *Sonata for violin solo*.

Cherici’s *dispositio* complies to the same criterion: after the *sonate*, it is the *Aria variata* which closes the recording, as a *summa* of the Italian style. The Italian cycle of Johann Sebastian Bach, re-composed, is not played with the original medium of performance, but in the transcription for lute done by Cherici himself: this is another particularly interesting aspect of the present recording.

The transcription of own or other authors’ music, done by performers or by composers themselves, is a very ancient art, starting long before Bach’s times: its roots may be found in the Middle Ages and it is known as *tablature*. The arrangement for the organ or the lute keyboard (two favourite instruments during the 15th and the 16th century) of vocal or dance-related works is done by the author of the *tablature*, using a specific notation. In this sense, the term “*tablature*” both designates the transcription itself, and the chosen notation. And the type of notation depends on the instrument and on the area where the *tablature* was written. An Italian *tablature*, therefore, differs from a French or German one and, in the same way, a Neapolitan keyboard *tablature* appears to be considerably dissimilar from another written in Venice or in Rome. But all these formal differences seem to share a common denominator: when they transcribe other people’s works, organists, harpsichordists and lutenists create and transform the language and the instrumental forms switching progressively from the mere arrangement to a more free composition or variation.

In the 18th century, by then with an assimilated and independent tradition, the art of transcription is mostly practised for study purposes, but also as a demonstration of affection that some pupils retain towards their teachers (as reminded by the case of Geminiani versus Corelli), as a solution to arrange according to the desires of a patron, or to spread famous vocal repertoires, especially operatic. In the course of this century, in fact, there was an increase in publication of the so-called *Lessons* – arrangements of opera arie, expressly conceived for amateurs, harpsichord or piano players. The young Mozart, for example, transcribed works by Johann Christian Bach; Johann Sebastian, as above mentioned, transcribed several pages by Italian *maestri* (such as Girolamo Frescobaldi’s *Fiori musicali*). The practice of transcription continues in the 19th century: not to mention the later era of Ferruccio Busoni, Carl Czerny with his transcription of *Die Kunst der Fuge* does represent a valuable example of this historical phase. With this work, indeed, he echoed to a wide number of pianists the knowledge of Bach’s experiments in the creation of counterpoints.

Paolo Cherici transposes on the lute what was originally conceived for the harpsichord, or the violin, or the flute, in any case with the harpsichord playing the *basso continuo*. The transcription requires also a change in tonality: the so-called *trasporto* (literally “transportation”)

was an ancient feature of the tablature technique, and was included into the apprenticeship of the instrumentalists. Through the fusion of the early tablature practice with the exercise of transcription, Cherici reveals different aspects of Johann Sebastian Bach's "musical architectures", demonstrating his surprising versatility. If there are pages which could not be conceived without the instrument they have been written for (such as the *Aria mit 30 Veränderungen BWV 988* also known as the *Goldberg Variations*, where the composer's inventio wholly contemplates the harpsichord technical and *virtuoso* possibilities), other works seem to revive and regenerate when played on other instruments: for instance, the continuous rhythmical and "emotional" changes gain a special relevance. It is a compositional detail typical of the Italian *modo*, as stressed by Muffat: "E dalla puntuale osservanza dell'opposizione della lentezza alla prestezza; della forza, alla tenerezza; e della pienezza dalla contrarietà del chiaro, ed' oscuro, così vien l'udito rapito in ammirazione" ("And through the exact observance of the opposition between slowness and velocity, between strength and tenderness, through the fullness of the contrast between light and dark, it is so that the hearing is caught up into admiration").

Moreover – and this is possibly the most endearing aspect – the polyphony that the violin and the flute are almost obliged to extract from the audacious warp of Bach's thoughts springs up with the uppermost simplicity. The transcription for lute sharpens the noticeable dialectic between counterpoint and harmony, the interweaving of the different subjects, the dialogue between the upper part and the *basso*, the articulation of the different lines: the same lines, so simple but at the same time so complex, which brought Claude Debussy – while listening to Bach's music – to evoke a "divine arabesque".



PL 12013
© 2014 Preludio srl
Riservati tutti i diritti del produttore discografico e del proprietario dell'opera registrata; salvo specifiche autorizzazioni sono vietati la duplicazione, il noleggio, la locazione, il prestito e l'utilizzo di questo cd per la pubblica esecuzione e la radiodiffusione. Made in Italy - DDD