



Sincères remerciements à Francesca Ascioti, directrice de production de EBO
pour son soutien à cet enregistrement.

Special Thanks to Francesca Ascioti, artistic manager of EBO for supporting this recording.

Photos © Flavio Ianniello 2024

© & © ARION 2024 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN68853 - Copyright reserved in all countries. www.arion-music.com

BACH EN ITALIE

Un voyage imaginaire



SALVATORE CARCHIOLO
Clavecin



Johann Sebastian BACH (1685-1750)	
1. Fantasia e Fuga BWV 944	6'56
Arcangelo CORELLI (1673-1713)	
Sonata en la mineur/in a, op. III, n°4*	
2. Largo	2'44
3. Vivace	2'47
4. Adagio	2'42
5. Presto	1'19
Johann Sebastian BACH	
6. Aria variata alla maniera italiana BWV 989	17'13
Tomaso ALBINONI (1671-1751)	
Sonata en la mineur/in a, op. I, n°8*	
7. Grave	2'19
8. Allegro	1'34
9. Grave	1'32
10. Allegro	1'29
Johann Sebastian BACH	
11 Prelude (BWV 923) et Fugue sur un thème d'Albinoni (BWV 951)	11'57
Toccata seu Concerto BWV 916	
12. Presto	2'19
13. Adagio	2'52
14. Allegro e presto	3'09
A. VIVALDI (1678-1741)/Johann Sebastian BACH	
Concerto en ré majeur/in D BWV 972	
15. Allegro	2'07
16. Larghetto	3'10
17. Allegro	2'16

* Transcription pour clavecin de Salvatore Carchiolo d'après des sonates en trio pour deux violons et basse continue
 Transcription for harpsichord by Salvatore Carchiolo from trio sonatas for two violins and continuo

Johann Sebastian Bach : Un voyage imaginaire en Italie « Partir, revenir »

Faisons semblant pour un instant que, pendant ses voyages de jeunesse à Hambourg, Bach, qui n'avait pas encore vingt ans, ait rencontré un prince italien qui, à son tour, conquis par le jeune homme, l'ait amené avec lui en Italie pour une expérience directe de la musique et de la vie au sein des cours italiennes. Bach serait devenu un vrai musicien italien, sa musique aurait été une vraie musique « italienne » et il est probable que tout son monde artistique aurait été très différent du monde que nous lui connaissons aujourd'hui. Mais tout ceci n'est jamais arrivé : le jeune homme ayant vécu ces événements, les mêmes années où Bach était à Hambourg, s'appelait Georg Friedrich Händel, et le prince Gian Gastone de' Medici. Le rapport de Bach avec l'Italie fut en revanche un rapport essentiellement idéal. L'Italie et la musique italienne ont été pour lui une absence permanente, peut être un objet du désir.

Les circonstances de la vie, et peut être aussi son caractère, ont fait de Bach un artisan zélé et honnête, apprécié et révérend dans un petit coin d'Allemagne, et non le célèbre musicien cosmopolite à succès qu'a été Händel. Le voyage de Bach en Italie est resté un voyage de l'intelligence, mais pas moins réel et riche pour autant. On peut voyager aussi par l'esprit. Et ces voyages ont été nombreux. Voyages et retours. Recopier les *Fiori Musicali* de Frescobaldi, transcrire les concertos de Vivaldi et d'autres auteurs italiens (ou italianisants), parodier le *Stabat Mater* de Pergolesi, toute sa vie Bach s'est confronté aux maîtres italiens et à leur musique.

Le retour sur sa musique et sur celle des autres, la réflexion, la transcription, l'emprunt et, plus génériquement le dialogue intellectuel avec d'autres maîtres ont été une constante de la carrière du compositeur. Le rapport avec la musique italienne est passé pour Bach par toutes ces étapes. Les transcriptions pour clavecin seul ou orgue seul sont celles des concertos pour violon de Vivaldi et d'autres maîtres italiens (ici représentés par la version de Bach du concerto op. III, n° 9 d'Antonio Vivaldi), les emprunts sont ceux des thèmes d'Albinoni et de Corelli utilisés comme bases pour construire des morceaux autonomes. Dans ces derniers cas, ceux des thèmes utilisés comme sujet de fugue, le rapport assume plus le caractère d'un hommage, d'une attestation de gratitude pour des maîtres qui ont joué un rôle important pour forger, même à distance, le langage musical de Johann Sebastian.

La rencontre de Bach avec la musique italienne s'articule en au moins deux épisodes différents et complémentaires. D'une part, la connaissance, documentée des *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi a sans doute contribué à la déclinaison personnelle du langage contrapunctique de Bach, dans une synthèse spécifique avec l'enseignement des organistes du Nord de l'Allemagne (Buxtehude, Reincken, Böhm, Strungk). À l'enseignement de Frescobaldi nous pouvons peut-être

en partie reconduire la *kantable Art* du contrepoint de Bach, admirée par Carl Philipp Emanuel et par Marburg. La rencontre précoce avec le style du concerto de Vivaldi se pose à un autre niveau. Le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar (1696–1715) a donné à Bach la possibilité de rencontrer ce répertoire. De retour d'un voyage d'étude en Hollande, à l'époque le centre le plus important en Europe de l'imprimerie musicale le prince, lui-même musicien, a ramené chez lui une grande bibliothèque de musique italienne (où une place importante est tenue par l'*Estro Armonico* d'Antonio Vivaldi).

Ce que Bach a gardé de l'étude de la musique de Vivaldi et de ses contemporains et épigones est décrit avec clarté par Johann Nikolaus Forkel, qui en raison de sa connaissance personnelle de Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann Bach, disposait de précieux renseignements de première main sur les circonstances de la créativité de Bach. Forkel s'exprime ainsi : « il doit y avoir de l'ordre, de la connexion et de la proportion dans les pensées et, pour y parvenir, il fallait une sorte de guide. Les Concertos pour violon de Vivaldi, qui venaient alors de paraître, remplissaient cet objectif. Il les entendit si souvent vanter comme d'admirables compositions qu'il eut l'heureuse idée de les arranger tous pour son clavecin. Il étudia l'enchaînement des idées, leurs relations mutuelles, les variations des modulations et bien d'autres détails. Le changement nécessaire à apporter aux idées et aux passages composés pour le violon, mais non adaptés au clavecin, lui apprit à penser musicalement ; de sorte qu'une fois son travail terminé, il n'avait plus besoin d'attendre que les idées jaillissent de ses doigts, mais pouvait les tirer directement de son imagination. »

Penser musicalement signifiait ici pour Forkel être en mesure de cueillir la structure musicale intime d'un morceau, son essence, indépendamment de la forme spécifique qu'il assume en raison de l'instrument (ou des instruments) pour lequel il est réalisé. En d'autres mots, concevoir la musique avant qu'elle ne devienne son.

L'influence de Vivaldi reste clairement perceptible dans certaines musiques de Bach, mais jamais ces musiques ne pourraient être confondues avec la musique de Vivaldi ou d'autres auteurs italiens. Ceci pourrait être un effet supplémentaire du "penser musicalement" : réussir à saisir l'essence d'un style et le rendre comme quelque chose d'unique et de personnel.

La longue **Fugue BWV 944** illustre comment Bach réussit à adapter l'énergie cinétique particulière du style du concerto italien au langage de la fugue pour clavier tel qu'il a été développé par les écoles d'orgue du Nord de l'Allemagne. L'association avec la courte Fantaisie d'introduction – une simple séquence d'accords – est témoignée par une source unique, le *Andreas Bach Buch*. La présence du morceau dans ce manuscrit – un recueil compilé par Johann Christoph Bach, frère aîné de Johann Sebastian – nous permet de dater le morceau avant 1714.

Ce même *Andreas Bach Buch* est une des sources de **BWV 989**. Le titre – "Aria variata alla maniera italiana" [Air varié dans le style italien], comme le morceau est appelé dans l'édition de la Bach Gesellschaft – entraîne des doutes et des incertitudes. Une référence nette à l'imitation du style italien est présente uniquement dans une copie rédigée par Johann Peter Kellner, un musicien appartenant au cercle de Bach, intitulée "Aria Variatio: all'Imitatione italian [sic]". Les autres sources

donnent des titres comme "Aria. Variata. All Man. Italiana" (*Andreas Bach Buch*) ou "Aria variata all'Manual Italiana" (copie de Johann Ludwig Krebs). Ce dernier titre a notamment entraîné quelques perplexités sur le fait que Bach ait réellement voulu ici se mesurer au 'style' italien. Mais les hypothèses sur ce que pouvait être ce 'manuel' italien (un instrument particulier ou une disposition spécifique du clavier) sont en fin de compte confuses et semblent en définitive peu convaincantes. En revanche l'écriture à deux voix, parfois manifestement adaptée à la pratique du violon, laisse mieux entendre une référence voulue au style italien et à la technique du violon de Corelli, sans doute passée par l'art du clavier nordique. On peut remarquer la présence de ce dernier dans l'utilisation du terme Aria (que nous retrouvons par exemple aussi chez Pachelbel pour indiquer un court morceau en deux parties à utiliser comme base pour des variations) et aussi dans l'écriture richement polyphonique de cette même Aria, qui fait penser au genre du choral varié. Cependant l'esprit général qui anime le morceau, le langage du violon utilisé dans quelques variations et aussi une prédilection certaine pour une harmonie au chromatisme audacieux, nous amènent sans heurt plus au sud. Dans ce cas aussi, si on juge par quelques-unes des sources qui ont transmis le morceau et par des caractéristiques parfois archaïques de l'écriture, il s'agit d'une œuvre de jeunesse, probablement appartenant aux années immédiatement avant Weimar (avant 1708). Il ne s'agit donc pas encore des années où Bach connaît le style du concerto de Vivaldi.

La **Toccata BWV 916** est une des sept toccatas *manualiter*, à savoir écrites pour un instrument à clavier sans pédalier, très probablement le clavecin. Il s'agit là aussi de compositions difficiles à dater, mais que nous pouvons vraisemblablement attribuer aux années de Weimar (1708-1717), même si plusieurs d'entre elles ont pu en réalité avoir été écrites dans les années précédentes et révisées ensuite. La **Toccata en sol majeur BWV 916** est appelée "Concerto seu Toccata pour le clavecin" dans une copie, aujourd'hui perdue, réalisée par Heinrich Nikolaus Gerber (qui fut élève de Bach pendant deux années environ jusqu'en 1724). Ici la référence à la forme italienne du concerto avec ses trois mouvements habituels dans la séquence rapide-lent-rapide est incontestable. Probablement à la même période Bach adopte le même plan de composition pour la Toccata Adagio et Fugue BWV 564. Le premier mouvement a une structure qui rappelle de près la forme-ritournelle, où la ritournelle est cependant un court fragment d'accords plutôt qu'une exposition thématique achevée, ce qui relie le morceau au style des musiciens italiens d'avant la génération de Vivaldi, et surtout à Giuseppe Torelli. Le deuxième mouvement, principalement dans la copie de Johann Gottlieb Preller, utilisée dans cet enregistrement, présente une riche ornementation qui renvoie encore au style des violonistes italiens. Le mouvement final est en revanche une brillante fugue en trois parties plus dans la tradition allemande, et cependant il nous ramène encore une fois à l'Italie dans la hardiesse thématique du sujet qui soutient tout le morceau.

Le **Concerto en ré majeur BWV 972** est la transcription, pour clavecin seul, du neuvième concert pour violon, cordes et basse continue de l'*Estro Armonico* de Antonio Vivaldi. L'adaptation au clavecin reste fidèle dans la structure à l'original de Vivaldi. Cependant Bach ne renonce pas à bien imprimer sa marque dans le Concert, en y ajoutant des passages flamboyants en triples croches à la basse qui chez Vivaldi agit très parcimonieusement, et en densifiant le contrepoint dans les parties internes. Le résultat global est un morceau d'une virtuosité étincelante au clavier.

La superbe **Fugue sur un thème d'Albinoni BWV 951** appartient à un groupe de trois fugues où Bach utilise des sujets tirés de l'op. 1 de Tomaso Albinoni, un recueil de Sonates à trois publié en 1694. Dans ce cas, le sujet utilisé est celui du deuxième mouvement de la huitième sonate du compositeur vénitien. La fugue de Bach existe en deux versions : celle utilisée ici est très probablement une version ultérieure et révisée, et témoigne d'un moment plus mûr de l'art du contrepoint chez Bach. L'œuvre a été transmise par plusieurs sources contemporaines, dont celles rédigées par Johann Gottfried Walther et par Johann Christoph Bach (respectivement cousin et frère de Bach), ce qui montre que l'œuvre était très appréciée, ainsi que l'a remarqué David Schulenberg, probablement pour son élaboration tourmentée mais toujours expressive et riche d'invention du sujet chromatique d'Albinoni. L'association de BWV 951 avec le Prélude BWV 923 est relatée par des manuscrits du XVIII^e siècle, mais probablement n'est pas le fait de Bach. En effet le Prélude en question est un des nombreux morceaux pour clavecin de Bach énigmatiques sous plusieurs aspects. On a mis en doute notamment la véracité de l'attribution (une copie qui présente une version différente du morceau – BWV 923a – l'attribue à Wilhelm Hieronymus Pachelbel, le fils aîné de Johann Pachelbel) et l'achèvement du morceau, considéré par plusieurs comme une esquisse car après une exposition initiale du matériel il se poursuit par une simple série d'accords, pouvant constituer la base d'une élaboration ultérieure (comme d'autre part pour la Fantaisie Chromatique et Fugue BWV 903), mais aussi tout simplement une invitation à l'improvisation. Dans tous les cas le diptyque est parfaitement fonctionnel et le caractère de libre improvisation du Prélude est une contrepartie efficace à la sévérité de la Fugue qui suit.

Pour compléter cet exposé des rapports entre Bach et l'Italie dans le répertoire pour clavecin j'ai voulu imaginer un complément aux « retours » en Italie : un voyage cette fois effectué par un musicien de nos jours qui fréquente les deux répertoires et enregistre à chaque pas entre eux une empathie qui agit sur sa sensibilité musicale. J'ai fait ainsi de la Sonate d'Albinoni qui contient le sujet de la Fugue BWV 951 un arrangement pour clavecin seul qui se veut un modeste hommage, en tant qu'italien, aux voyages italiens de Bach. Dans la même optique j'ai adapté la quatrième Sonate de l'op. III d'Arcangelo Corelli (elle aussi une Sonate à trois), dont Johann Sebastian a utilisé le sujet du deuxième mouvement fugato comme sujet de la Fugue pour orgue BWV 579. Il s'agit d'arrangements assez libres et qui veulent imaginer comment un claveciniste italien aurait traité la musique pour violon de Corelli et Albinoni. Ils représentent la conclusion d'un cercle vertueux où j'essaie, sur la pointe des pieds, de m'insérer.

Salvatore Carchiolo

Traduction de l'Italien par Maria-Laura Broso Bardinet

Johann Sebastian Bach : *A journey to Italy* « Travelling, returning »

Let's pretend for a moment that, during the different journeys he made to Hamburg in his youth, our Bach, not yet twenty years old, had met an Italian prince who, in turn delighted by the young man's music, took him back to Italy to gain direct, living experience of the music in the courts of Italy. Bach would then have become a truly Italian musician, his music would have been authentically "Italian" and it is likely that his whole artistic world would have been very different from that which we know today. But this never actually happened: instead, the young man to whom all this really did happen, in exactly the same years in which Bach was visiting Hamburg, was Georg Friedrich Händel, and his Italian prince was Gian Gastone de' Medici. Instead, Bach's relationship with Italy was essentially an idealized one. Bach never had a real living experience of Italy and its music, which were perhaps more in the nature of a permanent object of desire for him.

The circumstances of his life, and perhaps also his character, shaped Bach into a quick and honest craftsman, appreciated and revered in no more than a little corner of Germany, rather than the successful, cosmopolitan musical celebrity that Händel became. Bach's journey to Italy was always to remain a journey of the intellect, but it was no less real and fruitful for all that. It is also possible to travel in the mind. And in that sense he made more than one Italian journey. Travelling and returning. Whether copying Frescobaldi's *Fiori musicali*, transcribing concertos by Vivaldi and other Italian (or Italianizing) composers, or parodying Pergolesi's *Stabat Mater*, throughout his whole life Bach looked to the Italian masters and their music.

Returning to his own and other composers' music, rethinking, transcribing, borrowing, and more generally dialoguing in the mind with other masters, were a constant in Bach's career as composer. And his relationship with Italian music also involved all these aspects. Transcriptions, for solo harpsichord or organ, are those of the above mentioned concertos of Vivaldi and other Italian masters (represented here by Bach's version of Antonio Vivaldi's Concerto op. III nr. 9) and borrowings are those of themes by Albinoni and Corelli, used as the starting point on which to construct his own music. In these latter cases, when he used other composers' themes as fugue subjects the relationship took on the character of a homage, of a sign of gratitude to masters who played a role that was far from secondary in forging, if only from afar, Johann Sebastian Bach's musical language.

Bach's encounter with Italian music finds expression in at least two different, but complementary episodes. On the one hand, his – documented - knowledge of Girolamo Frescobaldi's *Fiori Musicali* no doubt contributed to the personal slant in Bach's contrapuntal language, in a particular synthesis with what he had learned from the North German organists (Buxtehude, Reincken, Böhm, Strungk). It is perhaps possible to attribute to what he learned from Frescobaldi that *kantable Art* in Bach's counterpoint that was so admired by Carl Philipp Emanuel Bach and by Marpurg. On a different level of significance was his early encounter with the style of the Vivaldian concerto. Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715) gave Bach the opportunity to plunge into this repertoire. Returning from a study trip to Holland, which was at the time the centre of music publishing in Europe, the Prince, a musician himself, brought home a vast library of Italian music (in which pride of place goes without doubt to the concertos of Antonio Vivaldi's collection *L'Estro Armonico*).

What Bach retained from his study of Vivaldi's music and that of his contemporary imitators, is described with exemplary clarity by Johann Nikolaus Forkel, who, from personal acquaintance with Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann Bach, had precious first-hand information at his disposal about the circumstances of Bach's creative process. This is therefore how Forkel expresses it: "there had to be order, connection, and proportion in his ideas; and to achieve that a sort of guide was necessary. Vivaldi's violin concertos, which had only just been published, perfectly fulfilled this objective. He heard them lauded so often as admirable compositions that he conceived the felicitous idea of arranging all of them for the harpsichord. He studied the sequences of ideas in them, their relationships to one another, their variations and modulations and many other particularities. The necessary change to be made in the musical ideas and passages written for the violin but which were not suitable for the harpsichord, taught him to think musically; so that after he had finished his work he no longer needed to wait for ideas to pour forth from his fingers, but he could draw them forth directly from his own imagination".

Here, for Forkel, thinking musically meant the capacity to seize the intimate musical structure of a piece, its substance, independent of the specific form that it assumes in relation to the particular instrument (or instruments) for which it is written. In other words, to conceive the music before it becomes sound.

Vivaldi's influence remains clearly perceptible in certain pieces by Bach, but these works could never be mistaken for Vivaldi's music or that of any other Italian composer. And this could well be a further effect of "thinking musically": succeeding in capturing the essence of a style and making something uniquely personal out of it.

The long **Fugue BWV 944** is an example of how Bach succeeds in adapting the particular kinetic energy of the style of the Italian concerto to the language of the fugue for keyboard instrument as it had been developed by the North German organ schools. The coupling with the short introductory Fantasia – a simple sequence of chords – is testified in just one source, the so-called *Andreas Bach Buch*. The presence of the piece in this manuscript – a collection compiled by Johann Christoph Bach, Johann Sebastian's older brother – enables us to date the piece before 1714.

The same *Andreas Bach Buch* is one of the sources for **BWV 989**. The title – "Aria variata alla maniera italiana", as the piece is named in the *Bach Gesellschaft* edition, raises doubts and uncertainties. The only clear reference to the imitation of the Italian style is found in a copy in the hand of Johann Peter Kellner, a musician who was part of Bach's circle, who added the words "Aria Variatio: all'Imitatione italiana [sic]". The other sources proclaim titles such as "Aria. Variata. All Man. Italiana" (*Andreas Bach Buch*) or "Aria variata all'Manual Italiana" (copy by Johann Ludwig Krebs). In particular, the last of these titles has created a certain amount of perplexity as to whether Bach really intended to measure himself up to the Italian 'style'. But the hypotheses as to what this Italian 'manuale' could have been (whether a particular instrument or a particular disposition of the keyboard) are after all muddled and don't seem very convincing when all is said and done. On the other hand the writing for two voices, at times distinctly violinistic, allows us to hear more clearly a deliberate reference to the Italian style and to Corelli's violin technique, doubtless mediated by the art of Northern keyboard playing. This Northern aspect certainly explains the use of the term Aria itself (which we also find in, for example Pachelbel who uses it to indicate a short piece in two sections which is the basis of a set of variations) and also in the richly polyphonic writing of this Aria, which calls to mind the genre of Chorale Variations. Nonetheless, the general spirit animating the piece, the violinistic idiom employed in some of the variations, plus a certain predilection for an adventurously chromatic harmony, all lead us gently further south. Also in this case, to judge from certain sources that have handed down this piece to us, and from certain archaic characteristics in the writing, this is an early work, probably traceable to the years immediately preceding Weimar (before 1708). That is to say, before the years in which Bach made acquaintance with the style of the Vivaldian concerto.

The **Toccata BWV 916** is one of the seven *manualiter* toccatas – i.e. to be played on keyboards alone, without pedals, probably for the harpsichord. These are also compositions that are difficult to date, but which in all probability can be attributed to the Weimar years (1708-1717), even if some of these pieces might have actually been conceived years before and then underwent a revision. The **Toccata in G major BWV 916** is entitled "Concerto seu Toccata pour le clavecin" in a copy, now lost, compiled by Heinrich Nikolaus Gerber (a pupil of Bach for about two years from 1724). Here the reference to the Italian concerto form, with its usual three movements in the sequence fast-slow-fast, is unmistakable. The same plan as Bach adopted, probably in the same years, for the Toccata, Adagio and Fugue BWV 564. The first movement has a structure that very closely resembles the ritornello form, in which however the ritornello consists of a brief chordal fragment rather than a complete exposition of the theme, a fact that links the piece to the style of the generation of Italian musicians before Vivaldi, and above all to Giuseppe Torelli. The second movement, particularly in the copy made by Johann Gottlieb Preller, used in this recording, presents a rich ornamentation that is even more reminiscent of the style of the Italian violinists. The final movement, on the other hand, is a brilliant fugue in three parts, more in the German tradition, and yet it cannot help taking us to Italy again with the bold thematic gesture of the subject that innervates the whole piece.

The **Concerto in D major BWV 972** is a transcription, for solo harpsichord, of the ninth concerto, for violin, strings and basso continuo, from *L'Estro Armonico* by Antonio Vivaldi. The adaptation for harpsichord remains faithful in structure to

Vivaldi's original. However Bach doesn't fail to stamp the concerto clearly with his own imprint, adding brilliant passages in demi-semi-quavers (32nd notes) in the bass - which are much more frugal in Vivaldi's concerto - and making the counterpoint denser in the inner parts. In sum, the result is a piece of dazzling keyboard virtuosity.

The splendid **Fugue on a theme by Albinoni BWV 951** belongs to a group of three fugues in which Bach uses subjects treated in Tomaso Albinoni's Opus 1, a collection of trio Sonatas published in 1694. In this case, the subject used is that of the second movement of the eighth sonata by the Venetian composer. Bach's fugue exists in two versions; the one used here is very probably a later, revised version, which bears witness to the greater maturity that Bach's contrapuntal art had attained at that time. The work has come down to us from numerous contemporary sources, including those in the hand of Johann Gottfried Walther and Johann Christoph Bach (respectively Bach's cousin and brother), which testify how much the work was admired, probably, as David Schulenberg has observed, for its tortuous but always expressive, inventive elaboration of Albinoni's chromatic subject. The coupling of BWV 951 with the Prelude BWV 923 is found in certain 18th century manuscripts, but is probably not attributable to Bach himself. Indeed the Prelude in question is one of so many harpsichord pieces by Bach that are enigmatic in more than one sense. The authenticity of the attribution to Bach has been particularly called into doubt (a copy presenting a different version of the piece – BWV 923a – attributes it to Wilhelm Hieronymus Pachelbel, the elder son of Johann Pachelbel), as has the completeness of the piece, which some consider to be a sketch, as after an initial exposition of the material it continues with a simple series of chords, on which further elaboration can be based (as occurs, moreover, in the Chromatic Fantasia and Fugue BWV 903), but can also be simply an invitation to improvisation. In any case the diptych works perfectly well and the freely improvised character of the Prelude forms an effective counterbalance to the severity of the Fugue that follows it.

To complete this exposé of the connections between Bach and Italy in his harpsichord repertoire, I wanted to imagine one further return to Italy, this time a journey made by a musician in our own time who frequents both repertoires and observes at every turn an empathy that is reflected in his own musical sensibility. So, from the Albinoni Sonata that contains the subject of the Fugue BWV 951 I have made an arrangement for solo harpsichord which is intended as an Italian musician's modest homage to Bach's Italian "journeys". With the same intention I have arranged the fourth Sonata from Arcangelo Corelli's Opus III (also a trio sonata), of which Johann Sebastian used the subject of the fugal second movement as the subject for his Fugue for organ BWV 579. These are fairly free arrangements that seek to imagine how an Italian harpsichordist would have treated Corelli's and Albinoni's violin music. In a way they represent the closing of a virtuous circle, which I try to enter, as if on tiptoe.

Salvatore Carchiolo

English translation by Paul Willenbrock

Johann Sebastian Bach : *Un viaggio in Italia* « Viaggiare, ritornare »

Fingiamo per un momento che, durante i suoi diversi giovanili viaggi ad Amburgo, il nostro Bach, non ancora ventenne, avesse incontrato un principe italiano il quale a sua volta, invaghitosi del giovane, lo avesse condotto con sé in Italia a fare esperienza diretta della musica e della vita delle corti italiane. Bach sarebbe diventato un vero musicista italiano, la sua musica sarebbe stata autentica musica "italiana" e probabilmente tutto il suo mondo artistico sarebbe stato assai diverso da quello che oggi conosciamo. Però questo non accadde mai: il giovane al quale questi eventi occorsero, proprio negli stessi anni in cui Bach frequentava Amburgo, fu invece Georg Friedrich Händel, e il principe Gian Gastone de' Medici. Il rapporto che Bach invece intrattenne con l'Italia fu invece un rapporto del tutto ideale. L'Italia e la musica italiana furono per Bach una permanente assenza, forse un oggetto del desiderio.

Le circostanze della vita, e forse anche la sua personale indole, resero Bach un alacre e onesto artigiano, apprezzato e riverito in poco più di un fazzoletto di Germania, e non quel celebre musicista cosmopolita di successo quale fu Händel. Il viaggio di Bach in Italia restò un viaggio dell'intelletto, ma non per questo fu meno reale e fruttuoso. Si può viaggiare anche con la mente. E i viaggi, in tal senso, furono più di uno. Viaggi e ritorni. Dalla copiatura dei *Fiori musicali* di Frescobaldi, alla trascrizione dei concerti di Vivaldi e di altri autori italiani (o italianeggianti), alla parodia dello *Stabat Mater* di Pergolesi, per tutta una vita Bach si confrontò con i maestri italiani e con la loro musica.

Il ritorno sulla musica propria e altrui, il ripensamento, la trascrizione, il prestito e, più in generale, il dialogo intellettuale con altri maestri furono una costante della carriera compositiva di Bach. E anche il rapporto con la musica italiana passò attraverso queste modalità. Trascrizioni, per cembalo solo o organo solo, sono quelle dei citati concerti per violino di Vivaldi e di altri maestri italiani (qui rappresentati dalla versione bachiana del concerto op. III, n. 9 di Antonio Vivaldi), e prestiti sono quelli dei temi di Albinoni e Corelli utilizzati come spunto per costruire brani del tutto autonomi. In questi ultimi casi, quelli dei temi usati come soggetto di fuga, il rapporto assume più il carattere di un omaggio, di una attestazione di gratitudine verso maestri che ebbero un ruolo tutt'altro che secondario nel contribuire a forgiare, sia pure a distanza, il linguaggio musicale di Johann Sebastian.

L'incontro di Bach con la musica italiana si articola in almeno due episodi diversi e complementari. Da una parte la conoscenza, documentata, dei *Fiori Musicali* di Girolamo Frescobaldi, contribuì senza dubbio alla personale declinazione del linguaggio contrappuntistico bachiano, in una peculiare sintesi con l'insegnamento degli organisti della Germania Settentrionale (Buxtehude, Reincken, Böhm, Strungk). Proprio all'insegnamento frescobaldiano è forse possibile in parte ricondurre

quella *kantable Art* del contrappunto di Bach, lodata da Carl Philipp Emanuel e da Marburg. Su un altro piano si pone il precoce incontro con lo stile del concerto vivaldiano. Il principe Johann Ernst di Sassonia-Weimar (1696–1715) diede a Bach l'opportunità di imbattersi in questo repertorio. Tornando da un viaggio di studio in Olanda, all'epoca il principale centro europeo della stampa musicale, il principe, egli stesso musicista, riportò in patria una vasta biblioteca di musica italiana (nella quale un posto di rilievo hanno senz'altro i concerti dell'*Estro Armonico* di Antonio Vivaldi).

Ciò che a Bach restò dallo studio della musica di Vivaldi e dei suoi contemporanei epigoni, è descritto con esemplare chiarezza da Johann Nikolaus Forkel, il quale, dalla personale conoscenza di Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann Bach, poteva disporre di preziose informazioni di prima mano sulle circostanze della creatività bachiana. Così si esprime dunque Forkel: « ci deve essere ordine, connessione e proporzione nei pensieri; e, per ottenere ciò, era necessaria una sorta di guida. I Concerti per violino di Vivaldi, allora appena pubblicati, assolvero a questo scopo. Le senti così spesso lodare come composizioni mirabili, che concepì la felice idea di arrangiarle tutte per il suo clavicembalo. Ne studiò la concatenazione delle idee, le loro relazioni reciproche, le variazioni delle modulazioni e molti altri particolari. Il cambiamento necessario da fare nelle idee e nei passaggi composti per il violino, ma non adatti al clavicembalo, gli insegnò a pensare musicalmente; così che dopo che il suo lavoro fu completato, non aveva più bisogno di attendere che le idee sgorgassero dalle sue dita, ma poteva trarle direttamente dalla sua fantasia »

Pensare musicalmente significa qui per Forkel, la capacità di cogliere l'intima struttura musicale di un brano, la sua sostanza, in maniera indipendente dalla forma specifica che essa assume in ragione del particolare strumento (o strumenti) per il quale è realizzata. In altre parole, concepire la musica prima che essa si faccia suono.

L'influenza vivaldiana rimane chiaramente avvertibile in certa musica di Bach, ma mai questa musica potrebbe essere realmente scambiata per musica di Vivaldi o di altri autori italiani. È questo potrebbe essere un effetto ulteriore del "pensare musicalmente": riuscire a cogliere l'essenza di uno stile e renderlo qualcosa di unico e personale.

La lunga **Fuga BWV 944** è l'esempio di come Bach riesca ad adattare la peculiare energia cinetica dello stile di concerto italiano al linguaggio della fuga per tastiera come sviluppato dalle scuole organistiche della Germania del Nord. L'accoppiata con la breve Fantasia introduttiva – una semplice sequenza d'accordi – è testimoniata da un'unica fonte, il cosiddetto *Andreas Bach Buch*. La presenza del brano in questo manoscritto – una raccolta compilata da Johann Christoph Bach, fratello maggiore di Johann Sebastian – ci permette di datare il brano anteriore al 1714.

Lo stesso *Andreas Bach Buch* è una delle fonti di **BWV 989**. Il titolo – “Aria variata alla maniera italiana”, come è denominato il brano nell'edizione della Bach Gesellschaft – solleva dubbi e incertezze. Un chiaro riferimento all'imitazione dello stile italiano è presente solo in una copia redatta da Johann Peter Kellner, un musicista appartenente alla cerchia di Bach, che riporta la dizione “Aria Variatio: all'Imitatione Italian [sic]”. Le altre fonti recitano titoli come

“Aria. Variata. All Man. Italiana” (*Andreas Bach Buch*) o “Aria variata all'Manual Italiana” (copia di Johann Ludwig Krebs). In particolare, quest'ultima intitolazione ha motivato alcune perplessità sul fatto che qui Bach intendesse realmente volersi misurare con lo ‘stile’ italiano. Ma le ipotesi su cosa possa essere questo ‘manuale’ italiano (uno strumento particolare o una particolare disposizione della tastiera) sono in fin dei conti fumose e l'ipotesi sembra tutto sommato poco convincente. Invece la scrittura a due voci, in alcuni momenti spiccatamente violinistica, lascia meglio intendere un voluto riferimento allo stile italiano e al violinismo di Corelli, certamente mediato dall'arte tastieristica nordica. La presenza di quest'ultima è di certo rilevabile nel termine stesso di Aria (che troviamo per esempio anche in Pachelbel a indicare un breve brano bipartito da utilizzare come base per delle variazioni) e anche nella scrittura riccamente polifonica della stessa Aria, che fa pensare al genere del corale variato. Tuttavia lo spirito generale che anima il brano, l'idioma violinistico impiegato in alcune variazioni e anche una certa predilezione per un'armonia avventurosamente cromatica, ci conducono tranquillamente più a sud. Anche in questo caso, a giudicare da alcune delle fonti che hanno tramandato il brano e da certe caratteristiche arcaiche della scrittura, si tratta di un'opera giovanile, probabilmente riferibile agli anni immediatamente precedenti Weimar (prima del 1708). Non ancora gli anni dunque nei quali Bach fa la conoscenza dello stile di concerto vivaldiano.

La **Toccata BWV 916** una delle sette toccate *manualiter* cioè concepite per uno strumento a tastiera senza pedaliera, assai probabilmente il clavicembalo. Sono composizioni anche queste di difficile datazione, ma comunque attribuibili con tutta verosimiglianza agli anni di Weimar (1708-1717), anche se alcune di esse potrebbero essere state in realtà concepite in anni precedenti e poi sottoposte a revisione. La **Toccata in sol maggiore BWV 916** è denominata “Concerto seu Toccata pour le clavecin” in una copia, oggi andata perduta, compilata da Heinrich Nikolaus Gerber (allievo di Bach per circa due anni a partire dal 1724). Qui il riferimento alla forma italiana del concerto, con i suoi tre consueti movimenti nella sequenza veloce-lento-veloce, è inequivocabile. Lo stesso piano compositivo adottato da Bach, probabilmente negli stessi anni, per la Toccata Adagio e Fuga BWV 564. Il primo movimento ha una struttura che ricorda molto da vicino la forma-ritornello, dove il ritornello consiste tuttavia in un breve frammento accordale piuttosto che in una compiuta esposizione tematica, circostanza che apparenta il brano con lo stile di musicisti italiani più anziani rispetto alla generazione di Vivaldi, su tutti Giuseppe Torelli. Il secondo movimento, specialmente nella copia di Johann Gottlieb Preller, utilizzata nella presente registrazione, presenta una ricca ornamentazione che ulteriormente rimanda allo stile dei violinisti italiani. Il movimento finale è invece una brillante fuga a tre parti, più nella tradizione tedesca, e tuttavia esso non può non ricondurre ancora una volta all'Italia nel risoluto gesto tematico del soggetto che innerva tutto il brano.

Il **Concerto in re maggiore BWV 972** è la trascrizione, per cembalo solo, del nono concerto, per violino, archi e basso continuo, dell'*Estro Armonico* di Antonio Vivaldi. L'adattamento al cembalo si mantiene nella struttura fedele all'originale vivaldiano. Ma Bach non rinuncia tuttavia a lasciare la sua impronta ben impressa al Concerto, aggiungendo rutilanti passaggi in trentaduesimi al basso, che in Vivaldi si muove con molta parsimonia, e infittendo il contrappunto nelle parti interne. Ne risulta nel complesso un brano di sfolgorante virtuosismo tastieristico.

La splendida **Fuga su un tema di Albinoni BWV 951** appartiene a un gruppo di tre fughe nelle quali Bach utilizza soggetti tratti dall'op. 1 di Tomaso Albinoni, una raccolta di Sonate a tre pubblicata nel 1694. In questo caso, il soggetto utilizzato è quello del secondo movimento dell'ottava sonata del compositore veneziano. La fuga di Bach esiste in due versioni; quella qui utilizzata è assai probabilmente una versione successiva e riveduta, e testimonia un momento più maturo dell'arte contrappuntistica bachiana. L'opera è stata trasmessa da numerose fonti coeve, fra cui quelle redatte da Johann Gottfried Walther e da Johann Christoph Bach (rispettivamente cugino e fratello di Bach) che testimoniano come l'opera fosse particolarmente apprezzata, probabilmente, come ha notato David Schulenberg, per la sua elaborazione tortuosa ma sempre espressiva e inventiva del soggetto cromatico di Albinoni. L'accoppiata di BWV 951 con il Preludio BWV 923 è testimoniata da alcuni manoscritti settecenteschi, ma probabilmente non è attribuibile a Bach. In effetti il Preludio in questione è uno dei tanti brani clavicembalistici bachiani enigmatici in più di un senso. È stata messa in dubbio in particolare l'autenticità dell'attribuzione (una copia che presenta una diversa versione del brano – BWV 923a – lo attribuisce a Wilhelm Hieronymus Pachelbel, il figlio maggiore di Johann Pachelbel) e la completezza del brano, che alcuni considerano un abbozzo, poiché dopo una iniziale esposizione del materiale esso continua come una semplice serie di accordi, i quali possono costituire la base per un'ulteriore elaborazione (come avviene del resto nella Fantasia Cromatica e Fuga BWV 903), ma anche semplicemente un invito all'improvvisazione. In ogni caso il dittico è perfettamente funzionale e il carattere di libera improvvisazione del Preludio costituisce un efficace contraltare alla severità della successiva Fuga.

Per completare questa rassegna dei rapporti fra Bach e l'Italia nel repertorio clavicembalistico, ho voluto immaginare un'appendice di ritorni in Italia, un viaggio questa volta compiuto da un musicista di oggi che frequenta entrambi i repertori e a ogni passo registra fra essi un'empatia che si rispecchia sulla propria sensibilità musicale. Così, della Sonata di Albinoni che contiene il soggetto della Fuga BWV 951 ho fatto un arrangiamento per clavicembalo solo che vuole essere un modesto omaggio, da italiano, ai viaggi italiani di Bach. Con la stessa intenzione, ho arrangiato la quarta Sonata dell'op. III di Arcangelo Corelli (anch'essa una Sonata a tre), il cui soggetto del secondo movimento fugato, Johann Sebastian utilizzò come soggetto della Fuga per organo BWV 579. Sono arrangiamenti piuttosto liberi che vogliono immaginare piuttosto come un clavicembalista italiano avrebbe trattato la musica violinistica di Corelli e Albinoni e rappresentano un po' la chiusura di un virtuoso circolo all'interno del quale provo, in punta di piedi, a inserirmi.

Salvatore Carchiolo

SALVATORE CARCHIOLO : clavecin / harpsichord / clavicembalo

Salvatore Carchiolo est né à Catania le 30 juin 1962 et habite à Rome. Il a étudié le clavecin et les claviers historiques au Conservatoire Royal de La Haye et au «Sweelinck Conservatorium» d'Amsterdam, avec Bob van Asperen. Sous sa direction il a obtenu le diplôme de concertiste. Son activité de concertiste l'a conduit à jouer dans les lieux les plus prestigieux en Italie et à l'étranger. Il a joué avec les ensembles de musique de chambre et les orchestres italiens spécialisés dans le répertoire baroque. Il a enregistré pour la RAI, pour l'ORF (radio-télévision autrichienne). Il est titulaire de la chaire de clavecin au Conservatoire "Licinio Refice" de Frosinone. Salvatore Carchiolo associe l'activité de musicologue à celle de concertiste et a publié, entre autre, une étude fondamentale sur la pratique d'exécution de la basse continue italienne : *Una perfezione d'armonia meravigliosa. Prassi cembalo-organistica del basso continuo italiano dalle origini all'inizio del Settecento* (Une merveilleuse perfection d'harmonie. Pratique de la basse continue italienne pour clavecin et orgue des origines au début du XVIII^e siècle).

Salvatore Carchiolo was born in Catania on June 30th, 1962 and lives in Rome. He studied harpsichord and historic keyboard instruments at the Royal Conservatoire in The Hague and at the «Sweelinck Conservatorium» in Amsterdam, with Bob van Asperen, under whose guidance he obtained the performer's diploma. His concert activity has seen him performing in the most prestigious concert venues in Italy and abroad. He has played with the principal Italian chamber groups and orchestras specializing in the baroque repertoire. He has recorded for the RAI in Italy, and the ORF (The Austrian Broadcasting Corporation). He is Professor of harpsichord at the Conservatorio "Licinio Refice" in Frosinone. Salvatore Carchiolo combines musicological activity with performing and has published, among other things, an exhaustive study of the performance practice of the Italian basso continuo : *Una perfezione d'armonia meravigliosa. Prassi cembalo-organistica del basso continuo italiano dalle origini all'inizio del Settecento* (A perfection of marvellous harmony. The practice of the basso continuo for harpsichord and organ in Italy from its origins to the beginning of the 18th century).

Salvatore Carchiolo è nato a Catania il 30 Giugno 1962 ed è residente a Roma. Ha studiato clavicembalo e tastiere storiche al Conservatorio Reale dell'Aja e allo «Sweelinck Conservatorium» di Amsterdam, con Bob van Asperen, sotto la guida del quale ha conseguito il diploma concertistico. La sua attività concertistica lo ha portato a esibirsi nelle più prestigiose sedi concertistiche italiane ed estere. Ha suonato con i maggiori gruppi cameristici e orchestrali italiani specializzati nel repertorio barocco. Ha registrato per la RAI, per la ORF (ente radio-televisivo austriaco). È titolare della cattedra di clavicembalo presso il Conservatorio "Licinio Refice" di Frosinone. Salvatore Carchiolo affianca l'attività musicologica a quella concertistica e ha pubblicato, fra le altre cose, un fondamentale studio sulla prassi esecutiva del basso continuo italiano (*Una perfezione d'armonia meravigliosa. Prassi cembalo-organistica del basso continuo italiano dalle origini all'inizio del Settecento*).