

J.S. BACH

music for
harpsichord &
viola da gamba

PATRIZIA MARISALDI ALBERTO RASI



Johann Sebastian Bach

1685-1750

Music for Harpsichord & Viola da Gamba

Sonata a Viola da Gamba e Cembalo obbligato in Re BWV 1028

- | | |
|---|-------|
| 1. Adagio | 1'56" |
| 2. Allegro | 3'57" |
| 3. Andante | 4'31" |
| 4. Allegro | 4'23" |
| 5. Duetto in mi minore BWV 802 | 3'10" |
| 6. Duetto in Fa maggiore BWV 803 | 3'13" |

Sonata à cembalo é Viola da gamba in Sol BWV 1027

- | | |
|---|-------|
| 7. Adagio | 3'58" |
| 8. Allegro, ma non tanto | 3'49" |
| 9. Andante | 2'22" |
| 10. Allegro moderato | 3'19" |
| 11. Duetto in la minore BWV 805 | 2'52" |
| 12. Duetto in Sol maggiore BWV 804 | 2'29" |

Sonata a Viola da Gamba et Cembalo obbligato in sol minore BWV 1029

- | | |
|-------------|-------|
| 13. Vivace | 5'26" |
| 14. Adagio | 5'41" |
| 15. Allegro | 3'52" |

Patrizia Marisaldi

Harpsichord

after Jan Couchet, by Willem Kroesbergen, Utrecht 1990

Alberto Rasi

Viola da Gamba

Raffaele e Antonio Gagliano – Napoli, senza data

Registrazione/Recording

Casa Nazareth, Verona 14-17 giugno 2018

Direzione artistica/Producer

Tini Mathot

Tecnico del suono/Sound engineering

Filippo Lanteri - Audio Classica

Editing

Alberto Rasi

www.accademiastrumentale.it

Foto di copertina/Cover Photo

Barbara Rigon

Foto/Photo

Giulio Rasi

Da tempo ormai (una trentina d'anni) la musicologia ha largamente rivisto la fin lì radicata convinzione che la produzione cameristica di Johann Sebastian Bach si collocasse in massima parte nel periodo di Cöthen (1717-1723). Mancano in generale elementi decisivi di datazione, ma vari indizi – di tipo documentario, di carattere stilistico e l'attività svolta da Bach con il *Collegium musicum* lipsiense – hanno indotto a spostare in avanti, appunto agli anni di Lipsia (1723-1750) e in particolare al decennio 1730-1740, molte delle opere bachiane per uno/due strumenti con basso continuo o cembalo concertante. Questo gruppo di lavori comprende anche le tre sonate per viola da gamba e cembalo 'obbligato' BWV 1027 in sol maggiore, BWV 1028 in re maggiore e BWV 1029 in sol minore, assegnate sempre su base indiziaria al periodo 1736-1741. Una sia pur parziale conferma di tale datazione (intorno al 1740) viene dalla filigrana delle carte che, sotto l'intestazione *Sonata à Cembalo è Viola da Gamba*, trasmettono l'autografo della Sonata BWV 1027, versione alternativa della Sonata per due flauti e continuo BWV 1039 nella stessa tonalità e verosimilmente composta nello stesso

periodo. Nessun riferimento utile per una collocazione cronologica hanno invece le copie postume delle Sonate BWV 1028 e 1029, realizzate nel 1753 da Christian Friedrich Penzel, uno degli ultimi allievi di Bach alla Thomasschule di Lipsia; ma considerazioni d'ordine stilistico portano ad assegnare entrambe agli stessi anni della prima.

Le tre sonate per viola da gamba non formano, si sa, un *corpus* organico come le sei *Suites* per violoncello o le *Sonate e Partite* per violino solo. Comune al gruppo è il ruolo 'obbligato' del clavicembalo, condiviso anche con le sei *Sonate à cembalo certato e Violino solo* (BWV 1014-1019a), databili intorno al 1725, e con tre sonate per flauto e cembalo (BWV 1030, 1031, 1032), contemporanee delle sonate per viola da gamba. Nelle prime due di queste (BWV 1027, 1028) è adottata la struttura della *sonata da chiesa* italiana in quattro movimenti (lento-veloce-lento-veloce), impiegata diffusamente nella produzione cameristica bachiana fino alla *Sonata sopr' il soggetto reale a Traversa, Violino e Continuo* inclusa nell'*Offerta musicale* (1747). Il modello di riferimento, quello corelliano, fondato sulla combinazione SS/B



(coppia di voci acute e basso), viene rivisitato da Bach anzitutto in funzione del diverso assetto delle parti (S/A-T/B) con il cembalo che distribuisce fra le due mani le voci estreme e la viola da gamba che copre i registri intermedi. Le maggiori possibilità combinatorie offerte da questa disposizione delle parti consente una scrittura contrappuntistica più densa ed elaborata che nel modello, ma che all'occorrenza si fa al massimo trasparente come nel rigoroso impianto fugato, dal profilo ritmico di *bourrée*, adottato nel movimento conclusivo della Sonata BWV 1027 (altro tipo danzistico, una *siciliana*, compare nell'Andante della Sonata BWV 1028). In un caso, nel secondo tempo (Allegro) della Sonata BWV 1028, Bach deroga alla norma dello stile imitativo, idiomatizzato nei movimenti veloci della *sonata da chiesa*, enunciando il vigoroso tema sincopato per decime parallele fra cembalo (mano destra) e viola da gamba, per poi lasciare però il posto a sviluppi in serrata condotta contrappuntistica. Questo incipit, ribadito nelle misure finali delle due sezioni in cui il movimento si articola, è stato inteso come un allusivo accenno alle maniere dello *stile galante* che viene prefigurandosi proprio

fra 1730 e 1740; e ciò verrebbe dunque a corroborare l'ipotesi dell'attribuzione a quel periodo della sonata. Anche per la Sonata in sol minore BWV 1029 non mancano argomentazioni per assegnarla al medesimo periodo delle precedenti. A differenza di queste, la Sonata III ha una struttura in tre movimenti (veloce-lento-veloce), riconducibile al tipo della *Sonata auf Concertenart* (sonata in forma di concerto) descritta per la prima volta nel 1740 dal compositore e teorico Johann Adolf Scheibe in un numero della rivista «Der Critische Musikus», con riferimento allo schema del concerto vivaldiano (motivo principale in funzione di ritornello che si alterna a episodi di sviluppo). Il Vivace iniziale della Sonata BWV 1029, il cui tema ha evidenti affinità con quello iniziale del terzo *Concerto Brandeburghese*, presenta indubbi punti di contatto con lo schema *auf Concertenart*, per quanto al principio del contrasto, proprio del concerto, spesso subentra quello più propriamente sonatistico della integrazione fra le parti. La medesima combinazione si ripete nell'agile Allegro finale, improntato su un fugato a tre. Ne risulta un impianto in trio di straordinaria duttilità e varietà nella trama

contrappuntistica e ritmica, con corposità sonore proprie della scrittura di concerto combinate a una preziosità di scrittura tipicamente cameristica. Questa commistione stilistica, non sempre facile da decifrare nei suoi elementi costitutivi, si ripropone in altri termini nel centrale Adagio, dove a una severa sarabanda alla francese (al cembalo) si sovrappone un *arioso* dalla florida ornamentazione in stile italiano (alla viola). Anche i quattro *Duetti* per tastiera BWV 802-805 presentano alcuni aspetti problematici, riguardanti principalmente la loro destinazione funzionale.

I *Duetti* vengono impaginati in fondo, quasi un'appendice, all'edizione della terza parte della *Clavier-Übung* (1739), contenente «diversi preludi sui cantici del Catechismo e altri canti per l'organo» (*verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesänge vor die Orgel*). Nella intestazione dell'opera non vi sono riferimenti ai quattro *Duetti*, forse inclusi al momento della stampa, prima della conclusiva Fuga in mi bemolle maggiore a cinque voci per *organo pleno*, il cui corrispondente Preludio è posto in testa all'edizione. Non hanno dato convincenti risultati i tentativi di inserire anche i *Duetti* nel

contesto della raccolta, costituita da ventuno preludi corali organistici grandi e piccoli, ricorrendo a interpretazioni in chiave liturgico-simbolica. I quattro brevi lavori, disposti per tono (mi minore, fa maggiore, sol maggiore, la minore) costituiscono un corpo a sé nel complesso della *Clavier-Übung* III, anzitutto per l'essenzialità scarna della scrittura che esplora diverse possibilità combinatorie e stilistiche del contrappunto a due parti: doppia fuga (BWV 802), fuga in forma di aria con da capo ABA (BWV 803), invenzione a due voci (BWV 804), fuga in stile osservato (BWV 805). Il carattere quasi astratto – si direbbe da *musica reservata* – dei *Duetti*, accentuato anche dai frequenti cromatismi e dissonanze che impregnano il tessuto armonico, pone la questione della loro destinazione strumentale. Anche in ragione delle tessiture impiegate da Bach, più che il grande organo sono il clavicembalo o l'organo da camera i mezzi sonori più appropriati per rendere nella loro nitidezza le trame di queste pagine.

Marco Materassi





For some time now (around thirty years) musicology has widely reviewed the previously long held belief that Johann Sebastian Bach's chamber output originates mostly from his Köthen period (1717-1723). Although precise dates are still lacking, various clues – documentary evidence, stylistic character and the activity carried out by Bach with the *Collegium musicum* in Leipzig – have led many of his works for one/two instruments and basso continuo or concertante harpsichord to be moved forward to his Leipzig years (1723-1750) and in particular to the decade 1730-1740. This group of works also includes the three sonatas for viola da gamba and 'obligato' harpsichord BWV 1027 in G major, BWV 1028 in D major and BWV 1029 in G minor, again assigned on the basis of clues to the period 1736-1741. An albeit partial confirmation of this dating (around 1740) comes from the watermark of the manuscripts which, under the title *Sonata à Cembalo è Viola da Gamba*, contain the autograph of the Sonata BWV 1027, an alternative version of the Sonata for two flutes and continuo BWV 1039 in the same key and probably composed in the same period. On the other

hand, no reference is available to date the posthumous copies of the Sonatas BWV 1028 and 1029 made in 1753 by Christian Friedrich Penzel, one of Bach's last pupils at the Thomasschule in Leipzig; but stylistic considerations would lead both works to be assigned to the same years as the Sonata BWV 1027. As is known, the three sonatas for viola da gamba do not form an organic *corpus* like the six *Suites* for cello or the *Sonate e Partite* for solo violin. But the pieces in the group share the 'obligato' role of harpsichord, also found in the six *Sonate à cembalo certato e Violino solo* (BWV 1014-1019a), datable to around 1725, as well as in the three sonatas for flute and harpsichord (BWV 1030, 1031, 1032), written in the same period as the sonatas for viola da gamba. The first two of these (BWV 1027, 1028) adopt the Italian *sonata da chiesa* structure in four movements (slow-fast-slow-fast), widely used by Bach in his chamber works until the *Sonata sopr' il soggetto reale a Traversa, Violino e Continuo* included in the *Musical Offering* (1747). The reference model, that of Corelli, based on the combination SS/B (pair of high voices and bass), is revisited by Bach particularly in terms of the different

arrangement of the parts (S/A-T/B), with the harpsichord dividing the two extreme voices between the two hands and the viola da gamba covering the intermediate registers. The greater possibilities of combinations offered by this arrangement of the parts allows a denser and more elaborate contrapuntal texture than in the model, although when necessary it becomes highly transparent, for instance in the strict fugato writing adopted in the closing movement of the Sonata BWV 1027, in the rhythm of a *bourrée* (another dance type, a *siciliana*, appears in the Andante of the Sonata BWV 1028). In one case, in the second movement (Allegro) of the Sonata BWV 1028, Bach departs from the norm of the imitative style characteristic of the fast movements of the *sonata da chiesa*, by stating the vigorous syncopated theme in parallel tenths between the harpsichord (right hand) and viola da gamba, then giving way to tight contrapuntal developments. This incipit, repeated in the last bars of the two sections into which the movement is divided, has been seen as an allusive reference to the manner of the *stile galante* which was emerging precisely between 1730 and 1740; and this would

therefore support the hypothesis of attributing the sonata to that period. Also for the Sonata in G minor BWV 1029 there is no shortage of arguments for assigning it to the same period as the previous two. Unlike those, the Sonata no. 3 has a three movement structure (fast-slow-fast), attributable to that of the *Sonata auf Concertenart* (sonata in the form of concerto) described for the first time in 1740 by the composer and theorist Johann Adolf Scheibe in an issue of the journal «Der Critische Musikus», with reference to the scheme of the Vivaldian concerto (main motive as a refrain that alternates with development sections). The opening Vivace of the Sonata BWV 1029, whose theme has clear affinities with the opening motive of the third *Brandenburg Concerto*, undoubtedly presents points of contact with the *auf Concertenart* scheme, in that the principle of contrast, characteristic of the concerto, often supplants the more typically sonata convention of integration between the parts. The same combination is repeated in the lively concluding Allegro, based on a three-part fugato. The result is a trio conformation that is highly ductile and varied in its contrapuntal and rhythmic texture, where the

full-bodied sound of concerto writing is combined with a refinement typical of chamber writing. This mixture of styles, not always easy to break up into its constitutive elements, re-emerges in other guises in the central Adagio, where a stately French-style sarabande (on the harpsichord) underpins a floridly ornamented *arioso* in Italian style (on the viola).

The four *Duetti* for keyboard BWV 802-805 similarly present certain problematic aspects, mainly concerning their intended function. The *Duetti* are located towards the end, almost as an appendix, of the edition of the third part of the *Clavier-Übung* (1739), which contains «various preludes on the Catechism and other hymns for the organ» (*verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesänge vor die Orgel*). The title page of the work does not make any reference to the four *Duetti*, perhaps included at the moment of printing, before the final five-part Fugue in E flat major for *organo pleno*, whose corresponding Prelude is situated at the start of the edition. No convincing results have been obtained from attempts to fit the *Duetti* into the context of the collection, consisting of twenty-one

chorale preludes for organ, both long and short, of a liturgical-symbolic nature. The four short pieces, arranged in consecutive notes (E minor, F major, G major, A minor) form a self-standing group within the body of the *Clavier-Übung* III, due above all to their bare and essential writing that explores different possible combinations and styles of two-part counterpoint: double fugue (BWV 802), fugue in the form of a da capo aria, ABA (BWV 803), two-part invention (BWV 804), fugue in strict counterpoint (BWV 805). The almost abstract character – one might say *musica reservata* – of the *Duetti*, further accentuated by the frequent chromaticisms and dissonances that permeate the harmonic fabric, raise the question of which instrument they were intended for. Considering the textures used by Bach, the most suitable musical means to render the clarity of the lines of these pages would seem to be not a large organ, but rather a harpsichord or a chamber organ.

Marco Materassi

translated by **Michael Webb**



Patrizia Marisaldi, nata a Verona, ha conseguito il diploma in Clavicembalo presso il Conservatorio di Milano con Emilia Fadini. Medaglia d'Oro al Conservatorio di Tolosa (Francia), si è in seguito perfezionata ad Amsterdam nella classe di Ton Koopman.

Come solista ed in formazioni da camera ha suonato nelle principali sale da concerto europee (Concertgebouw, Queen Elisabeth Hall, Gewandhaus, Theatre des Champs Elisee...), ha inciso dischi per Ricordi, Paragon, Frequenz, Bongiovanni (Sonate per Cembalo e Viola da gamba di J.S. Bach), Stradivarius (Divertimenti, Trii e Concertini per Clavicembalo di J. Haydn) ed ha partecipato alla registrazione integrale dei concerti per clavicembalo ed archi di J.S.Bach per la casa francese Erato, con l'Amsterdam Baroque Orchestra, sotto la direzione di Ton Koopman.

E' professore di Clavicembalo presso il Conservatorio di Vicenza.

Patrizia Marisaldi was born in Verona and studied harpsichord at the Conservatorio of Milan with Emilia Fadini. She went on to study at the Conservatoire in Toulouse and attend Ton Koopman's master classes in Amsterdam. She gives concerts throughout Europe both as soloist and performer in her group, the 'Accademia Strumentale Italiana', and other chamber ensembles, recording for diverse labels. She participated in the complete recordings of Bach's harpsichord Concertos with the Amsterdam Baroque Orchestra.

She is professor in harpsichord teaching at the Conservatorio of Vicenza (I).

Alberto Rasi, veronese, al termine dei suoi studi di contrabbasso si é dedicato alla viola da gamba e al violone, frequentando la Schola Cantorum di Basilea con Jordi Savall e il Conservatorio di Ginevra con Ariane Maurette.

Dal 1991 ha assunto la direzione musicale dell'Accademia Strumentale Italiana, gruppo che si dedica all'esecuzione su strumenti storici del repertorio cinque-seicentesco, con particolare attenzione alle musiche per complesso di viole.

La sua attività di concertista lo ha portato in questi anni a collaborare con prestigiosi interpreti, e ad incidere per le maggiori case discografiche europee, ottenendo importanti riconoscimenti dalla critica internazionale (Diapason d'Or, 10 de Repertoire, Midem Classical Award 2007), e qualificandosi come uno degli interpreti più raffinati del suo strumento.

E' professore di Viola da Gamba al Conservatorio di Verona.

Alberto Rasi, veronese, after his studies in Double Bass and Composition, he studied Viola da Gamba and violone at the Schola Cantorum Basel with Jordi Savall, and at the Conservatoire de G n ve with Ariane Maurette.

In 1991 he became Artistic Director of Accademia Strumentale Italiana and he has recorded several CDs for the Stradivarius label of Milan and various others CD labels winning various prizes including: Diapason d'Or, 10 de Repertoire, and the Midem Classical Award 2007 in the category, Early Music. He is currently teaching viola da gamba and Baroque Orchestra at the Conservatory of Verona.

In 1999 he founded the Baroque Orchestra of Verona, *Il Tempio Armonico*, which he conducts from the violoncello.

