



English / Français / Italiano / Tracklist



## Venturing beyond the boundaries

Raffaele Mellace

A vocation for experimentation was unquestionably an essential component of Bach's mindset. It took the form of a ceaseless aspiration – cultivated from the beginning to the very end of his life – to go beyond the limits (in their various manifestations). In other words, it was a desire to surpass, in every possible respect, whatever had been achieved up until then in a given genre or musical form, while extending to the utmost the resources and technical capabilities of individual instruments and the human voice (and thus also of individual performers). All of which was to be accomplished in the search for a perfection that is both aesthetic and spiritual.

■ 2

This relentless struggle against constraints was expressed through a dual virtuosity: one of performance and one of thought. The aim was to realise works whose aesthetic quality and wealth of meanings were plainly overabundant when compared to the average output of his contemporaries. On the one hand, what was being put to the test were the physical qualities of the instrument (its organological features, its expressive potential), along with the technical skill of the performer. On the other hand, rarely in the history of Western civilisation did a musician channel energy of such intensity and quality into the realisation of an original formal idea, thereby transforming his works almost into abstract reflections on the very nature of music.

Hence compositions like the *Magnificat*, the *Saint John* and (above all) *Matthew Passions*, the *Christmas Oratorio* and the *B Minor Mass*, just to remain within the sacred sphere, manifestly went way beyond their ordinary liturgical uses; collections such as the *Sonatas*

**Raffaele Mellace** teaches history of music at the University of Genoa and is scientific editorial director to the *Teatro alla Scala* in Milan. He won the C.M. Martini award for his *Johann Sebastian Bach. Le cantate* (2012; preface by C. Wolff). He is the author of *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat* (2022). He has also written articles on Bach in periodicals specializing in music, comparative studies and theology, published in multi-author volumes, CDs and concert programmes. He is president of the *Società Bachiana Italiana*.

and *Partitas* for solo violin appeared without the benefit of any real prior model to be based on; and the harpsichord concertos were an ingenious and visionary project that elevated the genre of the keyboard concerto to an unprecedented degree and would subsequently inspire both his sons and pupils. In matters of performance, it is hard to keep count of the innumerable challenges that practically every Bach score poses to its interpreters, whether they be instrumentalists or singers. Consider, for example, the horns that compete with the soprano in the Hunt Cantata BWV 208; or the harpsichordist asked in the first movement of the *Fifth Brandenburg Concerto* to perform a cadenza that turns out actually to be an independent capriccio; or the bass required to climb up to the extremity of his range to indicate the Saviour (“Jacob’s light”) to the soul, in the Cantata BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*. Just to cite one example from each of the fundamental periods of Weimar, Köthen and Leipzig.

In the programme of the present recording this permanent process of overstepping the limits is enriched with a further dimension: that of transcription, a practice that calls for the creative adaptation of pre-existing material to a different sound medium. Bach was after all one of the greatest masters of this art; and indeed his music possesses, to an unparalleled degree, an inherent capacity to be translated into any medium. This again required research and the transcendence of a limitation: this time, that of the technical characteristics of the destination instrument. The instrument in question is subjected to a strain which then, in turn, constitutes a challenge for the performer, even beyond Bach’s own intentions; or at least consistently with those intentions, especially when, in the instance of the sonata recorded here, the transcriber is Bach himself.

In the same way, the artist of the present recording has aimed to preserve, in his transcriptions from organ to harpsichord, both the sublime, supremely poetic lyricism of the chorale prelude *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 731 and the vibrant harmonic tension of another chorale prelude, the less familiar *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721. No less care was expended by Bach himself when he extracted from his set of six solo works for violin (that superlative quarry of materials of sheer quality and eloquence) the transcription for harpsichord BWV 964 of the *Second Sonata*. While perfectly preserving intact the balance between melodic beauty, motoric pulse and contrapuntal movement, he discloses – in Michelangelesque fashion – the extraordinary potential of the melodic instrument and its apparently sparse notation, by making its virtual polyphony explicit, most conspicuously in the *Fuga*. Interestingly, Bach’s pupil Johann Friedrich Agricola testifies that the master “often

played them [the solo violin works] himself on the clavichord, adding as much harmony as he deemed necessary”.

Such challenges to the limits are also displayed with brilliant clarity in the extraordinary composition that opens the programme: the spectacular *Chromatic Fantasia and Fugue* BWV 903. It is a bold work, first of all thanks to the conception of the *Fantasia*, which links together three diverse parts, united by the impression of extemporary improvisation that they convey to the listener through the player’s display of virtuosity. It opens with a toccata-like section of furious scales and abrupt pauses, before moving into a central part dominated by arpeggios characteristic of the *stylus phantasticus*, which in turn leads into a broad, mournful instrumental recitative, in which the harpsichord articulates the lamentations of a human voice. Based, as was the later *Art of Fugue*, in the severe key of D minor (associated with the Dorian church mode, also known as the *modus chromaticus*), the work can be dated to 1720, though was revised a decade later. It was extraordinarily popular already in the 18th century. At least 15 manuscript copies survive, and certainty of its immortality was expressed by his son Wilhelm Friedemann on sending it to the early Bach biographer Johann Nikolaus Forkel. On the one hand, it anticipates, in its daring harmonic experimentation, the tonal explorations of the soon-to-be-completed *Well-Tempered Clavier*. On the other, as Peter Schleuning has suggested, this work, with its almost unbearable expressive intensity, may well represent a musical rendering of Bach’s grief for the death of his first wife, Maria Barbara, which the composer learned about only on his return to Köthen from a journey accompanying the prince (after her funeral had taken place). If so, it could be seen as a funerary fantasia, a *tombeau* like those formerly composed by Froberger and like the one Carl Philipp Emanuel Bach would write for his father. No less remarkable is the harmonic tension of the three-voice fugue, a piece he never revised, in which the extravagant conception of subject and countersubject transforms the dissonant germ of the *Fantasia* into an imposing, well-ordered edifice.

Virtuosity on the part of the player is most emphatically a prerequisite also in two early works, the *Toccatà* BWV 912 and the *Prelude* BWV 921 (another ‘fantasia’), both of which are experimental, complex in structure, and fashioned in such a way as to culminate in an electrifying finale. Described in one source as a *Fantasia con fuga*, the *Toccatà* in D major, among the earliest, can be viewed as a polyptych made up of no fewer than seven panels. It begins with a bustling and somewhat noisy section, a close relation of the start of the celebrated *Prelude* for organ (also in D major) BWV 532, succeeded by a jaunty *Allegro* concer-

tante. The ensuing first fugato, with two subjects in F sharp minor, is framed on either side by the meditative interludes of two recitatives of great expressive power and harmonic complexity, marked respectively *adagio* and *con discrezione*. These in turn lead to a three-voice fugue with a quirky subject in gigue rhythm (6/16), whose progress is eventually brought to a sudden halt, with the two final bars restoring a measure of composure just as the music risked veering off course.

Offering respite from such inventive and performative frenzy are two pieces extrapolated from a couple of major Bach collections. On the one hand, the chorale prelude *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV 622, from the *Orgelbüchlein*, reinterprets the mystery of Christ's redeeming Passion and translates the 16th-century text of one of the principal hymns for Good Friday into what the late Peter Williams has called a "beautiful suffering". Here we find the sublime cantabile qualities inherited from the original organ recreated in a transcription that draws on the resources proper to the harpsichord. On the other hand, the supreme, harmonious composure of the Corellian trio sonata is the inspiration for the *Andante* that constitutes the final Prelude from Book 1 of the *Well-Tempered Clavier*, coupled with an even more unruffled "Largo", an expansive concertante fugue for four voices, whose subject, harmonically audacious and characterised by the pathos of its appoggiaturas, exceptionally includes all the notes of the chromatic scale: most likely a unique case in the entire musical literature.

A pinnacle of contrapuntal complexity, finally, is the *Ricercar a 6* from the *Musical Offering*: a work of his maturity. As is well known, this grand project stems from Bach's visit to Frederick the Great, the king of Prussia, in May 1747, and the very next year it was intended as a practical dissertation for the Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, the society dedicated to musical science of which Bach was a member. Not only does the *Ricercar* explore distant harmonic regions, on a truly vast scale (it strays from the home key of C minor as far as B minor), but above all it pushes the limits in the dimension dearest to Bach: that of "pervasive polyphony", to use Christoph Wolff's expression. It is no accident that in 1788 an anonymous letter, perhaps written by Carl Philipp Emanuel, cited this work as proof of Bach's superiority as a contrapuntist over Handel, whose fugues "go no further than four voices". Yet further confirmation, if any were necessary, of that bold erosion of the limits that Bach's music pursued as its true mission, thereby giving both performers and listeners, for over three centuries, the thrill of an intellectual adventure – indeed even a physical experience – that is constantly *on the edge*.

## Oser au-delà de la limite

Raffaele Mellace

L'un des traits essentiels de la mentalité de Johann Sebastian Bach est sans aucun doute sa vocation expérimentale. Tout au long de sa vie, il manifeste une tension constante vers le dépassement des limites, sous toutes leurs formes. Il s'agit de franchir, à chaque étape, ce qui avait été accompli jusque-là dans un genre ou une forme musicale donnés, en poussant jusqu'à l'extrême les ressources techniques des instruments, de la voix humaine et, par conséquent, des interprètes eux-mêmes. Cette quête vise une perfection à la fois esthétique et spirituelle.

Cette lutte incessante contre la limite s'exprime par une double virtuosité : celle de l'exécution et celle de la pensée. L'ambition est de produire des œuvres dont la qualité esthétique et la richesse de sens excèdent largement la moyenne de la production contemporaine. D'une part, la matérialité de l'instrument est mise à l'épreuve dans ses caractéristiques organologiques et dans son potentiel expressif, tout comme la maîtrise technique de l'interprète. D'autre part, rarement dans l'histoire de la civilisation occidentale un musicien aura investi autant d'énergie, et d'une telle qualité, dans l'élaboration d'une pensée formelle originale, au point de rapprocher ses œuvres d'une réflexion abstraite sur la nature même de la musique.

Des œuvres telles que le *Magnificat*, les *Passions selon saint Jean* et surtout *selon saint Matthieu*, l'*Oratorio de Noël* ou la *Messe en si mineur*, pour s'en tenir au domaine sacré, dépassent manifestement les usages liturgiques ordinaires. Des recueils comme

■ 6

**Raffaele Mellace** enseigne l'histoire de la musique à l'université de Gênes. Il est responsable scientifique et éditorial à la Scala de Milan. Lauréat du Prix « C.M. Martini » pour Johann Sebastian Bach. Le cantate (*Jean Sebastien Bach. Les cantates*), préface de C. Wolff (2012), il est l'auteur de *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat* (2022) (*La voix de Bach. Passions, Oratorios, Messes, Mottets, Magnificats*). Il a en outre publié des articles sur Bach dans des revues de musicologie, littérature comparée, théologie et culture musicale, dans des volumes, des notes de CD et de programmes. Il préside la « Società Bachiana Italiana ».

les *Sonates et partitas pour violon seul* apparurent sans véritable modèle préalable. Quant aux concertos pour clavecin, ils constituent un projet à la fois ingénieux et visionnaire, qui porta le genre du concerto pour clavier à un niveau sans précédent, appelé à inspirer aussi bien les fils que les élèves de Bach. Sur le plan de l'exécution, les défis posés par ces partitions aux interprètes, instrumentistes comme chanteurs, sont innombrables. On songe aux cors rivalisant avec le soprano dans la cantate de chasse BWV 208, au claveciniste chargé d'une cadence véritablement autonome dans le premier mouvement du *Cinquième Concerto brandebourgeois*, ou encore à la basse contrainte de s'aventurer aux confins aigus de sa tessiture pour désigner à l'âme le Sauveur, « lumière de Jacob », dans la cantate BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*. Autant d'exemples emblématiques des grandes périodes de Weimar, Köthen et Leipzig.

Dans le programme du présent enregistrement, ce processus permanent de dépassement de la limite s'enrichit d'une dimension supplémentaire : la transcription, entendue comme adaptation créatrice d'un matériau déjà existant à un médium sonore différent. Bach en fut l'un des plus grands maîtres. Sa musique, plus que toute autre, se distingue par une disponibilité constitutive à la transposition vers les médiums les plus divers. Là encore, la recherche de la limite est à l'œuvre. Il s'agit cette fois de confronter les caractéristiques techniques de l'instrument d'arrivée à une tension extrême, qui devient un véritable défi pour l'interprète. Cela vaut au-delà des intentions de Bach, ou en parfaite cohérence avec celles-ci lorsque, comme dans le cas de la sonate enregistrée ici, le transcripteur est Bach lui-même.

La transcription réalisée par l'interprète de cet enregistrement vise ainsi à restituer intactes, dans le passage de l'orgue au clavecin, le lyrisme magnifique et profondément poétique du prélude de choral *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 731, ainsi que la vibrante tension harmonique d'un autre prélude de choral moins fréquenté, *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721. Bach lui-même avait fait preuve d'un soin non moindre en tirant des six *Soli* pour violon, véritable carrière de matériaux d'une éloquence et d'une qualité admirables, la transcription pour clavecin BWV 964 de la *Deuxième Sonate*. Tout en conservant l'équilibre entre beauté mélodique et mécanismes moteurs et contrapuntiques, cette version libère, de manière presque michelangelesque, les potentialités extraordinaires de l'instrument mélodique et de son écriture apparemment ténue. Elle explicite en particulier, dans la Fugue, toute la polyphonie virtuelle contenue dans la partition. L'élève de Bach Johann Friedrich Agricola rapporte d'ailleurs que le maître « exécutait souvent lui-même

les [*Soli* pour violon] au clavicorde, en y ajoutant toute l'harmonie qu'il jugeait nécessaire ».

Le défi lancé à la limite se manifeste avec une évidence éclatante dans la page extraordinaire qui ouvre le programme, la spectaculaire *Fantaisie chromatique et fugue* BWV 903. L'audace de cette œuvre tient d'abord à la conception même de la *Fantaisie*, qui enchaîne trois moments hétérogènes, unifiés par une impression d'improvisation immédiate que l'interprète doit transmettre à l'auditeur par l'éclat de sa virtuosité. La pièce s'ouvre sur une section toccata, faite de gammes furieuses et de suspensions soudaines. Elle se poursuit, dominée par des arpèges caractéristiques du *stylus phantasticus*, avant de s'achever dans un ample récitatif instrumental douloureux, où le clavecin prend les accents d'une voix humaine en lamentation. Ancrée, comme le sera *L'Art de la fugue*, dans le sévère ré mineur — associé au mode dorien ecclésiastique, lui-même *modus chromaticus* — la composition, revue une décennie plus tard et déjà extraordinairement populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle (on en conserve au moins quinze copies manuscrites ; son immortalité était d'ailleurs considérée comme certaine par son fils Wilhelm Friedemann lorsqu'il l'envoya au protobiographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel), remonterait à 1720. D'une part, elle préfigure, dans sa recherche harmonique audacieuse, l'exploration tonale du prochain *Clavier bien tempéré* ; d'autre part, comme l'a suggéré Peter Schleuning, elle pourrait représenter, dans une intensité expressive presque insoutenable, la mise en son du deuil provoqué par la disparition de la première épouse de Bach, Maria Barbara. Une fantaisie funèbre, donc, un tombeau à l'image de celui que Froberger avait composés, et que Carl Philipp Emanuel Bach écrira à son tour, notamment pour son père. Tout aussi exceptionnelle est la tension harmonique de la fugue à trois voix, jamais retouchée : par l'extravagance de son sujet et de son contre-sujet, la fugue déploie la graine dissonante de la *Fantaisie* à l'échelle d'un édifice réglé, puissant et imposant.

La maîtrise de l'interprète est également mis à rude épreuve dans deux œuvres de jeunesse, la *Toccatà* BWV 912 et le *Prélude* BWV 921, autre fantaisie, elles aussi expérimentales et d'une articulation complexe. Toutes deux sont conçues pour culminer dans un final haletant. Désignée dans une source comme *Fantaisie avec fugue*, la *Toccatà en ré majeur*, l'une des plus anciennes, se présente comme un véritable polyptyque de sept panneaux. Elle s'ouvre sur un début turbulent et bruyant, apparenté, *alio modo*, à celui du célèbre *Prélude pour orgue* BWV 532, également en ré majeur. S'ensuivent un *allegro* concertant jaillissant, puis un premier fugato à deux sujets en fa dièse mineur, encadré par deux récitatifs d'une

expressivité et d'une complexité harmonique remarquables, indiqués respectivement *adagio* et *con discrezione*. L'ensemble conduit à une fugue finale à trois voix, au rythme de gigue (6/16) et au sujet capricieux, brusquement interrompue par une pause inattendue de deux mesures conclusives, rétablissant une retenue dont l'élan risquait de s'écarter.

Un apaisement face à tant de fureur inventive et exécutive est offert par deux pages issues de recueils fondamentaux de Bach. Le prélude de choral *O Mensch, bewein dein Sünde groß* BWV 622, tiré de l'*Orgel-Büchlein*, relit le mystère de la Passion rédemptrice du Christ en traduisant le texte du XVI<sup>e</sup> siècle de l'un des principaux hymnes du Vendredi saint dans ce que le regretté Peter Williams a qualifié de « *beautiful suffering* », une douce souffrance. La poésie sublime de cette page, héritée de l'orgue originel, est ici restituée par le clavecin au moyen de ressources propres à l'instrument. À la suprême mesure harmonieuse de la sonate en trio corellienne se réfère en revanche l'*Andante* qui constitue le dernier prélude du premier livre du *Clavier bien tempéré*. Il est associé à une vaste fugue concertante à quatre voix, encore plus flegmatique (*Largo*). Le sujet de cette fugue, marqué par de pathétiques appoggiatures et d'une audace harmonique non moindre, inclut de façon exceptionnelle toutes les notes de la gamme chromatique, probablement un *unicum* dans l'ensemble de la littérature musicale.

Le sommet de la complexité contrapuntique est atteint avec le *Ricercar à six voix* de l'*Offrande musicale*. Œuvre de maturité, née de la visite rendue en mai 1747 au roi de Prusse Frédéric le Grand, elle servit l'année suivante de dissertation pratique pour la *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, l'académie scientifique et musicale dont Bach était membre. La pièce ne se contente pas d'explorer des régions harmoniques éloignées dans un champ d'une vaste étendue. Ancrée en ut mineur, elle s'aventure jusqu'au lointain si mineur. Elle interroge surtout la limite dans la dimension la plus chère à Bach, celle de la « polyphonie envahissante », pour reprendre l'expression de Christoph Wolff. Ce n'est pas un hasard si, en 1788, une lettre anonyme, peut-être de la main de Carl Philipp Emanuel Bach, citait cette page comme preuve de la supériorité du Bach contrapuntiste sur Haendel, dont les fugues « ne dépassent pas les quatre voix ». Une confirmation supplémentaire, s'il en fallait, de ce dépassement audacieux de la limite que la musique de Bach poursuit comme sa propre mission. Depuis plus de trois siècles, elle offre aux interprètes comme aux auditeurs le frisson d'une aventure intellectuelle et même d'une expérience physique, constamment *on the edge*.

## Osare oltre il limite

Raffaele Mellace

È senza dubbio un tratto essenziale della mentalità bachiana la vocazione sperimentale. La tensione costante, da un capo all'altro d'una vita intera, a oltrepassare il limite nelle sue molteplici manifestazioni; a superare, cioè, sotto ogni punto di vista, quanto fosse stato mai realizzato fino ad allora in quel dato genere o in quella forma musicale, spingendo all'estremo risorse e prerogative tecniche dei singoli strumenti, della voce umana, e dunque dei singoli interpreti, alla ricerca di una perfezione a un tempo estetica e spirituale.

Questa lotta senza tregua con il limite si esprime tramite un duplice virtuosismo, dell'esecuzione e del pensiero. L'intento consiste nel realizzare opere di qualità estetica e ricchezza di significati chiaramente esorbitanti rispetto alla media della produzione coeva. Da un lato infatti vengono messe alla prova la fisicità dello strumento nelle caratteristiche organologiche e nelle potenzialità espressive, e con lei l'abilità tecnica dell'esecutore. D'altra parte, raramente nella storia della civiltà occidentale un musicista ha investito tante energie, e di tale qualità, nell'attuazione d'un pensiero formale originale, tale da avvicinare le sue opere a una riflessione astratta sulla natura della musica.

Lavori come il *Magnificat*, le *Passioni secondo Giovanni* e soprattutto quella *secondo Matteo*, l'*Oratorio di Natale* e la *Messa in si minore*, per limitarsi all'ambito sacro, eccedono palesemente gli usi liturgici ordinari; raccolte come le *Sonate e partite per violino solo* apparvero di fatto senza alcun reale modello alle spalle; i concerti per clavicembalo rappresentano un progetto ingegnoso e visionario che elevò il genere del concerto per tastiera a un livello senza precedenti, cui si sarebbero ispirati figli e allievi. Sul piano esecutivo, poi, è

■ 10

**Raffaele Mellace** insegna Storia della musica all'Università di Genova. È responsabile scientifico e editoriale del Teatro alla Scala. Premio "C.M. Martini" per Johann Sebastian Bach. Le cantate, prefazione di C. Wolff (2012), è autore di *La voce di Bach. Passioni, Oratori, Messe, Mottetti, Magnificat* (2022). Su Bach ha scritto inoltre articoli in riviste di musicologia, comparatistica, teologia e cultura musicale, in volumi, note di CD e programmi di sala. Presiede la Società Bachiana Italiana.

difficile tener conto delle sfide che pressoché ciascuno spartito bachiano pone agli interpreti, strumentisti o cantanti: i corni che competono con il soprano nella cantata venatoria BWV 208; il clavicembalista incaricato della cadenza, un vero e proprio capriccio autonomo, nel primo tempo del *Quinto Concerto Brandeburghese*; il basso chiamato a inerpicarsi al limite acuto della sua tessitura per additare all'anima il Salvatore, «luce di Giacobbe», nella Cantata BWV 186 *Ärgre dich, o Seele, nicht*, per citare un esempio per ciascuna delle stagioni fondamentali di Weimar, Cöthen e Lipsia.

Nel programma della presente registrazione questo processo permanente di sconfinamento rispetto al limite si arricchisce di un'ulteriore dimensione: la pratica della trascrizione, adattamento creativo d'un materiale preesistente a un *medium* sonoro diverso. Bach ne è stato tra i massimi maestri e d'altra parte la sua musica possiede, più di altra, una costitutiva disponibilità alla traduzione per qualsiasi *medium*. Anche qui si viene stimolati alla ricerca e al superamento d'un limite: quello delle caratteristiche tecniche dello strumento "d'arrivo", sottoposto a una tensione che diventa sfida per l'esecutore, al di là delle intenzioni bachiane o coerentemente con queste, quando, come nel caso della sonata qui registrata, il trascrittore è Bach stesso.

La trascrizione dell'interprete stesso di questa registrazione ha mirato a restituire intatta, nel passaggio dall'organo alla tastiera del clavicembalo, la sublime, sommamente poetica cantabilità del preludio corale *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 731 e la vibrante tensione armonica di un altro preludio corale, il meno frequentato *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721. Non minore cura aveva prestato lo stesso Bach nel ricavare, da quell'autentica cava di materiali di meravigliosa qualità ed eloquenza che sono i sei *Soli* per violino, la trascrizione per clavicembalo BWV 964 della *Seconda Sonata*, che, conservando immutato l'equilibrio tra bellezza melodica e meccanismi motori e contrappuntistici, sprigiona michelangiolescamente le potenzialità straordinarie dello strumento melodico e della sua scrittura apparentemente esile, esplicitandone, soprattutto nella *Fuga*, tutta la polifonia virtuale. L'allievo di Bach Johann Friedrich Agricola testimonia peraltro che il maestro «li [i *Soli* per violino] eseguiva spesso di persona al clavicordo, aggiungendovi tutta l'armonia che riteneva necessaria».

La sfida al limite si manifesta in tutta la sua evidenza nella pagina straordinaria che apre il programma: la spettacolare *Fantasia cromatica e fuga* BWV 903. Pagina ardita innanzitutto nella concezione della *Fantasia*, che inanella tre momenti eterogenei, ac-

comunati dall'impressione d'improvvisazione estemporanea che dovranno trasmettere all'ascoltatore per il tramite dello sfoggio di virtuosismo dell'interprete. Apre una sezione toccatistica di scale furiose e fermate repentine, si prosegue con una zona centrale dominata da arpeggi caratteristici dello *stylus phantasticus*, per approdare a un ampio, dolente recitativo strumentale, in cui il clavicembalo si fa lamento d'una voce umana. Incardinata, come avverrà per l'*Arte della fuga*, nel severo re minore, associato con il modo dorico ecclesiastico che è anche *modus chromaticus*, la composizione, rivista un decennio più tardi e straordinariamente popolare già nel Settecento (sopravvivono almeno 15 copie manoscritte; della sua immortalità si diceva peraltro certo il figlio Wilhelm Friedemann nell'inviarla al protobiografo bachiano Johann Nikolaus Forkel), dovrebbe risalire al 1720. Da un lato prefigura, nell'audace ricerca armonica, l'esplorazione tonale dell'imminente *Clavicembalo ben temperato*; dall'altro, ha suggerito Peter Schleuning, potrebbe rappresentare, nell'intensità espressiva quasi intollerabile, la sonorizzazione del cordoglio per la scomparsa della prima moglie di Bach, Maria Barbara. Una fantasia funebre, insomma, un *tombeau* come aveva ne aveva scritti Froberger e come ne scriverà, anche per il padre, Carl Philipp Emanuel Bach. Non meno eccezionale la tensione armonica della Fuga a tre voci, mai ritoccata, che nella concezione stravagante di soggetto e controsggetto estende alla misura di un edificio regolato e possente il germe dissonante della *Fantasia*.

Il virtuosismo dell'interprete è chiamato prepotentemente in causa anche in due lavori giovanili, la *Toccata* BWV 912 e il *Preludio* BWV 921, un'altra fantasia, anch'essi sperimentali, articolati in modo complesso, ed entrambi costruiti in modo da culminare in un finale al cardiopalma. Denominata in una fonte *Fantasia con fuga*, la *Toccata* in Re maggiore, tra le più antiche, si propone come un polittico in non meno di sette pannelli, aperto da un avvio turbinoso e chiassoso, parente *alio modo* di quello del celebre *Preludio* per organo, anch'esso in Re maggiore, BWV 532. Segue uno zampillante *allegro* concertante e un primo fugato a due soggetti in fa diesis minore circondato dalle isole meditative di due recitativi di somma espressività e complessità armonica, indicati rispettivamente *adagio* e *con discrezione*, fino all'approdo a una fuga a tre voci a ritmo di giga (6/16) e dal soggetto capriccioso, arrestata inopinatamente dalla fermata di due battute conclusive, a ripristinare una compostezza da cui si rischiava di deragliare.

Offrono ristoro rispetto a tanto furore inventivo ed esecutivo due pagine estrapolate da altrettante fondamentali raccolte bachiane. Il preludio corale *O Mensch, beweine dein*

*Sünde groß* BWV 622, dall'*Orgel-Büchlein*, che rilegge il mistero della Passione redentrice di Cristo traducendo il testo cinquecentesco di uno degli inni principali del Venerdì Santo in quella che il compianto Peter Williams ha definito un "beautiful suffering", una dolce sofferenza: cantabilità sublime che il clavicembalo eredita dall'organo originario, restituendola in questa trascrizione tramite mezzi congeniali allo strumento. Alla supremazia, armoniosa compostezza della sonata a tre corelliana si rifà invece l'*Andante* che costituisce l'ultimo preludio del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*, accoppiato a un'ancora più flemmatica (*Largo*), ampia fuga concertante a quattro voci, il cui soggetto, caratterizzato da patetiche appoggiature e non meno che audace sul piano armonico, include eccezionalmente tutte le note della scala cromatica: probabilmente un *unicum* nell'intera letteratura musicale.

Vertice di complessità contrappuntistica è poi il *Ricercare a 6* dall'*Offerta musicale*: opera della maturità (com'è noto, si deve alla visita al re di Prussia Federico il Grande del maggio 1747 e l'anno dopo funse da dissertazione pratica per la Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften, l'accademia scientifico-musicale di cui Bach era socio), non soltanto realizza l'esplorazione di regioni armoniche distanti, in un ambito assai vasto (incardinato in do minore, si spinge fino al remoto si minore), ma soprattutto indaga il limite nella dimensione più cara a Bach: quella della "polifonia pervasiva", per dirla con Christoph Wolff. Non a caso nel 1788 una lettera anonima, forse di pugno di Carl Philipp Emanuel, portava ad esempio questa pagina come prova della superiorità del Bach contrappuntista rispetto a Handel, le cui fughe «non si spingono oltre le quattro voci». Ennesima conferma, semmai occorresse, di quell'audace bordeggiamento del limite che la musica bachiana persegue come propria missione, regalando da oltre tre secoli a esecutori e ascoltatori il brivido di un'avventura intellettuale – e perfino di un'esperienza fisica – costantemente *on the edge*.



A prize winner at the competitions of Bruges, "Bach" (Leipzig) and "Città di Milano", **Cristiano Gaudio** trained at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse of Paris with Olivier Baumont and Blandine Rannou and at the Schola Cantorum of Basel with Francesco Corti and Jörg-Andreas Bötticher.

He performs regularly as a soloist and continuo player at the leading international venues and festivals. He collaborates with ensembles that include Il Giardino Armonico (G. Antonini), Les Talens Lyriques (C. Rousset), Il Pomo d'Oro (F. Corti), Les Musiciens du Louvre (M. Minkowski) and Le Concert de la Loge (J. Chauvin). His first solo album *Händel vs Scarlatti* (L'Encelade) received the Diapason d'Or, the Choc Classica for 2022 and other important awards. He teaches at the Conservatorio "A. Corelli" of Messina.

Lauréat de prix aux concours de Bruges, du Concours Bach de Leipzig et du Concours « Città di Milano », **Cristiano Gaudio** s'est formé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris auprès d'Olivier Baumont et Blandine Rannou, ainsi qu'à la Schola Cantorum Basiliensis avec Francesco Corti et Jörg-Andreas Bötticher.

Il se produit régulièrement comme soliste et continuite dans de nombreuses salles et festivals internationaux. Il collabore avec des ensembles tels que Il Giardino Armonico (G. Antonini), Les Talens Lyriques (C. Rousset), Il Pomo d'Oro (F. Corti), Les Musiciens du Louvre (M. Minkowski) et Le Concert de la Loge (J. Chauvin). Son premier enregistrement en récital, *Händel vs Scarlatti* (L'Encelade), a été distingué par le Diapason d'Or, le Choc de l'année 2022 de Classica, ainsi que par plusieurs autres récompenses. Il enseigne au Conservatoire « A. Corelli » de Messine.

Vincitore di premi ai concorsi di Bruges, "Bach" di Lipsia e "Città di Milano", **Cristiano Gaudio** s'è formato al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi con Olivier Baumont e Blandine Rannou e alla Schola Cantorum di Basilea con Francesco Corti e Jörg-Andreas Bötticher. Si esibisce regolarmente come solista e continuista in prestigiose sale e festival internazionali.

Collabora con ensemble quali Il Giardino Armonico (G. Antonini), Les Talens Lyriques (C. Rousset), Il Pomo d'Oro (F. Corti), Les Musiciens du Louvre (M. Minkowski) e Le Concert de la Loge (J. Chauvin). Il suo primo album solistico *Händel vs Scarlatti* (L'Encelade) ha ricevuto il Diapason d'Or, lo Choc dell'anno 2022 di Classica e altri importanti riconoscimenti. È docente al Conservatorio "A. Corelli" di Messina.

## Johann Sebastian Bach (1685–1750)

A selection of harpsichord works

	Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903	
01.	I. Fantasia	06:04
02.	II. Fuga	05:24
	Sonata in D minor, BWV 964	
	Bach's own arrangement of the Violin Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003	
03.	I. Adagio	03:32
04.	II. Fuga. Allegro	06:37
05.	III. Andante	04:27
06.	IV. Allegro	05:20
07.	Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731	02:33
	Chorale prelude – transcription for harpsichord by C. Gaudio	
■ 16	08. Prelude (Fantasia) in C minor	03:06
09.	Ricercare a 6	07:53
	from the <i>Musical Offering</i> , BWV 1079	
10.	O Mensch, beweine deine Sünde groß, BWV 622	04:51
	Adagio assai	
	Chorale prelude from the <i>Orgelbüchlein</i> – transcription for harpsichord by C. Gaudio	
	Prelude and Fugue in B minor, BWV 869	
11.	I. Praeludium. Andante	06:40
12.	II. Fuga à 4. Largo	06:57
	from the <i>Well-Tempered Clavier</i> , Book 1 (No. 24)	
13.	Toccatà in D major, BWV 912	11:25
14.	Erbarm dich mein, o Herre Gott, BWV 721	03:47
	Chorale prelude – transcription for harpsichord by C. Gaudio	
	Total Time	78:43

**Cristiano Gaudio** – harpsichord  
by Andrea Restelli (Milan, 2021)  
after Christian Vater (Hannover, 1738 – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)



Montecastelli is a medieval village right in the center of Tuscany. The Poggio (Italian for hill top) is a place where people from the worlds of science and music meet and work. In a building dating back to the beginning of the 13th century we try to create an environment fostering creativity and exchange.



Fondazione  
*Science & Music*

**Recording dates:** 13-16 October 2024

**Venue:** Auditorium della Compagnia,  
Montecastelli Pisano, Italy

**Producer:** Ken Yoshida

**Sound engineer and editing:** Ken Yoshida

**Tuning and assistance:** Andrea Restelli

**Concept and design:** Emilio Lonardo

**Layout:** Mirco Milani

**Images – digisleeve**

Cover picture, inside: Cristiano Gaudio,  
December 2025 © Gianni Rizzotti; Bach  
Bust Statue © The Ancient Home

**Images – booklet**

Page 14: Cristiano Gaudio,  
December 2025 © Gianni Rizzotti

**Translations**

English: Hugh Ward-Perkins

French: Cristiano Gaudio

**Acknowledgments**

I would like to thank Philipp Bonhoeffer, president of the Science and Music Foundation, for making the Auditorium della Compagnia and the harpsichord available; Andrea Monguidi and the Madeleine und Albert Erlanger-Wyler-Stiftung, for their patronage; Giulio Geti, for the inspiration behind the album's title; Giovanni Antonini, Olivier Baumont, and Francesco Corti, for their shared reflections on the programme; Ken Yoshida and Andrea Restelli, for their support during the recording sessions; and Claire-Lise Démettre, for her help in translating the booklet into French; Giulia Manfredini, for her constant support.  
—Cristiano Gaudio

© 2026 Cristiano Gaudio, under exclusive  
licence to Outhere Music France  
© 2026 Outhere Music France

