

J.S. BACH

MUSIC FOR RECORDER & HARPSICHORD



Stefano Bagliano *recorders* · Andrea Coen *harpsichord and organ*

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Music for Recorder & Harpsichord

Sonata BWV1020 version in A minor <i>attributed to C.P.E. Bach</i>		Sonata in G BWV1039	
1. Allegro*	3'27	8. Adagio	3'24
2. Adagio*	3'16	9. Allegro ma non presto	3'57
3. Allegro	4'30	10. Adagio e piano	2'44
		11. Presto	3'20
4. Choral: O Mensch, bewein' dein' Suende gross BWV622 from <i>Orgelbuchlein</i> *	3'35	12. Fuga Canonica in Epiadiapente from <i>Musikalisches Opfer</i> BWV1079	1'58
from 15 dreistimmigen Sinfonien		Sonata BWV1032 version in C	
5. Sinfonia No.8 in F BWV794	1'25	13. Vivace	4'00
6. Sinfonia No.13 in A minor BWV799*	1'56	14. Largo e dolce	2'33
		15. Allegro	5'05
7. Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV655 from <i>18 Leipziger Choräle</i> *	3'39	from <i>Kunst der Fuge</i> BWV1080	
		16. Contrapunctus VI	4'27
		17. Contrapunctus IX	3'01
		18. Trio in D minor BWV583*	4'45

Stefano Bagliano *recorders*

Andrea Coen *harpsichord and *organ*

Harpsichord by Giulio Fratini, 2015, after the original double manual instrument by Michael

Mietke, Castle of Charlottenburg, A=415 Hz, temperament: Aaron-Neidhardt

Chamber Organ by Giulio Fratini and Pierpaolo Pallotti, A=415 Hz,

temperament: Aaron-Neidhardt

Bach and transcription in the baroque period

BACH, *exemplary in all forms of musical composition, was also, in Sir Donald Tovey's words, "The master who achieved the most astonishing translations from one medium to the other, transcribing Concerto movements into great choruses, and conversely turning arias into slow movements of Concertos". Elsewhere Tovey said: "Bach wrote on the principle, not that music is written for instruments but that instruments (including the human voice) are made for music."*

Leslie D. Paul, *Bach as Transcriber*, Music & Letters, Vol. 34, No. 4 (Oct., 1953), pp. 306-313

The remarkable insights of Sir Donald Tovey, the great British musicologist, were recorded by Leslie Paul in what was essentially the first scientific article on the subject of Bach transcriptions. Over fifty years later, they still shed light on the innumerable experiments in transcribing various facets of Bach's music carried out in the course of three centuries. A further consideration regards the fact that during the Renaissance period, as in earlier centuries, very rarely did scores bear any indication of the instruments they were supposed to be played on, since this depended largely on the extension of the notes, the musical style and indeed the availability of instrumentalists. But then at the time there was still no clear delineation between vocal and instrumental music: frottolas and madrigals, along with certain motets and other forms of sacred and profane music, could be simply sung, or doubled with instruments, or performed on instruments alone.

Later, between the 16th and 17th centuries, indications began to appear regarding a possible choice of instruments: sonatas and canzones, for instance, might be intended for "*violino ovvero cornetto*", or indeed flute, *flautino* or even spinetta or *spinettino*.

Often the keyboard music of the 17th century could equally be played on the organ, the harpsichord, the clavichord or other similar instruments, both for the basso continuo part – with the addition of harps, lutes, theorbos, dulcimers, etc. – and for solo performance. During the course of the late 1600s and the 1700s, however, the evolutions of forms and techniques were gradually to lead to greater precision in the

specification of each instrument and what it implied as regards the scoring, to the extent that during the 18th century composers increasingly felt the need to establish and codify tempi, dynamics and thus also the instruments used. Although Bach's lifetime coincided with the height of this technical and formal development, with the relative evolution of violin and harpsichord compositions, the poly-instrumentalism typical of earlier centuries was still fairly common practice. This allowed for great freedom in making music, not least because musicians were generally able to play various instruments, allowing the growing ranks of publishers to ensure that scores were readily available to gratify the demands of keen amateur musicians. Composers often kept their works within an extension and with passages that made them suitable for different instruments, and this interchangeability helped shape a musical practice that became very widespread during the baroque period: the art of transcription. It was so common that a piece of music could easily change customer, since the new arrangement was often the work of the composer himself. So it was easy to pass from the originally envisaged instrument to another, even if this sometimes meant extending the range or changing details of the score to suit the new instrument.

Arrangements for the harpsichord of overtures from Operas, Concertos and Sonatas for various melodic instruments were common, as indeed was the reverse. There were also transcriptions from string to wind instruments, and from vocal to instrumental scores. Handel, Telemann, Geminiani and Rameau, to mention but a few, often turned to transcription for practical and commercial reasons as well as creative intent. Above all, J. S. Bach produced superb examples of transcription in the arrangements he made not only of his own compositions, but also of the works of other composers: for instance, the collection of solo harpsichord Concertos derived from the great solo concertos of the Venetian school (Vivaldi, Albinoni, Marcello and others). Likewise famous is his transcription for four harpsichords and strings of the Vivaldi Concerto for four violins from *L'Estra armonico*. He also wrote splendid arrangements of his own works, from the violin Concertos and Sonatas to the Concertos and Sonatas for harpsichord; from the harpsichord Concertos to

the Symphonies and Choruses for Cantatas; from the Cantatas to the Masses and Passions.

Bach's chamber works also comprise the interesting example of the Sonata for viola da gamba and harpsichord obbligato BWV1027 that he then transcribed for two flutes and basso continuo (BWV1039). Our version features the voice flute (tenor in D), and the outcome is an unusual, dark and velvety sound.

Writing for harpsichord obbligato became a hallmark for J.S. Bach, who stood out among his contemporaries for the importance he attributed to it as a *concertante* instrument. This is evident in the concertos for one, two and three harpsichords and strings, the famous Brandenburg Concerto No.5, the Triple Concerto BWV1044, the six Sonatas for violin and harpsichord (BWV1014-1019), the three Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV1027-1029) and the two Sonatas for flute and harpsichord obbligato BWV1030 and 1032 (this latter is included in the recording in a version in C major for recorder). Apart from raising the pitch a third higher, in this sonata it was also necessary to reconstruct part of the unfinished first movement. The last of the three Sonatas for flute and harpsichord obbligato in the album is the BWV1020 (attributed to Carl Philipp Emanuel Bach), transposed into the key of A minor, a tone above the original. It is also interesting to note that there is a version in G minor of the harpsichord part of the Sonata in B minor BWV1030: the manuscript, which cannot be dated with certainty, envisages the use of an instrument other than the flute, probably the oboe or the recorder. Transcriptions for recorders were also common, bearing in mind the enormous popularity throughout Europe of the instrument during the baroque period. Bach himself used it a great deal, often making a feature out of it, as in the case of the two Brandenburg Concertos Nos. 2 and 4 (he also transcribed the latter, lowering it by a tone, for two recorders, harpsichord obbligato and strings), in many Cantatas and in the Passions. Moreover, his habit of interchanging recorders and flutes is also evident in the version in E flat major of the *Magnificat* BWV243 and in various Cantatas.

This album is further enriched with eight other compositions of various origins:

two trios and a famous Chorale from the organ repertoire, likewise well-suited to performance on the recorder with harpsichord/organ obbligato: the Adagio BWV543, preserved in a manuscript dated 1795, and the *Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV655 – one of the 18 Leipzig Chorales – as well as the deeply moving Chorale *O Mensch, beweim' dein' Suende gross* BWV622, belonging to the *Orgelbuechlein* collection. To these we have added the *Fuga Canonica in Epidiapente* from the *Musikalisches Opfer*, two three-voice Sinfonias (Nos. 8 and 13) and two Counterpoints (VI and IX) from the Art of the Fugue, where the recorder plays the upper part.

© Stefano Bagliano & Andrea Coen

Translated by Kate Singleton

Bach e la trascrizione nel periodo Barocco

BACH, exemplary in all forms of musical composition, was also, in Sir Donald Tovey's words, "The master who achieved the most astonishing translations from one medium to the other, transcribing Concerto movements into great choruses, and conversely turning arias into slow movements of Concertos". Elsewhere Tovey said: "Bach wrote on the principle, not that music is written for instruments but that instruments (including the human voice) are made for music."

Leslie D. Paul, *Bach as Transcriber*, Music & Letters, Vol. 34, No. 4 (Oct., 1953), pp. 306-313

A più di mezzo secolo di distanza questa notevole intuizione del grande musicologo britannico riportata da Paul in quello che potremmo considerare il primo articolo scientifico in materia, illumina gli innumerevoli esperimenti di trascrizione tentati nel corso dei tre secoli a venire su un'ampia parte della produzione del Kantor. A ciò va ovviamente aggiunta una evidente considerazione in merito al fatto che nel periodo rinascimentale, così come nei secoli precedenti, nella stragrande maggioranza dei casi non vi era nessuna indicazione, per l'esecuzione, riguardo agli strumenti da utilizzare, che venivano impiegati in assoluta libertà e scelti sulla base dell'estensione, della scrittura e perfino della disponibilità degli strumentisti. D'altra parte in quel periodo storico non è ancora ben delineato il confine che separa la scrittura vocale da quella strumentale: frottole e madrigali, così come alcuni mottetti e altre forme vocali sacre e profane potevano essere eseguiti con le sole voci, con raddoppi degli strumenti o anche solamente con questi ultimi. Successivamente, tra il secoli XVI e XVII, si cominciano a trovare indicazioni circa una possibile scelta tra diverse opzioni: nelle sonate e canzoni, ad esempio, vengono proposti "violino ovvero cornetto", così come *flauto*, flautino o anche spinetta o *spinettino*. Per ciò che attiene poi alla produzione tastieristica del Seicento è spesso possibile utilizzare indifferentemente l'organo, il cembalo, il clavicordo o anche altri strumenti da tasto, sia per la realizzazione del basso continuo – al cui strumentario si aggiungevano arpe, liuti, tiorbe, salteri etc. – che per l'esecuzione solistica. L'evoluzione delle forme e

della tecnica, tuttavia, porteranno gradualmente, nel corso del tardo Seicento e del Settecento, ad una ulteriore e vieppiù precisa identificazione e identità dei singoli strumenti e delle loro caratteristiche di scrittura, fino a determinare, nel corso del secolo XVIII, la sempre più pressante esigenza da parte del compositore di codificare in maniera sostanzialmente univoca il tempo, la dinamica e quindi anche la tipologia degli strumenti da impiegare. All'epoca di Bach, ovvero nel pieno di questo fervore di sviluppo tecnico e formale – caratterizzato in particolare dall'evoluzione della scrittura violinistica e clavicembalistica –, era comunque ancora diffusissimo quel concetto di *polistrumentalità* che aveva caratterizzato i secoli precedenti. Questo permetteva la massima libertà di poter fare musica senza particolari limitazioni, dal momento che quasi sempre i musicisti erano in grado di suonare diversi strumenti, e consentiva agli editori – la stampa musicale era in grande ascesa - di garantire una più capillare diffusione del materiale grazie alle molteplici possibilità di esecuzione offerte ai musicisti dilettanti. Chi scriveva spesso manteneva la scrittura, nelle estensioni e nei passaggi, a un livello che permettesse quella intercambiabilità che determinava una delle pratiche musicali più diffuse nel periodo barocco: l'arte della trascrizione. In questa diffusissima prassi un brano poteva facilmente cambiare “destinatario” - per mezzo di una trascrizione spesso effettuata dal compositore stesso - passando dallo strumento per il quale era stato concepito originariamente a un altro, adattando eventualmente la scrittura e l'estensione alle caratteristiche di quest'ultimo.

Molto praticate erano le trascrizioni da *Ouvertures* di Opere, o da Concerti e Sonate per diversi strumenti melodici, realizzate per clavicembalo solo o viceversa, oppure da strumenti ad arco a strumenti a fiato, o anche da voci a strumenti. Haendel, Telemann, Geminiani, Rameau, solo per citarne alcuni, hanno spesso utilizzato la trascrizione sia per ragioni pratiche e commerciali che per fini squisitamente artistici. Ma più di tutti J. S. Bach ha attinto in maniera notevole sia alla propria produzione che a quella altrui per realizzare superbi esempi di trascrizione: si pensi alla raccolta di Concerti per clavicembalo solo derivati dai grandi concerti solistici della Scuola veneziana (Vivaldi, Albinoni, Marcello e altri);

celebre è anche la trascrizione per quattro clavicembali e archi dal Concerto di Vivaldi per quattro violini da *L'Estro armonico*. In particolare, dalla sua stessa produzione ricavò splendide trascrizioni: da Concerti e Sonate per violino a Concerti e Sonate per clavicembalo, da Concerti per clavicembalo a Sinfonie e Cori per Cantate; da Cantate a Messe e Passioni.

Nella produzione cameristica abbiamo tra gli altri l'interessante esempio della Sonata per viola da gamba e cembalo obbligato BWV1027, che Bach trascrive per due flauti e basso continuo (BWV1039): la nostra versione vede protagonista il flauto di voce (tenore in Re), e il risultato è quello di un amalgama sonoro inedito, scuro e vellutato.

La scrittura per clavicembalo obbligato è una delle caratteristiche peculiari di J.S. Bach, il quale più d'ogni altro, nella sua epoca, ha conferito a questo strumento una così spiccata attitudine concertante: lo testimoniano i concerti per uno, due, tre cembali ed archi, il celeberrimo Concerto Brandeburghese n.5, il Concerto Triplo BWV1044, le sei Sonate per violino e cembalo (BWV1014-1019), le tre Sonate per viola da gamba e cembalo (BWV 1027-1029) e le due Sonate per flauto traverso e cembalo obbligato BWV 1030 e 1032 (quest'ultima presente in questo CD in una versione in Do maggiore per flauto diritto); in tale sonata, oltre che trasportare il brano una terza sopra, si rende necessario ricostruire una parte del primo movimento, poiché incompiuto. L'ultima delle tre Sonate per flauto e cembalo obbligato qui presenti è la BWV1020 (attribuita a Carl Philipp Emanuel Bach), trasportata nella tonalità di la minore, un tono sopra l'originale. È inoltre interessante notare che della Sonata in si minore BWV1030 esiste anche una versione della sola parte del clavicembalo nella tonalità di sol minore: il manoscritto, di incerta datazione, presuppone l'impiego di uno strumento diverso dal flauto traversiere, probabilmente l'oboe o lo stesso flauto diritto. Anche la trascrizione per flauto diritto era un'operazione piuttosto comune, tenendo conto dell'enorme fortuna di cui questo strumento godette nell'epoca barocca in quasi tutta Europa; Bach stesso lo impiegò molto, destinandolo spesso al ruolo di protagonista, come nei due Concerti

Brandeburghesi n.2 e 4 (di quest'ultimo fece anche una trascrizione, trasportandolo un tono sotto, per due flauti a becco, cembalo obbligato e archi), in molte Cantate e nelle Passioni. Inoltre nella versione in Mi bemolle maggiore del *Magnificat* BWV243 e in diverse Cantate abbiamo ulteriori esempi di come Bach fosse solito scambiare i flauti diritti con i traversieri.

Il programma di questo CD è arricchito infine da ben altre otto composizioni di differente derivazione: due trii e un celeberrimo Corale tratti dal repertorio organistico, anch'essi perfettamente adattabili all'organico flauto diritto e cembalo/ organo obbligato: l'Adagio BWV543, tramandato in un manoscritto datato 1795, e il *Trio super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV655 - uno dei 18 Corali di Lipsia -, oltre allo struggente Corale *O Mensch, beweine dein' Suende gross* BWV622, appartenente alla raccolta dell' *Orgelbuchlein*. A tutto ciò si aggiungono la *Fuga Canonica in Epidiapente* dall'Offerta Musicale, due Sinfonie a tre voci (le nn. 8 e 13) e due Contrappunti (il VI e il IX) dall'Arte della Fuga, nei quali al flauto viene sempre affidata la parte superiore.

© Stefano Bagliano & Andrea Coen



Stefano Bagliano is a virtuoso flautist (blockflute/recorder/flute à bec) of international renown. He has performed as a soloist for prestigious festivals and institutions such as Carnegie Hall of New York, Moscow Conservatoire, Ishibashi Memorial Hall Tokyo, Beijing and Tianjin Conservatoires, Gasteig of Munich, Universität für Musik of Vienna.

Founder and conductor of the Collegium Pro Musica, the Baroque Orchestra of Genoa, he has worked with famous singers, including E. Kirkby, R. Invernizzi, G. Bertagnolli, K. King. As a soloist he has played with orchestras and ensembles such as

Les Boreades of Montreal, Solisti della Scala of Milan, Moscow Chamber Orchestra, Mainzer Kammerorchester, Academia Montis Regalis Turin, Ensemble Baroque de Nice, Orchestra da Camera di Padova e del Veneto.

Bagliano has made over twenty internationally acclaimed recordings as a soloist, playing works by Vivaldi, Telemann, J.S. and C.P.E. Bach, Sammartini, Fiorenza, Marcello and Quantz, for labels such as Brilliant Classics, Stradivarius, Dynamic and ASV Gaudeamus and for the Italian musical magazines CD Classics, Orfeo and Amadeus. His 3 album set of the complete Vivaldi Chamber Concertos received 5 stars reviews. In the American magazine “Fanfare” (USA, march 2013) James Alton wrote “Bagliano is as fine a virtuoso on his instrument as I’ve ever heard”.

He is artistic director of the International Festival of Chamber Music “Le Vie del Barocco” in Genoa. He has taught recorder and baroque praxis in courses and masterclasses for various institutions, including many Italian Conservatoires, the ISA International Summer Academy of the University of Vienna, the Royal College in London, Akademie für Alte Musik in Bremen, Hochschule für Musik in Stuttgart, Gnessin Institute in Moscow.

Erstwhile director of the Early Music Department at the Pedrollo Conservatoire in Vicenza, he teaches recorder at the Verdi Conservatoire in Milan.

Andrea Coen was born in 1960 in Rome. He graduated in musicology at the La Sapienza University in Rome, and took a degree in harpsichord at the Royal College of Music in London. After a period of research and study of Renaissance, Baroque and Classical performance techniques with acclaimed musicians such as Ton Koopman, David Collyer, Glenn Wilson and Emilia Fadini, he focused on his concert career in Italy, Europe, Japan, USA and South America, performing as soloist on the harpsichord, organ and fortepiano and in various chamber and vocal ensembles.

He is responsible for the first complete critical edition of the Cimarosa keyboard Sonatas and two Piano Sextets, and of the Intavolatura di Ancona (1644). At present he is part of the scientific committee of the Muzio Clementi Opera Omnia (60 vols), is on the advisory board of Ad Parnassum (Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music), and has completed the first modern edition of B. Marcello’s *L’estro poetico-armonico*.

Coen has worked with musicians such as Christopher Hogwood, Monica Huggett, Aris Christofellis, Emma Kirkby, Mariella Devia, Antonio Pappano as well as the Ensemble Seicentonovecento, Modo Antiquo, L’Arte dell’arco and Odhecaton. He teaches harpsichord and early keyboard instruments at L’Aquila Conservatoire, and is the principal organist in the Basilica di San Giacomo in Augusta (Rome). His recordings include Giustini’s Piano Sonatas (3 albums, 94021), Telemann’s Harpsichord Fantasies (3 albums, 94228) and the Scarlatti Viola d’Amore Sonatas (1 album, 94242) (all for Brilliant Classics), as well as the Complete Keyboard Works of D. Cimarosa (5 albums), the Dissertations of Veracini after Corelli, the Complete Oratori of G. Carissimi (9 albums) and many other releases featuring music from the Renaissance to the Classical period.

Many thanks to Romeo Ciuffa

Recording: 17-19 March 2018, Palazzo Annibaldeschi, Montecompatri (Rome), Italy

Producer: Silvano Landonio

Cover: “The Musical Cross”, a musical spelling of Bach’s name. Anonymous of the 19th century

© & © 2021 Brilliant Classics