



English / Français / Italiano / Tracklist



The struggle for uniqueness

Peter Wollny

■ 2

The mid-18th century is a period in German music history that is difficult to define. The composers of the time followed an aesthetic that regarded originality as the highest artistic ideal, but at the same time they were children of an age in which the entire pedagogical system was determined by learning according to pre-established patterns. The work of these composers was thus caught up in a field of tension characterised by diverse ties to traditional contexts and a pronounced struggle for uniqueness. This conflict was probably perceived only subliminally by those involved; on the surface, the conviction that they had cast off the past prevailed. The two eldest Bach sons were already regarded as leading representatives of the new age during their lifetimes, and their works are still valued today as paradigms of the style developed by their generation. Numerous contemporaries followed their example, including the brothers Franz and Georg Benda, who also came from an influential family of musicians. These composers placed so-called good taste at the centre of their work, the characteristics of which were subsequently described in numerous fundamental treatises. The systematic development of a playing style that was refined down to the smallest detail then also had a retroactive effect on composing: the formulation of individual and distinctive themes, the realisation of a particular affect, the expansion of the expressive palette – these are just some of the areas that a composer had to think about in the age of *Empfindsamkeit* (sentimentalism, sensitivity).

This new, *empfindsame* element manifested itself above all in instrumental music,

Peter Wollny is Director of the Bach-Archiv Leipzig and Professor of Music History at Leipzig University and at the Universität der Künste in Berlin. He has also taught at Humboldt-Universität Berlin, Technische Universität Dresden and Musikhochschule Weimar. He has edited several volumes of the Neue Bach-Ausgabe, is General Editor of C. P. E. Bach: The Complete Works, and editor of the Bach-Jahrbuch. He has published widely on the Bach family and music history of the seventeenth to nineteenth centuries. His new monograph on the stylistic changes in Protestant church music after the Thirty Years' War appeared in 2017.

especially in the concerto for solo keyboard instrument, which was being developed as a genre in this period. The tension created by the alternation of solo and tutti and the dialogue-based development of motivic material created a completely new sensibility for musical logic, which was later taken up by Viennese Classicism. Largely unencumbered by oppressive traditions, the idiomatic treatment of the keyboard instrument characterised a musical language which had an enduring influence on the period.

Born in Benátky in Bohemia, Georg Benda came to the Prussian court at the beginning of the 1740s through the offices of his eldest brother Franz and learnt about the modern music of the Berlin School. In his youth, his musical education in various monastery schools was characterised above all by the rich culture of the Habsburg dominions; nevertheless, during his years in Berlin he oriented himself primarily towards the pioneering, innovative style of his colleague Carl Philipp Emanuel Bach, who was only a few years his senior and whom he admired throughout his life. In old age, however, Benda returned to his compositional beginnings, especially in his great melodramas (dramatic works combining spoken voice and orchestral music).

The two harpsichord concertos recorded here, in F minor and B minor, were presumably composed during Benda's years at the Prussian court (until the beginning of 1750). In these works, he takes up the subtle, complex ritornello form of C.P.E. Bach and approaches his model in his treatment of the solo instrument. It is therefore hardly surprising that his Concerto in F minor is attributed to Bach's second-eldest son in a copy that has survived in Gotha. One could therefore ask what elements of this piece his contemporaries perceived as "Bachian". In the two fast outer movements, these would be the ingenious dialogue between soloist and orchestra, the economical treatment of the thematic material and finally the fine, motivic accompaniment of the refined passagework, while in the pensive slow middle movement with its nuanced harmonies, a personal voice emerges.

Similar characteristics can be found in Benda's Concerto in B minor. The dialogue principle used in the fast outer movements appears even more sophisticated in this work than in the F minor concerto, and the Arioso also approaches the stylistic ideals of the Berlin School more closely than its counterpart.

The *12 Variationes auf die Folie d'Espagne* Wq 118/9 were composed in 1778, according to C.P.E. Bach's estate catalogue printed in 1790, at a time when the old, widely used melody from the middle of the 17th century could really no longer inspire anyone. Already,

in his 1742 “Peasant” Cantata of 1542, J.S. Bach had assigned the folia to the artistically lower (but all the more grandiloquent) sphere of rustic, folksy music-making – a degenerate cultural heritage that was at best still tolerable when humorously refracted. What prompted C.P.E. Bach to arrange this very melody more than 35 years later is beyond our comprehension. Perhaps the idea originated from a competition among friends and the associated challenge of eliciting new effects from even a stale harmonic sequence with humour and ingenuity.

Wilhelm Friedemann Bach’s two-movement Sinfonia in D minor (Fk 65) is an unusually serious and densely crafted work. For a long time the circumstances of the composition’s creation were unclear; our improved knowledge of local traditions now makes it seem plausible to assign it to Dresden, and this is also confirmed by the source-critical findings of the autograph score: the Sinfonia belongs to an extensive repertoire of similar orchestral works that were performed as instrumental graduals during masses in the Roman Catholic Hofkirche of Dresden. The solemn pace of the slow movement and the strict counterpoint of the fast movement derive their character from the work’s function and are highly characteristic of the style of Dresden church music around 1740.

■ 4

One of W.F. Bach’s earliest Dresden works is the Harpsichord Concerto in D major, composed around 1735, a youthful masterpiece that incorporates a wide variety of ideas. The powerful triadic writing in the main theme is reminiscent of the modern Neapolitan orchestral style that had arrived in Dresden a few years earlier with the appointment of Johann Adolph Hasse as Kapellmeister. On the other hand, the somewhat bizarre tone of the secondary idea, which is in the relatively cloudy minor key, is reminiscent of the work of Hasse’s rival, the double-bassist and church composer Jan Dismas Zelenka. Finally, we recognise Bachian traits in the initially seemingly out-of-place endeavour to work even the most modern motifs imitatively or even canonically and to give the accompaniment a contrapuntal life of their own. In the first four bars, for example, we hear a canon between the first violin and bass, embedded in rhythmically complementary accompaniment in the middle strings. The secondary theme that is soon heard is also developed canonically in the first and second violins, and the musical idea of the final group is performed by all the strings together as a strict four-part imitation. The motivic fabric of the strings is also prolonged when, after the conclusion of the ritornello, the harpsichord comes onstage with a capricious solo: like elemental spirits, the strings nimbly pick up individual motivic frag-

ments from the harpsichord, imitate them and drop them again. Parallel to the increasingly virtuosic figurations of the solo instrument, they unfold a richly spiritual and evocative tapestry of sound that combines joyful playing with humour.

With his sonatinas for harpsichord and orchestra of the early 1760s, C.P.E. Bach broke new musical ground. The works, which formally lie somewhere between a suite and a concerto, represent the composer's attempt to combine his multi-faceted style with an easily comprehensible, simple and "sentimental" tone, which clearly stood out from his eccentric idiom of the 1740s and early 1750s and deliberately appealed to a wider audience. Thanks to the loose sequence of movements, Bach was able to integrate some earlier occasional works.

The Andante recorded here is the second section, scored for keyboard solo, of the first movement of the Sonatina Wq 103 for harpsichord and orchestra. It is derived from a short piano piece composed in 1756 that Bach published in 1760 in the third volume of Friedrich Wilhelm Marpurg's *Kritische Briefen über die Tonkunst*. Bach transforms the three-part form of the original into a rondo-like structure in the sonatina version with the addition of "varied reprises", to repeat a phrase used by the composer himself.

Leipzig, September 2024

Sense and Sensibility¹

Francesco Corti

"Elinor, where is your heart?"

■ 6 In nineteenth-century music criticism, as in the view of many musicians today, the creative arc of the 18th century rests on two robust pillars: the late baroque of the great "founding fathers" (Bach, Handel, Vivaldi, Rameau, the Italian opera masters) and the "Holy Trinity" of Viennese classicism (Haydn, Mozart, Beethoven). Whatever does not fit into these two solid categories is destined to a kind of limbo. Such a periodization proves unfortunate for composers who, for various reasons, straddle different traditions – where shall we place Pergolesi, Traetta, Boyce or even Gluck? And it is particularly inauspicious for that generation of artists who are united under the (modern) definition of *empfindsamer Stil* ("sentimental" or "sensitive" style), which in a relatively short period of time effected a veritable aesthetic revolution, finally ending the rigid and universal formal organization of the baroque and, by contrast, paving the way for the quest for balance of classicism. The fruits of this revolution are still surprising today, and this repertoire is largely unknown to the general public.

*"I wish, as well as everybody else, to be perfectly happy;
but, like everybody else, it must be in my own way."*

It can be considered a great fortune to be born into a family of musicians. To be born the son of one of the greatest composers in history must be an even more extraordinary opportunity. Yet all of Johann Sebastian Bach's sons suffered, albeit each in a different way, from being compared to such an important father. Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emmanuel had access to the direct teaching of one of Germany's greatest musical personalities and to a dense network of personal and institutional contacts in the cities where they lived thanks to their father's integration into the German musical world. Everything promised a bright future. In the case of the first son, his career would turn out

¹ All quotations are from Jane Austen's *Sense and Sensibility* (1811).

to be only a very partial success. The second son would enjoy a decidedly more brilliant trajectory. Indeed, the next generation always refers to him, and not to Johann Sebastian, when speaking of the “great Bach”. Yet Carl Philipp’s entire aesthetic quest is a progressive and systematic departure from his father’s language.

*“What do you know of my heart?
What do you know of anything but your own sufferings?”*

By focussing on the value of personal expression, emotional instability and the rapid alternation of affects, the *Empfindsamkeit* generation contested, to a certain extent, the pursuit of form for its own sake, while simultaneously testing its limits. The principles of order and balance, as well as the *galanteries* so dear to the good society of the late European baroque, faded into the background. A new artistic priority was identified in the expression of the most personal feelings and in the continuous oscillation between different and contrasting moods. Thus, forms became unpredictable, mood swings became sudden, alternating frenetic passages with moments of deep lyricism. The civilisation of *galant* conversation was disrupted by the artist’s free and personal expression, which became an essential requirement of artistic production.

7 ■

*“That is what I like; that is what a young man ought to be. Whatever his pursuits,
his eagerness in them should know no moderation, and leave him no sense of fatigue.”*

The restless nature of this production is a challenge not only for the listener but also for the performer. The generation of Bach’s eldest sons was aware of the novelty of their language, its local character and its departure from the horizon of expectation of the time. They committed themselves to the publication of extensive treatises dedicated to musical performance. Fundamentally conceived for a new audience of *Kenner* (professionals) and *Liebhaber* (high-level amateurs), these meticulous writings are primary sources for grasping the stylistic features of such a dazzling artistic movement. Once the purely technical aspects of performance have been dealt with, including the array of *Verzierungen* (embellishments) that the performer is called upon to recognise and execute correctly, large sections are devoted to the more personal and volatile aspects of musical interpretation. These include recognising the mood the composer wishes to evoke, expressing it effectively, and, when possible, identifying with it.

"Know your own happiness."

The debate on individual musical expression includes areas of particular interest to us. They concern those moments in which the composer leaves full creative freedom to the performer, who is instructed to enrich the piece with embellishments and cadenzas. The latter, along with the other free forms, are the subject of particular interest in treatises. Carl Philipp Emanuel has left us numerous examples to learn from (such as cadenzas, fantasias and fully embellished sonatas), but much can be learned from his more unpredictable older brother, who often inserted free sections into his most structured compositions. In slow movements and forms with repeated sections, the margins for manipulation are generally wider. A Berlin manuscript (D-B Mus. ms. 1363/3) contains a fully ornamented version of the second movement of Benda's B minor concerto. I found it very interesting to follow this historical example *verbatim* for the present recording, not only for the quality of the embellishments, but also for their quantity.

*"When so many hours have been spent on convincing myself I am right,
is there not some reason to fear I may be wrong?"*

■ 8

The brief but intense flare of the *empfindsamer Stil* has left us an extraordinarily compelling and genuinely moving musical legacy, together with profound aesthetic and philosophical considerations. The scores are full of meticulous indications, requiring a careful study of the sources and performance practices of the time. Yet the same historical sources urge us towards a strongly personal approach to the music and its stylistic features. The modern performer is left with the simultaneously arduous and challenging task of harmonizing these only superficially conflicting aspects. No definitive answers will be found, but, hopefully, fruitful hypotheses.

Arezzo, September 2024

La quête de l'originalité

Peter Wollny

Le milieu du XVIII^e siècle est une période de l'histoire de la musique allemande difficile à cerner. Les protagonistes de l'époque aspirent à une esthétique qui érige l'originalité en idéal absolu, alors qu'ils sont eux-mêmes les héritiers d'un système pédagogique centré sur l'apprentissage des modèles. Les compositeurs sont donc tiraillés dans leur travail entre un contexte ancré dans les traditions et une lutte acharnée pour l'unicité. Néanmoins, ils sont peu conscients de ce conflit intérieur : en surface, ils sont assez convaincus d'être détachés du passé. Les deux fils aînés de Bach étaient perçus, déjà de leur vivant, comme les précurseurs d'une nouvelle ère, et leurs œuvres sont aujourd'hui encore considérées comme des archétypes du langage développé par leur génération. Nombre de leurs contemporains ont suivi leur exemple, notamment les frères Franz et Georg Benda, qui venaient également d'une grande famille de musiciens. Ces compositeurs plaçaient au centre de leur travail ce qu'ils appelaient le « bon goût », dont les caractéristiques ont ensuite été décrites dans différents traités. La pratique d'une exécution pensée jusque dans les moindres détails a agi à son tour sur la façon de composer. La formulation de thèmes individuels et reconnaissables, la traduction d'affects particuliers, et l'élargissement de la palette d'expression sont ainsi quelques exemples des réflexions qui occupaient les compositeurs de cette époque dite de l'*Empfindsamkeit* (terme qui désigne une certaine sensibilité ou sentimentalité).

9 ■

Peter Wollny est directeur de la Bach-Archiv Leipzig ainsi que professeur de musicologie à la Leipzig University et à l'Universität der Künste à Berlin. Il a en outre enseigné à la Humboldt-Universität Berlin, à la Technische Universität Dresden et à la Musikhochschule Weimar. Il a publié plusieurs tomes de la Neue Bach-Ausgabe, participe en tant que rédacteur en chef à C.P.E Bach : The Complete Works et comme éditeur au Bach-Jahrbuch. Il a par ailleurs publié de nombreux écrits sur la famille Bach et sur l'histoire de la musique du 17^{ème} au 19^{ème} siècle. Sa monographie sur les changements stylistiques dans la musique religieuse protestante après la Guerre de Trente Ans est paru en 2017.

La nouveauté de ce langage et son caractère « sensible » se manifestent principalement dans la musique instrumentale, notamment dans le genre du concerto pour clavier alors en plein essor. La tension qui naît de l'alternance entre solos et tutti et le dialogue élaboré à partir du matériau motivique créent une toute nouvelle sensibilité musicale, à laquelle la Première école de Vienne s'attachera ensuite à son tour. Libérée d'une grande partie des traditions étouffantes, l'approche idiomatique du clavier façonne alors un langage musical auquel l'époque s'identifie durablement.

Né à Benátky, en Bohême, Georg Benda arrive à la cour de Prusse au début des années 1740 par l'intermédiaire de son frère aîné, Franz. Il y apprend la musique moderne de l'École de Berlin. Durant son enfance, l'apprentissage musical qu'il a reçu dans différentes écoles dirigées par des religieux a été marqué principalement par les riches traditions de l'Empire des Habsbourg. En revanche, durant ses années consacrées à l'étude de l'École de Berlin, il se tourne surtout vers le langage novateur de son collègue Carl Philipp Emanuel Bach, plus âgé de seulement quelques années, qu'il admirera toute sa vie. Mais durant la dernière période de sa vie, Benda retrouvera la façon de composer de ses débuts, notamment dans ses grands mélodrames.

■ 10

Georg Benda a sans doute composé les deux concertos pour clavecin de ce disque, en fa mineur et si mineur, durant ses années passées à la cour de Prusse, période qui s'étend jusqu'au début de l'année 1750. Dans ces œuvres, il fait appel à la forme ritournelle, subtile et complexe, telle que C.P.E. Bach l'employait, et s'inspire aussi de la façon dont le deuxième fils du cantor utilise l'instrument soliste. Il n'est donc pas étonnant que son concerto en fa mineur soit attribué à C.P.E. Bach sur une copie conservée à Gotha. On peut alors se demander quels éléments précis ont paru « bachiens » aux contemporains de la pièce. Dans le premier mouvement et le finale, tous deux rapides, cela pourrait être l'ingénieux dialogue entre le soliste et l'orchestre, l'utilisation économique du matériau motivique, et l'emploi de celui-ci dans l'accompagnement des passages virtuoses raffinés ; tandis que dans le mouvement lent, recueilli et doté d'harmonies colorées, une voix distincte se détache. On trouve des caractéristiques similaires dans le *Concerto en si mineur*. Les dialogues déployés dans les deux mouvements rapides sont encore plus élaborés que ceux du *Concerto en fa mineur*, tout comme l'Arioso se rapproche davantage de l'idéal de l'École de Berlin.

Selon l'inventaire après décès de C.P.E. Bach publié en 1790, les *12 Variations sur la*

Folie d'Espagne Wq 118/9 ont été écrites en 1778, c'est-à-dire à une période où la mélodie variée, telle qu'on la composait depuis le milieu du XVII^e siècle, n'intéressait plus personne. Dès 1742, dans sa Cantate dite « des paysans », J. S. Bach avait associé la *folia* à l'esthétique plus pauvre de la musique populaire, accentuant ainsi l'aspect grandiloquent d'un bien culturel tombé en désuétude, qui n'était encore acceptable que dans un contexte humoristique. Mais ce bien culturel tombé en désuétude n'était encore acceptable que dans un contexte humoristique. Ce qui a incité C. P. E. Bach, plus de 35 ans plus tard, à s'emparer à son tour de cette mélodie est un mystère. Peut-être une compétition entre amis et le défi de faire preuve d'humour et de créativité pour trouver de nouveaux effets à cet enchaînement harmonique un peu dépassé.

La *Sinfonia en ré mineur* (FK 65) de Wilhelm Friedemann Bach est une œuvre inhabituellement sérieuse et complexe. Le contexte de sa composition est longtemps resté méconnu, mais notre meilleure connaissance des traditions locales laisse penser aujourd'hui qu'elle a probablement été écrite à Dresde, ce que confirmeraient les recherches critiques menées sur l'autographe. La Sinfonia fait partie d'un vaste ensemble d'œuvres orchestrales similaires, qui étaient jouées pendant la messe comme graduel instrumental à la Hofkirche catholique de Dresde. Le phrasé solennel du mouvement lent et le contrepoint rigoureux du mouvement rapide s'expliquent donc par le contexte dans lequel la pièce devait être jouée, et sont caractéristiques de la musique d'église à Dresde autour de 1740.

Chef-d'œuvre de jeunesse construit sur des idées musicales très contrastées, le *Concerto pour clavecin en ré majeur*, composé vers 1735, fait partie des premières créations dresdoises de W. F. Bach. Les dynamiques triades arpégées du premier thème rappellent le style moderne napolitain, qui était arrivé à Dresde seulement quelques années plus tôt avec la nomination de Johann Adolph Hasse au poste de maître de chapelle. L'idée secondaire un peu étrange, qui apporte une brusque modulation en mineur, rappelle en revanche le style de l'adversaire de Hasse, le contrebassiste et compositeur d'église Jan Dismas Zelenka. On peut également reconnaître des éléments bachiens dans sa façon un peu incongrue de vouloir traiter en imitation ou en canon même les motifs les plus modernes, et de conférer à l'accompagnement un caractère contrapuntique. Dans les quatre premières mesures, on peut donc entendre un canon entre le premier violon et la basse, auquel se mêlent les voix internes dans un jeu de complémentarité rythmique.

Le deuxième thème, qui retentit aussitôt, est également traité en canon, cette fois par les premiers et deuxième violons. La zone conclusive de la ritournelle est exécutée par l'ensemble des cordes dans une imitation rigoureuse à quatre voix. Le tissu motivique des cordes continue de se développer après la ritournelle, avec l'entrée en scène du clavecin sur un solo capricieux : tels des esprits élémentaires, les cordes s'emparent avec agilité de fragments du motif joué par le clavecin, les imitent, puis les abandonnent. Parallèlement aux figurations de plus en plus virtuoses du soliste, elles déploient ainsi un tapis sonore riche et spirituel, qui associe l'humour au plaisir de jouer.

Avec ses sonatines pour clavecin et orchestre, C. P. E. Bach s'est aventuré dans des territoires musicaux qui n'avaient pas encore été explorés au début des années 1760. Ces œuvres à mi-chemin entre la suite et le concerto sont une tentative du compositeur d'associer son style complexe à un ton sentimental et accessible, qui s'adresse à un public plus large. Il s'éloigne ainsi drastiquement de son idiome excentrique des années 1740 et du début des années 1750. Les mouvements étant relativement indépendants, Bach a pu intégrer des œuvres composées précédemment.

■ 12

L'Andante de la Sonatine Wq 103, enregistré pour ce disque, n'a pas d'accompagnement orchestral et fonctionne de façon indépendante par rapport à l'Arioso, qui fait pourtant aussi partie du premier mouvement. Cet Andante fait écho à une petite pièce pour clavier que Bach avait publiée en 1760 dans le troisième volume des *Kritische Briefen über die Tonkunst* de Friedrich Wilhelm Marpurg. La structure en trois parties de l'original est transformée dans la sonatine en un rondo par l'ajout de reprises variées.

Leipzig, septembre 2024

Sense and sensibility ¹

Francesco Corti

"Elinor, where is your heart?"

Pour la critique musicale du dix-neuvième siècle et pour de nombreux musiciens d'aujourd'hui, l'arche créative du XVIII^e siècle repose sur deux grands piliers : le baroque tardif des grands « pères fondateurs » (Bach, Haendel, Vivaldi, Rameau, les compositeurs d'opéra italiens) et la Sainte Trinité du classicisme viennois (Haydn, Mozart, Beethoven). Tout ce qui n'entre pas dans l'une de ces deux solides catégories est en quelque sorte voué aux limbes. Une telle catégorisation ne prend pas en compte les compositeurs qui, pour un certain nombre de raisons, recouvrent différentes traditions : que faire de Pergolèse, Traetta, Boyce et Gluck ? Mais elle est particulièrement désavantageuse pour la génération d'artistes réunis sous la définition (moderne) de l'Empfindsamkeit, ou style « sentimental », qui, dans un laps de temps relativement court, a opéré une véritable révolution, rompant définitivement avec l'organisation formelle, rigide et universelle de l'ère baroque, et, à l'inverse, ouvrant la voie à la recherche de l'équilibre du classicisme. Les fruits de cette révolution nous surprennent aujourd'hui encore, et une grande partie de ce répertoire est toujours méconnue du grand public.

13 ■

*"I wish, as well as everybody else, to be perfectly happy;
but, like everybody else, it must be in my own way."*

Si on considère que naître dans une famille de musiciens est une grande chance, alors naître fils de l'un des plus grands compositeurs de l'histoire apparaît comme une opportunité extraordinaire. Pourtant, tous les fils de Jean Sébastien Bach ont souffert, chacun à leur façon, de la confrontation avec une telle figure paternelle. Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emmanuel ont eu un accès direct à l'enseignement de l'une des plus grandes personnalités du monde musical germanique, ainsi qu'à un réseau important de personnes et d'institutions dans la ville où ils ont vécu, leur père étant très bien inséré

¹ Toutes les citations sont extraites de *Raison et sentiments* de Jane Austen, 1811.

dans la vie musicale allemande. Tout leur promettait de brillantes carrières. Pourtant, dans le cas de l'aîné, le succès n'a été que très limité. Le deuxième a certainement connu un parcours plus brillant, puisque la génération suivante se réfère toujours à lui, et non à Jean Sébastien, quand elle parle du « grand Bach ». Et en l'occurrence, toute la recherche esthétique de Carl Philipp est un éloignement progressif du langage de son père.

"What do you know of my heart?

What do you know of anything but your own sufferings?"

Choisissant de se concentrer sur l'expression personnelle, l'instabilité émotionnelle et les rapides changements d'affect, la génération de l'*Empfindsamkeit* conteste, dans une certaine mesure, la forme en tant qu'objet de recherche esthétique, mais continue d'en explorer les limites. Les principes d'ordre et d'équilibre passent ainsi au second plan, tout comme les galanteries si chères à la bonne société du Baroque tardif européen. Une nouvelle priorité artistique est donnée à l'expression de sentiments plus personnels et à l'oscillation continue entre des états d'âme contrastés. Les formes deviennent imprévisibles et les changements d'humeur soudains, dans une alternance de passages frénétiques et de moments profondément lyriques. L'aspect raffiné de la conversation galante est ainsi perturbé par l'expression libre et personnelle de l'artiste, élément devenu indispensable à la production artistique.

■ 14

"That is what I like; that is what a young man ought to be. Whatever is his pursuits, his eagerness in them should know no moderation, and leave him no sense of fatigue."

La nature agitée de cette production n'est pas seulement un défi pour l'auditeur, mais l'est (et l'était) également pour l'interprète. Conscients de la nouveauté de leur langage, de son caractère local et de sa rupture avec les attentes de l'époque, les premiers fils de Bach et leurs contemporains se sont employés à la publication de traités détaillés consacrés à l'interprétation musicale. Fondamentalement pensés pour un nouveau public de *Kenner* (les professionnels) et de *Liebhaber* (qu'on appellerait aujourd'hui des amateurs de haut niveau), ces écrits, très précis, sont des sources de première importance pour appréhender les tournures stylistiques d'un mouvement artistique si fulgurant. Une fois que les aspects purement techniques de l'interprétation ont été abordés, notamment les *Verzierungen* (ornementations) que l'interprète est appelé à reconnaître et à effectuer correcte-

ment, des chapitres entiers sont dédiés à des aspects plus personnels et plus fluctuants : reconnaître l'état d'âme que le compositeur souhaite évoquer, l'exprimer efficacement, et (si possible), s'identifier à lui.

"Know your own happiness."

Le débat sur l'expression musicale individuelle comprend des aspects qui nous intéressent particulièrement. Ils concernent les moments où le compositeur laisse une liberté créative à l'interprète, qui est chargé d'agrémenter la pièce d'ornementations et de cadences. Des dernières, tout comme les autres formes libres, font l'objet d'une attention particulière dans les traités. Carl Philipp Emanuel nous a laissé de nombreux exemples dont nous pouvons nous inspirer (des cadences, des fantaisies, et des sonates entièrement ornementées), mais on peut également beaucoup apprendre de son frère aîné, plus imprévisible, qui a truffé nombre de ses compositions, même les plus structurées, de sections libres. Dans les mouvements lents et les mouvements avec des répétitions, les marges de manœuvre sont souvent plus grandes. Un manuscrit berlinois (D-B Mus. ms. 1363/3) contient une version entièrement ornementée du deuxième mouvement du *Concerto en si mineur* de Benda. Il m'a paru très intéressant de suivre à la lettre ce modèle historique pour cet enregistrement, non seulement en raison de la qualité des ornements, mais également en raison de leur quantité.

15 ■

*"When so many hours have been spent on convincing myself I am right,
is there not some reason to fear I may be wrong?"*

La percée brève mais intense du style de l'Empfindsamkeit nous a laissé un héritage musical extraordinairement intéressant et émouvant, ainsi qu'une profonde réflexion esthétique et philosophique. Les partitions comprennent de nombreuses indications précises, qui nécessitent une étude attentive des sources et des pratiques interprétatives de l'époque. Pourtant, les sources historiques elles-mêmes nous encouragent à adopter une approche toujours personnelle de la musique et de ses caractéristiques stylistiques. L'interprète moderne est donc confronté à une tâche à la fois ardue et stimulante : faire cohabiter ces différents aspects, qui ne sont contradictoires qu'en apparence. Nous ne trouverons pas de réponses définitives, mais, nous l'espérons, des hypothèses heureuses.

Alla ricerca dell'unicità

Peter Wollny

La metà del XVIII secolo è un periodo della storia della musica tedesca difficile da definire. I protagonisti di quest'epoca seguivano un'estetica che vedeva nell'originalità il più alto ideale artistico, ma al tempo stesso erano figli di un tempo in cui l'intero sistema educativo era determinato dall'apprendimento acquisito secondo schemi prestabiliti. La produzione di questi compositori è quindi l'espressione di due opposte polarità: diversi legami con contesti tradizionali e una spiccata ricerca dell'unicità. Probabilmente questo conflitto fu percepito soltanto a livello subliminale dagli interessati; in superficie prevaleva la convinzione di essersi liberati del passato.

Già durante la loro vita i due figli maggiori di Bach erano considerati i principali rappresentanti della nuova era e le loro opere sono apprezzate ancora oggi come dei paradigmi dello stile sviluppato dalla loro generazione. Numerosi contemporanei seguirono il suo esempio, tra cui i fratelli Franz e Georg Benda, anch'essi provenienti da un'autorevole famiglia di musicisti. Questi compositori posero al centro della loro produzione il cosiddetto *buon gusto*, le cui caratteristiche furono successivamente descritte in numerosi trattati fondamentali. Lo sviluppo sistematico di uno stile esecutivo sofisticato, fin nei più piccoli dettagli, ebbe poi un effetto a ritroso anche sulla composizione: la formulazione di temi individuali e distintivi, la realizzazione di un particolare *affetto*, l'espansione della gamma espressiva – sono solo alcune delle aree di lavoro a cui doveva

■ 16

Peter Wollny è direttore del Bach-Archiv di Lipsia ed è docente di Musicologia all'Università di Lipsia e all'Università delle Belle Arti di Berlino. Ha anche insegnato all'Università Humboldt di Berlino, all'Università tecnica di Dresda e all'Accademia Musicale di Weimar. Ha curato l'edizione critica di diversi volumi della *Neue Bach-Ausgabe*, è direttore responsabile del progetto C. P. E. Bach: The Complete Works e redattore del Bach-Jahrbuch. Ha pubblicato numerosi saggi sulla famiglia Bach e sulla storia della musica tra Sei e Ottocento. La sua monografia sugli sviluppi stilistici nella musica sacra protestante dopo la Guerra dei Trent'Anni è apparsa nel 2017.

pensare un compositore nell'epoca dell'*Empfindsamkeit* (sensibilità, sentimentalismo).

Questo nuovo elemento "sensibile" si manifestò soprattutto nella musica strumentale, in particolare nel genere del concerto solistico per strumento a tastiera, che si stava sviluppando come genere in questo periodo. La tensione generata dall'alternanza di solo e tutti e l'elaborazione dialogica del materiale motivico crearono una sensibilità completamente nuova per la logica musicale, che in seguito sarà ripresa dal classicismo viennese. In gran parte svincolato da tradizioni costrittive, il trattamento idiomatrico dello strumento a tastiera caratterizzò un linguaggio musicale con cui l'epoca si identificò a lungo.

Nato a Benátky in Boemia, Georg Benda giunse alla corte prussiana all'inizio degli anni Quaranta del Settecento attraverso la mediazione del fratello maggiore Franz e qui apprese la musica moderna della Scuola di Berlino. In gioventù, la sua educazione musicale in varie scuole monastiche fu influenzata soprattutto dalla ricca cultura musicale dei domini asburgici; tuttavia, durante i suoi anni a Berlino, si orientò principalmente verso lo stile innovativo e avanguardistico del suo collega Carl Philipp Emanuel Bach, che aveva solo pochi anni più di lui e che ammirò per tutta la vita. In tarda età, tuttavia, Benda tornò ai suoi esordi compositivi, soprattutto nei suoi grandi *melodoghi*, in cui la declamazione si combinava con un accompagnamento musicale.

I due concerti per clavicembalo qui registrati, in Fa minore e Si minore, furono composti presumibilmente durante gli anni trascorsi da Benda alla corte prussiana (fino all'inizio del 1750). In queste opere, egli riprende la sottile e articolata forma a ritornello impiegata da C.P.E. Bach e si avvicina al suo modello nel trattamento dello strumento solista. Non sorprende quindi che il suo Concerto in Fa minore sia attribuito al secondogenito di Bach in una copia conservata a Gotha. Ci potremmo quindi chiedere quali elementi di questo brano fossero percepiti come "bachiani" dai suoi contemporanei. Nei due movimenti veloci esterni, potremmo identificarli nel dialogo ingegnoso tra solista e orchestra, nel trattamento sobrio del materiale tematico e infine nel raffinato accompagnamento motivico degli episodi virtuosistici, mentre una voce più personale emerge nel trasognato movimento lento centrale, con le sue sfumate ombreggiature armoniche.

Caratteristiche simili ritroviamo nel Concerto in Si minore di Benda che conclude il programma qui presentato. In quest'opera il principio dialogico utilizzato nei movimenti veloci esterni appare persino più sofisticato che nel Concerto in fa minore, ma anche l'Arioso si avvicina più del suo corrispondente agli ideali stilistici della Scuola di Berlino.

Secondo il *Nachlass-Verzeichnis* di C.P.E. Bach, stampato nel 1790, le *12 Variationes auf die Folie d'Espagne* Wq 118/9 furono composte nel 1778, epoca in cui l'antica melodia largamente impiegata dalla metà del Seicento non poteva ormai ispirare nessuno. Già nella cosiddetta *Cantata dei contadini* del 1742, Bach padre aveva assegnato la *folia* alla sfera stilisticamente più bassa della musica rustica e popolare, enfatizzando la magniloquenza di un retaggio culturale caduto ormai in disuso e che poteva tutt'al più essere tollerato attraverso il prisma dell'umorismo. Resta un mistero che cosa spinse C.P.E. Bach, più di 35 anni dopo, a elaborare questa stessa melodia. All'origine potrebbe forse esserci stata una gara tra amici, una sfida nel dar prova di umorismo e ingegno ottenendo effetti nuovi da una formula armonica fuori moda.

La Sinfonia in re minore (Fk 65) di Wilhelm Friedemann Bach, in due movimenti, è un'opera insolitamente severa e densamente elaborata. Per molto tempo le circostanze relative all'origine della composizione sono rimaste poco chiare; la nostra migliore conoscenza delle tradizioni locali rende ora plausibile la sua assegnazione a Dresda, e ciò è pure confermato dalle conclusioni della critica delle fonti condotta sulla partitura autografa: la Sinfonia fa parte di un ampio repertorio di opere orchestrali simili che venivano eseguite come *graduali* strumentali durante le messe nella Chiesa di Corte cattolica di Dresda. L'andamento solenne del movimento lento e il contrappunto rigoroso del movimento veloce derivano il loro carattere dalla funzione e sono assai caratteristici dello stile della musica sacra di Dresda intorno al 1740.

Una delle prime opere di W.F. Bach a Dresda è il Concerto per clavicembalo in re maggiore, composto intorno al 1735, un capolavoro giovanile che incorpora un'ampia varietà di idee. Le potenti triadi spezzate del tema principale ricordano il moderno stile orchestrale napoletano arrivato a Dresda qualche anno prima con la nomina a *Kapellmeister* di Johann Adolph Hasse. D'altro canto il tono tinto di bizzarria dell'idea secondaria, che è nella tonalità minore, ricorda la produzione del rivale di Hasse, il contrabbassista e compositore di musica sacra Jan Dismas Zelenka. Infine, riconosciamo tratti bachiani nello sforzo – che inizialmente può apparire fuori luogo – di elaborare anche i motivi più moderni con il procedimento dell'imitazione o addirittura del canone e di dare all'accompagnamento una vita contrappuntistica propria. Nelle prime quattro battute, ad esempio, un canone tra il primo violino e il basso incornicia le parti ritmicamente complementari degli archi del registro centrale. Anche il secondo tema secondario che subito segue è svilup-

pato canonicamente nel primo e nel secondo violino, mentre l'idea musicale della sezione conclusiva del ritornello è eseguita da tutti gli archi insieme come una rigorosa imitazione a quattro parti. L'intreccio motivico degli archi prosegue anche quando, dopo la conclusione del ritornello, un assolo capriccioso segna l'ingresso del clavicembalo: come spiriti elementali, gli archi riprendono agilmente singoli frammenti motivici del solista, li imitano per poi abbandonarli nuovamente. Parallelamente alle figurazioni sempre più virtuosistiche del clavicembalo, essi dispiegano un tappeto sonoro ricco di spirito e di suggestioni, che unisce la gloria del gioco all'umorismo.

Con le sue sonatine per clavicembalo e orchestra dei primi anni Sessanta del Settecento, C.P.E. Bach aprì nuovi orizzonti musicali. Queste opere, che formalmente si collocano a metà strada tra una suite e un concerto, rappresentano il tentativo del compositore di combinare il suo stile poliedrico con un registro più facilmente comprensibile, semplice e "sentimentale", chiaramente lontano dal suo linguaggio eccentrico degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta del Settecento e che deliberatamente si rivolgeva a un pubblico più vasto. Grazie alla sequenza più sciolta dei movimenti, Bach poté integrare alcune opere scritte in precedenti occasioni.

L'Andante qui registrato è la seconda delle due sezioni che formano il primo movimento della Sonatina Wq 103: un inserto solistico autonomo che corrisponde a un breve brano per pianoforte composto nel 1756 e che Bach aveva pubblicato nel 1760 nel terzo volume delle *Kritische Briefen über die Tonkunst* (Lettere critiche sulla musica) di Friedrich Wilhelm Marpurg. Nella versione integrata nella Sonatina, Bach trasforma la forma tripartita dell'originale in una struttura simile a un rondò con l'aggiunta delle "ripresate variate", per usare l'espressione usata dallo stesso compositore.

Lipsia, settembre 2024

Sense and sensibility¹

Francesco Corti

"Elinor, where is your heart?"

Nella critica musicale ottocentesca e nella visione di molti musicisti odierni l'arco creativo del XVIII secolo si regge su due robuste colonne: il tardo Barocco dei grandi "padri fondatori" (Bach, Händel, Vivaldi, Rameau, gli operisti italiani) e la Santa Trinità del Classicismo viennese (Haydn, Mozart, Beethoven). Ciò che non rientra in queste due solide categorie è destinato ad una sorta di limbo. Se una tale periodizzazione si dimostra infelice per i compositori che si trovano per varie ragioni a cavallo di tradizioni diverse – dove meglio sistemare Pergolesi, Traetta, Boyce o ancora Gluck? – essa è particolarmente infausta per quella generazione di artisti che sono accomunati sotto la definizione (moderna) di *Empfindsamer Stil* o stile sentimentale, che in un lasso di tempo relativamente breve ha operato una vera e propria rivoluzione estetica, chiudendo definitivamente con la rigida e universale organizzazione formale del Barocco e, per contrasto, aprendo la strada alla ricerca di equilibrio del Classicismo. I frutti di questa rivoluzione sono ancora oggi sorprendenti e una buona parte di questo repertorio non è conosciuta dal grande pubblico.

■ 20

*"I wish, as well as everybody else, to be perfectly happy;
but, like everybody else, it must be in my own way."*

Si può considerare una grande fortuna nascere in una famiglia di musicisti. Nascere figlio di uno dei più grandi compositori della storia deve essere un'opportunità ancora più straordinaria. Eppure tutti i figli di Johann Sebastian Bach hanno sofferto, seppur ciascuno in modo diverso, del confronto con un padre così importante. Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emmanuel hanno avuto accesso all'insegnamento diretto di una delle maggiori personalità musicali della Germania e ad una fitta rete di contatti personali e istituzionali nelle città in cui hanno vissuto grazie al suo inserimento nel mondo musicale tedesco. Tutto prometteva brillanti carriere. Nel caso del primogenito, questa carriera non si rivelerà

¹ Tutte le citazioni sono tratte da *Ragione e Sentimento* di Jane Austen, 1811.

che un successo molto parziale. Il secondogenito godrà di una traiettoria sicuramente più brillante: la generazione successiva si riferisce sempre a lui, e non a Johann Sebastian, quando parla del “grande Bach”. Eppure, tutta la ricerca estetica di Carl Philipp è un progressivo e sistematico allontanamento dal linguaggio del padre.

“What do you know of my heart?

What do you know of anything but your own sufferings?”

Concentrando il suo interesse nel valore dell'espressione personale, nell'instabilità emotiva e nella rapida alternanza degli affetti, la generazione dell'*Empfindsamkeit* ha in un certo modo contestato la forma come oggetto della ricerca estetica, investigandone al contempo i limiti. Passano in secondo piano i principi di ordine ed equilibrio, così come le *galanteries* tanto care alla buona società del tardo Barocco europeo. Si individua una nuova priorità artistica nell'espressione dei sentimenti più personali e nella continua oscillazione fra stati d'animo diversi e contrastanti. Le forme diventano imprevedibili, i cambi di umore si fanno repentini, alternando passaggi frenetici a momenti di profondo lirismo. La civiltà della conversazione galante viene scombussolata dall'espressione libera e personale dell'artista, che diventa espressione diventa un requisito assoluto della produzione artistica.

21 ■

“That is what I like; that is what a young man ought to be. Whatever is his pursuits, his eagerness in them should know no moderation, and leave him no sense of fatigue.”

La natura irrequieta di questa produzione non rappresenta una sfida soltanto per l'ascoltatore, ma lo è (e lo era) anche per l'esecutore. Coscienti della novità del loro linguaggio, della suo carattere locale e della rottura rispetto alle aspettative di ricezione dell'epoca, la generazione dei primi figli di Bach si è impegnata alla pubblicazione di ampi trattati dedicati all'esecuzione musicale. Fondamentalmente pensati per un nuovo pubblico di *Kenner* (professionisti) e *Liebhaber* (che oggi chiameremmo *amateurs* di alto livello) questi minuziosi scritti sono fonti di primaria importanza per carpire gli stilemi di un movimento artistico così folgorante. Una volta affrontati gli aspetti puramente tecnici dell'esecuzione, inclusa la schiera di *Verzierungen* o abbellimenti che l'esecutore è chiamato a riconoscere e ad eseguire correttamente, ampie sezioni sono dedicate agli aspetti più personali e volatili dell'interpretazione musicale: riconoscere lo stato d'animo che il compositore vuole evocare, esprimerlo in modo efficace, e (se possibile) immedesimarsi in esso.

"Know your own happiness."

Nella discussione dell'espressione musicale individuale rientrano ambiti per noi di particolare interesse. Essi riguardano i momenti in cui il compositore lascia piena libertà creativa all'esecutore, che viene inoltre incaricato di integrare il pezzo con abbellimenti e cadenze. Queste ultime, insieme alle altre forme libere, sono oggetto di particolare interesse nei trattati. Carl Philipp Emanuel ci ha lasciato numerosi esempi da cui apprendere (Cadenze, Fantasie e Sonate interamente abbellite), ma molto si impara dal più imprevedibile fratello maggiore, che ha spesso contaminato anche le sue composizioni più strutturate con sezioni libere. Nei movimenti lenti e nei movimenti con ripetizioni i margini di manipolazione sono generalmente più ampi. Un manoscritto berlinese (D-B Mus. ms. 1363/3) contiene una versione integralmente ornata del secondo movimento del concerto in si minore di Benda. Mi è sembrato molto interessante seguire alla lettera questo esempio storico per la presente incisione, non solo per la qualità degli abbellimenti, ma anche per la loro quantità.

■ 22

*"When so many hours have been spent on convincing myself I am right,
is there not some reason to fear I may be wrong?"*

La breve ma intensa fiammata dell'*Empfindsamer Stil* ci ha lasciato un'eredità musicale straordinariamente interessante e a tratti genuinamente commovente, corredata da una profonda riflessione estetica e filosofica. Le partiture sono ricche di indicazioni minuziose, che richiedono un studio attento delle fonti e delle pratiche esecutive dell'epoca. Eppure, le stesse fonti storiche ci spronano verso un approccio sempre personale della musica e dei suoi stilemi. All'esecutore moderno rimane il compito insieme arduo e stimolante di armonizzare questi aspetti solo superficialmente in contrasto. Non si troveranno risposte definitive, ma, lo speriamo, delle felici ipotesi.

Arezzo, Settembre 2024





Harpsichordist, organist and conductor **Francesco Corti** (1984) studied in Perugia, Geneva and Amsterdam. Prizewinner at the Bach-Wettbewerb Leipzig (2006) and at the Bruges Harpsichord Competition (2007). Guest conductor of Il Pomo d'Oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Akademie für Alte Musik, Les Musiciens du Louvre. 2023/24 highlights: Handel's *Messiah* and *Berenice*, Bach's *Matthäuspassion*, Monteverdi's *Orfeo* and Lully's *Armide*. 2024/25: Bach's *Johannespassion*, Terradellas's *Merope*, Handel's *Alcina* and *Jephtha*, Cimarosa's *Il matrimonio segreto* and Telemann's *Orpheus*. Since 2023 he has been Music Director at the Drottningholm Court Theatre (Sweden). Since 2016 he has been professor of harpsichord and thorough bass at the Schola Cantorum Basiliensis. For Arcana he has recorded four albums dedicated to Bach, Handel, Frescobaldi and Scarlatti.

Claveciniste, organiste et chef d'orchestre, **Francesco Corti** (1984) a étudié à Pérouse, Genève et Amsterdam. Il a été récompensé au Concours Bach de Leipzig (2006) ainsi qu'au Concours de clavecin de Bruges (2007). En tant que chef invité, il dirige régulièrement les ensembles Il Pomo d'Oro, l'Orchestre baroque de Fribourg, l'English Concert, l'Orchestre de chambre de Bâle, l'Akademie für Alte Musik de Berlin et Les Musiciens du Louvre. Ses principaux projets de la saison 2023-2024 étaient *Le Messie* et *Bérénice* de Haendel, la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach, *L'Orfeo* de Monteverdi et *Armide* de Lully. Cette saison, il s'attellera à *La Passion selon Saint-Jean* de Bach, *Merope* de Terradellas, *Alcina* et *Jephtha* de Haendel, *Le Mariage secret* de Cimarosa et *Orpheus* de Telemann. Il est directeur musical du Théâtre du château de Drottningholm (Suède) et professeur de clavecin et de basse continue à la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse). Il a enregistré quatre albums pour le label Arcana, consacrés à Bach, Haendel, Frescobaldi et Scarlatti.

Francesco Corti (1984) è cembalista, organista e direttore d'orchestra. Ha studiato a Perugia, Ginevra e Amsterdam. Vincitore ai concorsi di Lipsia (2006) e Bruges (2007). Direttore invitato di Pomo d'Oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Akademie für Alte Musik, Les Musiciens du Louvre. Principali progetti stagione 2023/24: *Messiah* e *Berenice* di Händel, *Passione secondo Matteo* di Bach, *Orfeo* di Monteverdi, *Armide* di Lully. 2024/25: *Passione secondo Giovanni* di Bach, *Merope* di Terradellas, *Alcina* e *Jephtha* di Händel, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Orpheus* di Telemann. Dal 2023 direttore musicale del Teatro di Corte di Drottningholm (Svezia). Dal 2016 è professore di cembalo e basso continuo alla Schola Cantorum Basiliensis. Per Arcana ha registrato quattro album solistici dedicati a Bach, Händel, Frescobaldi e Scarlatti.



Il Pomo d'Oro, named after Antonio Cesti's opera of the same name, was founded in 2012 and has since then been one of the best ensembles in the field of historically informed performance practice. One focus of the ensemble is the recording and performance of operas and recitals with well-known soloists (Joyce DiDonato, Ann Hallenberg, Emőke Baráth, Jakub Józef Orliński, Franco Fagioli, Michael Spyres). Instrumental projects are also an important part of the ensemble's work, among them an integral recording of Mozart's symphonies. The ensemble is directed by Maxim Emelyanychev, with Francesco Corti as principal guest conductor.

Il Pomo d'Oro, qui tire son nom de l'opéra homonyme d'Antonio Cesti, a été fondé en 2012 et est depuis lors l'un des ensembles les plus en vue dans le domaine de l'interprétation historiquement informée. L'ensemble se concentre sur l'enregistrement et l'exécution d'opéras et de récitals avec des solistes de renom (Joyce DiDonato, Ann Hallenberg, Emőke Baráth, Jakub Józef Orliński, Franco Fagioli, Michael Spyres). Les projets instrumentaux occupent également une place importante dans le travail de l'ensemble, parmi lesquels un enregistrement intégral des symphonies de Mozart. Il Pomo d'Oro se produit sous la direction de Maxim Emelyanychev. Francesco Corti est premier chef invité.

Il Pomo d'Oro trae il proprio nome dall'opera omonima di Antonio Cesti e fin dalla sua fondazione, nel 2012, si è affermato come uno degli ensemble più autorevoli nel campo della prassi esecutiva storicamente informata. L'ensemble si dedica soprattutto all'esecuzione e registrazione di opere e recital con solisti di fama internazionale (Joyce DiDonato, Ann Hallenberg, Emőke Baráth, Jakub Józef Orliński, Franco Fagioli, Michael Spyres). Ma una parte importante della sua attività è rappresentata dai progetti strumentali, tra cui spicca la registrazione integrale delle sinfonie di Mozart. La direzione è affidata a Maxim Emelyanychev, mentre Francesco Corti ne è il direttore ospite principale.

The Age of Extremes

■ 28

Georg Benda (1722-1795)	
Harpsichord Concerto in F minor	
01.	I. Allegro 06:44
02.	II. Larghetto con sordini 07:27
03.	III. Allegro di molto 04:09
Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)	
04.	<i>Les Folies d'Espagne</i> with 12 Variations Wq 118/9 08:12
Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)	
Sinfonia in D minor Fk 65	
05.	I. Adagio 03:50
06.	II. Allegro e forte 04:51
Harpsichord Concerto in D major Fk 41	
07.	I. Allegro 06:40
08.	II. Andante 05:59
09.	III. Presto 04:11
Carl Philipp Emanuel Bach	
10.	Andante in C minor 07:05 (from: Sonatina in C major Wq 103)
Georg Benda	
Harpsichord Concerto in B minor	
11.	I. Allegro 06:23
12.	II. Arioso un poco Adagio 06:47
13.	III. Allegro 04:52
Total Time 77:18	

Francesco Corti — harpsichord and direction
Il Pomo d'Oro

Zefira Valova, Nicholas Robinson, Valentina Mattiussi, Ilaria Marvilly — violins I
Lucia Giraudo, Laura Andriani, Luca Ranzato — violins II
Jesus Merino, Archimede De Martini — violas
Ludovico Minasi, Cristina Vidoni — violoncellos
Jonathan Álvarez — double bass
Daniela Lieb, Francesca Torri — flutes
Andrea Bressan — bassoon

Harpsichord by Keith Hill, Manchester (Michigan, USA), 2001
(after anon., Germany, c. 1700)



Recording dates: 22–25 January 2024

Venue: Sala della Carità, Padua, Italy

Producer: Ken Yoshida

Sound engineer and editing: Ken Yoshida

Tuning and assistance: Romano Danesi

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digisleeve*

Cover picture, inside: Francesco Corti, September 2024 © Leonardo Casalini

Images – *booklet*

Pages 23, 24, 30, 32: Francesco Corti, September 2024 © Leonardo Casalini – all other photos taken during the recording sessions, January 2024 © Giulia Fassina

31 ■

Translations

English: James Chater – French: Roxane Borde – Italian: Donatella Buratti

© 2025 / © 2025 Outhere Music France



ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
M U S I C



