Bach.it
Società Bachiana Italiana

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

BIBLIOTECHE CIVICHE TORINESI

Convegno internazionale | International Conference

Il Clavicembalo ben temperato 300 anni dopo

Torino, 20-22 giugno 2022

Eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons

Una passeggiata nel Clavicordo ben temperato
Walking across the Well-Tempered Clavichord

Collegio San Giuseppe,
20 giugno | June 20th 2022 h. 21.00

Matteo Messori, clavicordo | clavichord

in collaborazione con

ACCADEMIA MAGHINI

CBT 17 20 22

Convegno internazionale organizzato da | International conference organised by

Bach.it
Società Bachiana Italiana

In collaborazione con | In collaboration with

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

BIBLIOTECHE CIVICHE TORINESI

Concerto con | Concert with

ACCADEMIA MAGHINI

Convegno organizzato nell'ambito del progetto | Conference organised within the framework of the project CBT22 – Trecento anni del Clavicembalo ben temperato

CBT 17 20 22

Media Partnership

Rai Radio 3

Con il patrocinio di | With the patronage of

Università di Genova

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Società Italiana di Musicologia

Comitato scientifico | Programme committee
Chiara Bertoglio, Conservatorio di musica "G. Cantelli" di Novara
Maria Borghesi, Conservatorio di musica "A. Pedrollo" di Vicenza | Vicepresidente di JSBach.it – Società Bachiana Italiana
Matteo Messori, Conservatorio di musica "N. Paganini" di Genova e "G. Donizetti" di Bergamo
Raffaele Mellace, Università di Genova | Presidente di JSBach.it – Società Bachiana Italiana
Alberto Rizzuti, Università di Torino

Comitato organizzativo | Staff
Denise Alcaro, Pier Francesco Micciché, Serena Vargiu

Si ringrazia Alberto Basso, presidente onorario di JSBach.it – Società Bachiana Italiana, per aver offerto i suoi materiali per la realizzazione della mostra dedicata ai trecento anni del Clavicembalo ben temperato | Many thanks to Alberto Basso, honorary president of JSBach.it – Italian Bach Society offering his documents for the exposition dedicated to the tercentenary of the Well-Tempered Clavier

Programma | Programme

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Preludi e Fughe dalla prima e dalla seconda parte CBT | Preludes and Fugues from the I and II volume of the WTC

- do maggiore | C major BWV 846
- do minore | C minor BWV 871
- re minore | D minor BWV 875
- mi maggiore | E major BWV 854
- fa minore | F minor BWV 857
- fa minore | F minor BWV 881
- sol maggiore | G major BWV 884
- sol minore | G minor BWV 885
- la bemolle maggiore | A-flat major BWV 862
- si bemolle minore | B-flat minor BWV 891
- si maggiore | B major BWV 868
- si minore | B minor BWV 869

Matteo Messori, clavicordo | clavichord

Il clavicordo impiegato nel concerto è stato costruito da Joris Potvlieghe nel 2018: realizzato a partire da una descrizione di Jacob Adlung del 1726, è uno strumento libero, bussola GG - d''', interamente incordato con ottone, scala c'': 280 mm, diapason a': 404 Hz, estensione: 1558 x 472 x 168 mm (corrispondenti a un clavicordo di 5 piedi e mezzo di tipo sassone).

The clavichord used for the concert was built by Joris Potvlieghe in 2018, designed after a description of Jacob Adlung from 1726, unfretted, compass GG – d''', throughout strung with brass, scale c'': 280 mm, pitch a': 404 Hz, dimensions: 1558 x 472 x 168 mm (corresponding with a 5 ½ Saxon feet clavichord type).

Acclamato nel 2011 dalla rivista tedesca *FonoForum* come "entrato a far parte della Champions League degli interpreti internazionali di Bach", **Matteo Messori** è attivo come clavicembalista, organista, clavicordista, direttore e compositore. Ha al suo attivo quasi quaranta dischi.

Ha studiato dapprima pianoforte al conservatorio di Bologna con Franca Fogli, prima diplomata da Arturo Benedetti Michelangeli. Si è poi diplomato con lode in organo e composizione organistica con Umberto Pineschi. Sotto la guida di Sergio Vartolo, sempre *cum laude*, ha conseguito il diploma di clavicembalo presso i Conservatori di Mantova e Venezia.

Ha vinto nel 1998 il primo premio al primo concorso di clavicembalo di Pesaro "G. Gambi". Degni di nota i recital solistici nella *Thomaskirche* di Lipsia e, due volte, alla Filarmonica di S. Pietroburgo.

Come direttore di *Cappella Augustana* ha debuttato incidendo un cd monografico con musiche di Vincenzo Albrici (*Mvsica Rediviva*, Svezia). Ha inoltre diretto l'ensemble nei 19 dischi della *Heinrich Schütz Edition* (*Brilliant Classics*), di grande successo di pubblico e critica.

La registrazione della *Clavierübung* III di Bach ha ottenuto il riconoscimento "5 de Diapason" ed è stata raccomandata con "5 stelle" da *FonoForum*. Il cofanetto con l'*Arte della Fuga*, l'*Offerta musicale* e le Variazioni canoniche ha ottenuto ancora le "5 stelle" e le raccomandazioni di *FonoForum* e del settimanale *Der Freitag*. Al clavicordo ha preso parte al film *Sul nome B.A.C.H.*

Ha inoltre registrato per la prima volta tutte le opere per tastiera di L. Luzzaschi e di J. C. Kerll. Al clavicordo le *Invenzioni e Sinfonie* di Bach. Ha arrangiato e suonato per Simone Kermes nell'album *Love* (*Sony Classical*).

Ha diretto l'orchestra da camera bielorussa, il primo allestimento scenico dell'oratorio di Händel *La Bellezza ravveduta*, *Capella Cracoviensis* (Bach, Oratorio di Natale e Haydn, *Cäciliemesse*), cantate e concerti di Bach. i suoi Mottetti, opere sacre di Mozart e Haydn. Come clavicembalista ha suonato con i *Wiener Philharmoniker* e Daniel Harding e con i *Virtuosi dei Berliner Philharmoniker*.

Ha pubblicato saggi musicologici, ricerche e articoli biografici sul dizionario tedesco *MGG*, sul *DBI* Treccani, su *Bach-Jahrbuch, Schütz-Jahrbuch, Fonti Musicali Italiane* e *La Gazzetta* (*Deutsche Rossini Gesellschaft*).

È professore di organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Genova e di clavicembalo e tastiere storiche in quello di Bergamo (dove ha insegnato anche organo dal 2002 fino al 2014).

Hailed in November 2011 by the German magazine *FonoForum* as "entering into the top league of the international Bach interpreters" **Matteo Messori** – born in 1976 in Bologna (Italy) – is active as harpsichordist, organist, clavichordist, conductor and composer, and has recorded 35 CDs.

After showing an early interest in music, he began his piano studies at the age of four, continuing in the Bologna Conservatory under Franca Fogli, first student in Bologna of the young Arturo Benedetti Michelangeli. He later studied Organ and Composition (with Umberto Pineschi and Giorgio Pacchioni, a renown teacher of historical composition) at the Bologna Conservatory, graduating *cum laude*. He also studied Harpsichord with Sergio Vartolo, graduating *cum laude* at the Venice Conservatory, and Musicology at the University of his native city.

In 1998 he won the first prize at the International harpsichord competition "G. Gambi" in Pesaro (Italy). Among his important recitals, he performed in the glorious Thomaskirche in Leipzig (Germany, 2004) and, two times, at the Great Hall of the Saint Petersburg Philharmonic (Russia, 2011 and 2012). As the conductor and music director of the *Cappella Augustana* ensemble he debuted in 2000, recording the first CD dedicated entirely to the sacred music of the *Kapellmeister* in Dresden and organist at the Thomaskirche in Leipzig, Vincenzo Albrici (1631-1687), for the Swedish label *Mvsica Rediviva*. Between 2003 and 2008, he conducted *Cappella Augustana* in the *Heinrich Schütz Edition* for *Brilliant Classics* (19 CDs), a great success with the public and critics.

He recorded the third part of the *Clavierübung*, *The Art of Fugue*, the *Musical Offering*, the Schübler Chorales, the great organ Preludes and Fugues and the Canonical Variations, Inventions & Sinfonias by Bach by Johann Sebastian Bach, the complete keyboard works by the Ferrarese composer Luzzasco Luzzaschi and by Johann Caspar Kerll. He took part, as clavichordist, in the movie *Sul nome B.A.C.H.*. He arranged and composed several string parts for the famous German soprano Simone Kermes and the early music ensemble *La Magnifica Comunità*, published in the *Sony Classics* album *Love*.

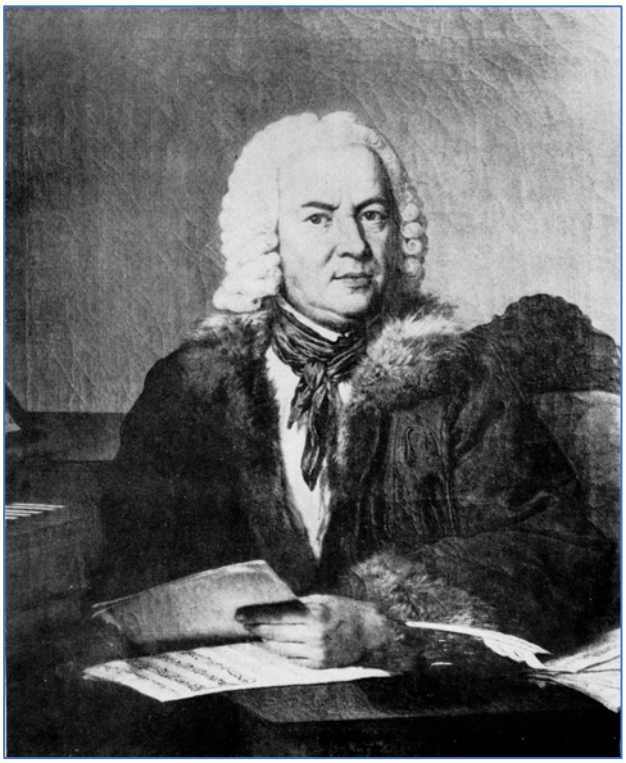
He conducted the State Chamber Orchestra of the Republic of Belarus at the Minsk Philharmonic, as well as the first Italian stage performance of the Händel's oratorio *La Bellezza ravveduta*. He also conducted *Capella Cracoviensis* with the *Christmas Oratory*, cantatas, concertos, motets and sacred music by Mozart and Haydn. As harpsichordist he performed with the *Wiener Philharmoniker* and Daniel Harding at the Vienna Konzerthaus (Austria, 2011).

He published numerous musicological articles, essays and biographical notes for the German music dictionary *MGG online*, the *Italian Dizionario Biografico degli Italiani - Enciclopedia Treccani*, for the *Bach-Jahrbuch*, *Schütz-Jahrbuch*, *Fonti Musicali Italiane* and *La Gazzetta* (*Deutsche Rossini Gesellschaft*). Since 2014 he is Organ, Counterpoint and Organ Composition professor at the Genoa Conservatory and teaches also Harpsichord and Historical keyboards at the Bergamo Conservatory (where he taught also Organ and Composition from 2002 till 2014).

«Una molteplicità di sfumature del suono»

di Matteo Messori

«Di preferenza suonava il clavicordo. I cosiddetti clavicembali, sebbene su di essi possa aver luogo un'esecuzione certamente variegata, erano per lui troppo senza anima e i pianoforti erano all'epoca troppo primordiali e grossolani per soddisfarlo completamente. Riteneva dunque il clavicordo il miglior strumento sia per lo studio, sia, in generale, per l'intrattenimento musicale privato. Su di esso gli riusciva più facile esprimere i suoi pensieri più raffinati e delicati e non credeva di poter ottener su un clavicembalo o un pianoforte la molteplicità di sfumature del suono realizzabili invece su questo strumento, certo povero di potenza sonora, ma nella sua limitatezza straordinariamente duttile».



C.F.R. Liszewski, 1772, Ritratto di J.S. Bach. Originalmente conservato al Joachimsthaler Gymnasium di Berlino, successivamente scomparso durante la seconda guerra mondiale

Questo passaggio, tratto dalla prima e ancor oggi imprescindibile biografia dedicata a Johann Sebastian Bach, pubblicata nel 1802 dal musicista e musicologo Johann Nikolaus Forkel – che, in qualità di allievo del primogenito Wilhelm Friedemann e di amico e corrispondente del secondo figlio Carl Philipp Emanuel, raccolse per anni le loro dirette testimonianze –, è stato progressivamente rimosso e contestato fin dai tempi in cui Wanda Landowska bandì il sensibile e raffinatissimo strumento al grande pubblico, nel tentativo (didattico, concertistico e discografico) di rendere il clavicembalo, snaturato dalle sue peculiarità storiche e potenziato per mezzo dei ritrovamenti della costruzione industriale dalla fabbrica di pianoforti Pleyel, un nuovo protagonista delle sale da concerto. Per la sua intima natura domestica, in una dimensione del far musica dove l'esecutore si ritrovava eventualmente con un maestro e con pochi intimi a fianco, il clavicordo non poteva prestarsi al rito del concerto solistico che dall'epoca di Liszt prenderà il sopravvento.

Così il "Clavier", la tastiera, per i musicisti tedeschi, convinti sostenitori del clavicordo da Virdung (1511) a Griepenkerl (1844) e oltre (Sebastian Bach non rappresentava certamente un'eccezione), nell'accezione comune del termine era divenuto proprio il clavicordo, lo strumento prediletto e di gran lunga il più diffuso (come testimonia ancor oggi la schiacciante proporzione in ambito tedesco dei clavicordi storici conservati rispetto ai clavicembali). La denominazione "Clavier" si riferisce di

norma proprio allo strumento in tutta la trattatistica in lingua tedesca, come ad esempio nella monumentale *Anleitung zur praktischen Musik* (1767) di Johann Samuel Petri (pure in rapporti con Wilhelm Friedemann Bach), ma anche nei trattati di Carl Philipp Emanuel e di Daniel Gottlob Türk, per citare i più noti.

Con gli emigrati di lingua tedesca in Inghilterra, tra cui Ernst Pauer che a metà Ottocento si cimentò in pioneristiche esibizioni pubbliche sullo strumento, "das wohltemperierte Clavier" fu a lungo correttamente reso in inglese come "the well tempered Clavichord". Raccogliendo gli sforzi di Pauer e di Alfred James Hipkins, Arnold Dolmetsch iniziò a fabbricare copie di clavicordi a Londra nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo in un ambiente che dapprincipio fu l'unico a ripristinare la corretta visione del tastierismo bachiano. Le sue fascinose incisioni sullo strumento realizzate negli ultimi anni di vita preservano tutte le maniere della prassi esecutiva orientata all'intenso studio delle fonti storiche e insieme al Belcanto, al "rubato", alle desincronie tra le parti polifoniche, elementi questi ultimi che vennero rimossi anche nel pianismo, a partire dalle avanguardie dei *Ballets Russes*, poi da quelle viennesi e mitteleuropee e dalla *Neue Sachlichkeit*, tutte orientate alla verticalità e all'elemento ritmico, intorno agli anni a seguire la Grande Guerra. Il suo impulso fondamentale nell'affermazione di esecuzioni storicamente informate e dell'utilizzo degli strumenti antichi venne subito raccolto da diversi allievi, tra cui primeggiano il figlio Rudolph, l'eccentrica virtuosa Violet Gordon Woodhouse (la prima interprete a registrare al clavicembalo), Dorothy Swainson (che influenzerà il suo allievo clavicordista, clavicembalista e cembalaro Michael Thomas) e Mary Potts (docente tra gli altri di Christopher Hogwood e Colin Tilney). Anche Thurston Dart si inserisce, pur indirettamente, in questo *milieu*.

Purtroppo il mondo attuale della "musica antica" proviene da evoluzioni stilistiche delle mode landowskiane e "neoclassiche". Il risultato è sotto gli occhi di tutti: nonostante le veritiere e indubitabili parole di Forkel (che probabilmente cita testualmente una lettera o un colloquio con uno dei due figli di Bach), presso il grande pubblico e i musicisti le opere per tastiera di Bach sono oggi destinate al clavicembalo. Lo strumento risulta vero e unico destinatario solamente della seconda parte della *Clavierübung*, delle cosiddette Variazioni Goldberg, dei concerti per uno o più clavicembali (con o senza altri strumenti solisti) ed archi, oltre alla musica da camera dove svolgeva la funzione di "basso continuo" ovvero di strumento concertante.

Fu proprio l'ostracismo portato avanti dalla Landowska e da altri contemporanei – che non volevano credere che il virtuosismo tastieristico di Bach potesse essere riservato all'intimità dell'ambiente domestico escludendo, come detto, la dimensione del *recital* e il culto della potenza sonora – a gettare discredito sul passaggio di Forkel. Si vollero interpretare le sue parole come l'espressione di una sensibilità legata al nascente pangermanismo, conseguenza delle predilezioni dell'*Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang*, come se il clavicordo fosse insomma il prediletto strumento solamente dei figli di Bach e delle generazioni a lui successive: il clavicordo dei tedeschi, capace di esprimere tutti i moti dell'anima, in opposizione al *clavecin* ("Flügel") di Marchand e Couperin, senz'anima, vuoto ed effimero.

Tutto questo portò ad esempio a tradurre erroneamente il passaggio del testamento di Johann Sebastian Bach in cui si rammenta che ancora in vita il *Kantor* lasciò i suoi tre "Claviere nebst Pedal"

all'ultimogenito Johann Christian. Era del tutto normale che Sebastian si preoccupasse della formazione tastieristica ancora *in itinere* del quindicenne: la più che verosimile volontà di farlo divenire un provetto organista (per garantirgli un impiego decoroso) fu certamente motivo del dono della tipica combinazione di due clavicordi sovrapposti e di un sottostante pedalclavicordo a formare una casalinga *consolle* d'organo (un esempio ancor oggi conservato è il triplo strumento di Johann David Gerstenberg del 1766) e forse di un altro clavicordo singolo (il terzo "Clavier"?). Secondo la faziosa interpretazione del testamento da parte di diversi studiosi seguaci degli orientamenti appena descritti, Sebastian Bach non avrebbe posseduto addirittura alcun clavicordo…

A differenza dell'Italia (e per altri versi della Francia), dove le nuove tendenze della tecnica vocale e del gusto della "Seconda Prattica" portarono, a cavaliere tra sedicesimo e diciassettesimo secolo, ad un rivoluzionamento della costruzione dei clavicembali rispetto ai precedenti modelli rinascimentali – che si dotarono di due registri unisoni e di una struttura delle catene sotto la tavola armonica volta a incrementare il volume sonoro e la proiezione timbrica per sostenere la nuova monodia e lo stile concertato della scrittura vocale (similmente a quanto accadde nel passaggio tra viole da gamba e rappresentanti della famiglia del violino) –, innumerevoli sono invece le fonti che confermano come il clavicordo fosse rimasto in Germania (come nella penisola iberica e in Scandinavia) anche nel Seicento e in seguito lo strumento a tastiera per eccellenza e il solo consigliato da tutti i musicisti per la pratica della musica fin dall'inizio ("prima grammatica" di ogni tastierista lo definì il cugino di Bach Johann Gottfried Walther nel suo *Musikalisches Lexicon* del 1732). L'amore per gli strumenti raffinati ed intimi, dal contenutissimo volume, garantì nelle terre germaniche la sopravvivenza anche del liuto, della viola da gamba e del flauto dolce. Nel 1693 Johannes Speth proponeva già l'uso di clavicordi liberi. Tre strumenti anteriori al 1740 senza legature si conservano a tutt'oggi.

Ormai stabilitosi da lungo tempo in Inghilterra (altra terra dove il flebile strumento non era più utilizzato all'epoca), anche Georg Friedrich Händel scoraggiava l'uso del clavicembalo e dell'organo per la pratica dei principianti. Nella copia che il maestro sassone donò a Bernard Granville della *Anmuthige Clavier-Übung* di Johann Krieger si trova il seguente memorandum: «This printed book is by one of the celebrated organ-players of Germany; Mr. Handel, in his youth, formed himself a good deal upon this plan, and said that Krieger was one of the best of his time for the organ, and, to form a good player, *but the clavichord must be made use of by a beginner, instead of organ or harpsichord*».

Mattheson riflette questa pratica didattica in molti passaggi delle sue opere teoriche. Nel *Neu-eröffnetes Orchester* (1713) scrisse ad esempio: «Hand- und *Galanterie*-Sachen come ouvertures, sonate, toccate, suite, etc. vengono rese al meglio e nella maniera più pura sul clavicordo», «la più amata di tutte le tastiere», «dove si può esprimere molto più distintamente la maniera del canto col prolungamento e l'addolcimento, rispetto alla spinetta o al clavicembalo sempre risonanti con la stessa forza».

Johann Friedrich Agricola, che fu allievo di Sebastian Bach tra il 1738 e il 1741, riferisce le esecuzioni al clavicordo da parte del maestro delle sue Sonate e Partite per violino solo, "riempite" con le necessarie armonie aggiuntive. Una copia del ritratto (disperso dal 1945) del *Kantor* nella sua *Komponierstube* dipinto da Christoph Friedrich Reinhold Liszewski nel 1772, probabilmente a sua

volta derivato da un originale di Haussmann degli Anni Venti, ci mostra Bach davanti ad un clavicordo.

Suggestiva, a proposito della sensibilità dell'arte esecutiva di Sebastian al clavicordo, la tardiva testimonianza riportata da De La Borde nel 1780 che coinvolge anche due musicisti italiani, a parere di chi scrive identificabili in Giovanni Alberto Ristori e Nicola Antonio Porpora (di cui Bach diresse alcune cantate in occasione di alcune *soireés* del suo *Collegium Musicum*), e testimonia una loro possibile visita a Lipsia intorno al 1730: «Un celebre compositore d'Italia [Porpora?] giunse in Germania, prevenuto contro il clavicordo, che egli riteneva uno strumento imperfetto che lo si conservava ancora per abitudine. Uno dei suoi compatrioti che abitava in quel paese da lungo tempo [Ristori?] lo condusse da un grande Maestro (*Sebast. Bach*, padre di tutti i *Bach*, per quanto posso ricordarmi.) Già meravigliato dai preludi di questo abile professore per il clavicordo, fu intenerito fino alle lacrime da un *adagio* che li seguì, attese a malapena la fine del pezzo per gettarsi al collo dell'Artista ed esclamò: *È il Re degli Strumenti*».

Al clavicordo veniva insegnata fin dalle prime lezioni a «raggiungere la maniera cantabile nel suonare», fine ultimo dell'esecuzione tastieristica, da Bach richiesta nella premessa alla sua *Aufrichtige Anleitung* (1722): l'utilizzo della messa di voce applicata alle frasi, il naturale e basilare belcantistico principio del crescendo nell'ascendere e del diminuire nel discendere evidenziando i *climax* melodici e armonici, il ribaltamento variegato di questo principio, il raggiungere e "sforzare" le dissonanze nelle loro diverse gerarchie dinamiche (come ben spiegato da Quantz nel suo trattato), risolvendole con l'addolcimento del suono, l'impiego del *Tragen der Töne* e del vibrato, la sapiente arte di "rubare" il tempo, l'utilizzo di tutta la «molteplicità di sfumature del suono» di cui è capace il più sensibile degli strumenti a tastiera, imparando così ad indagare le diverse possibilità esecutive insite in un brano.

Frontespizio del primo volume del Singende Müse an der Pleisse, una raccolta di canti strofici pubblicata a Lipzia nel 1736 da by "Sperontes", Johann Sigismund Scholze. Lo storico dell'arte, esperto in ritrattistica bachiana, Teri Noel Towe ritiene che vi sia una possibilità che le due persone mostrate al clavicordo sulla destra possano essere Bach e sua moglie Anna Magdalena

Come altri suoi connazionali, Carl Philipp Emanuel (che ebbe come unico maestro suo padre), considerava non a caso un buon clavicordista sempre migliore al clavicembalo rispetto ad un cembalista che non fosse anche clavicordista e, consigliando di possedere, se possibile, entrambi gli strumenti, riteneva comunque preferibile, in caso di scelta unica, acquistare un clavicordo.

Il già citato allievo di Forkel e grande specialista bachiano Friedrich Konrad Griepenkerl nella prefazione alla sua edizione della *Fantasia cromatica e Fuga* riporta il tipo di esercizi per l'uguaglianza delle dita a lui tramandati che Sebastian faceva praticare ai principianti al clavicordo nelle prime

settimane d'insegnamento. Lo stesso studioso ci dà un'idea della copiosità di ombreggiature dinamiche tipiche dell'esecuzione della scuola di Bach nella sua importantissima edizione delle *Polonaises* di Wilhelm Friedemann Bach, docente del suo maestro Forkel.

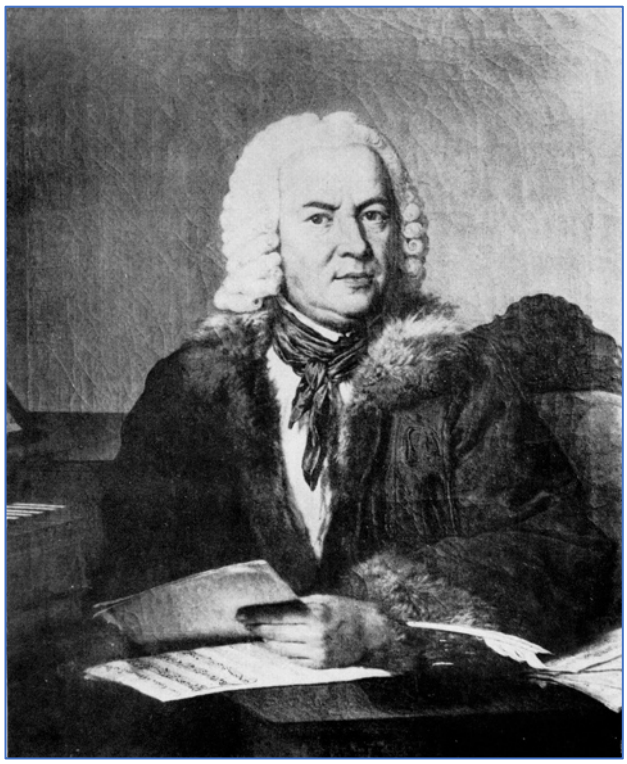
Forkel a sua volta aveva fornito un evocativo campionario degli affetti ottenibili allo strumento nel suo manoscritto del 1782 *Von den wahren Güte der Clavichorde*: «Un suono piacevole, gentile, aggraziante e accattivante non è sufficiente. Deve essere in aggiunta a ciò, come le diverse passioni, ora gentile, ora più vivace, ora ardente e veemente; deve essere capace di assumere tutte queste diverse qualità ed essere così flessibile da poter venir tirato, trascinato, ravvivato, percosso, tenuto, per non menzionare le infinite gradazioni del forte e del piano e il vibrato».

Ancora Griepenkerl così si esprimeva nel 1842, a proposito della maniera bachiana a lui tramandata di eseguire le fughe tastieristiche del *Kantor*: «Bach stesso, i suoi figli e Forkel eseguivano i capolavori in questione con una sì grande finezza, con una declamazione così profonda, che essi risuonavano come canti polifonici che venivano cantati da singoli grandi artisti. Tutti i mezzi del bel canto erano utilizzati a tal fine, nessun cercar [la nota], nessun portamento mancava e, per così dire, perfino si respirava nel posto giusto, cioè alla fine di una frase… Di ciò i nuovi virtuosi del pianoforte non hanno alcuna idea, poiché non sono capaci di cantare sul loro strumento, e i brani bachiani vogliono essere cantati con ogni artificio».

« A multiplicity of nuances of sound »

by Matteo Messori

“Preferably he played the clavichord. The so-called harpsichords (even though certainly a varied performance can take place on them) were for him too soulless, and the fortepianos at the time were too primitive and rough to satisfy him completely. He thus believed the clavichord to be the best instrument both for practice, and, in general, for private musical entertainment. On it, it was easier for him to express his most refined and delicate thoughts, and he did not believe that he could obtain on a harpsichord or a fortepiano the multiplicity of nuances of sound which could instead be realized on this instrument. While it was certainly meagre in sound power, it still was, within its limitation, an extraordinarily versatile instrument”.



C.F.R. Liszewski, 1772, Portrait of J.S. Bach. Formerly housed in Joachimsthaler Gymnasium in Berlin, and later disappeared during the World War II.

This passage is excerpted from the first, and until now still fundamental, biography dedicated to Johann Sebastian Bach. It was published in 1802 by musician and musicologist Johann Nikolaus Forkel. He was a pupil of Bach’s firstborn Wilhelm Friedemann, and a friend and correspondent of Bach’s second son, Carl Philipp Emanuel; in this capacity he collected for years their direct witnesses. Still, this passage has been increasingly ignored and contested since the times when Wanda Landowska banned this sensitive and very refined instrument from the large audiences. She was trying (on the planes of teaching, concert practice and recording) to free the harpsichord from its historical idiosyncrasies, and to make this instrument – empowered by the findings of the factory building techniques of the Pleyel piano company – a new protagonist of the concert halls. Due to its intimately domestic nature (in a dimension of music-making where the performer found him- or herself possibly with just a teacher and a few intimate friends), the clavichord was unsuited for the rite of the solo recital which, starting from Liszt’s time, was taking hold of the performance scene.

Thus, the “Clavier”, the keyboard, in the common meaning of the term was intended by German musicians as representing precisely the clavichord; this applied particularly to those who staunchly supported it, from Virdung (1511) to Griepenkerl (1844) and beyond: Sebastian Bach was certainly no

exception. The clavichord was the favourite and by far the most widespread instrument, as is testified, until today, by the overwhelming proportion of historical clavichords which have been preserved, in comparison with harpsichords, in the German-speaking area. The denomination "Clavier" normally refers precisely to this instrument, in all treatises in German, as for example in the monumental *Anleitung zur praktischen Musik* (1767) by Johann Samuel Petri (who in turn was in contact with Wilhelm Friedemann Bach), but also in the treatises by Carl Philipp Emanuel and Daniel Gottlob Türk, to cite but the best known.

The German-speaking emigrants to England (including Ernst Pauer who, in the middle of the nineteenth century, gave pioneering public performances on this instrument) correctly translated, for a long time, "das wohltemperirte Clavier" as "the well-tempered Clavichord". Building on the efforts of Pauer and Alfred James Hipkins, Arnold Dolmetsch began to build copies of clavichords in London in the 1890s, in a milieu which at first was the only one to resume the correct view on Bach's keyboard practice. His fascinating recordings on this instrument, realized in his last years, preserve all the manners of a performing practice oriented toward an intense study of the historical sources. Along with them, he refers to the Belcanto, to "rubato", to the asynchronization of the polyphonic parts: these last elements would be removed also from pianism, starting with the avantgardes of the *Ballets Russes*, followed by the Viennese and Central-European avantgardes, and by the *Neue Sachlichkeit*. They were all oriented toward verticality and to the rhythmical element, in the years following the First World War.

Dolmetsch's fundamental stimulus toward the affirmation of historically informed practice and the use of early instruments was immediately received by several pupils of him. Among them, the first are his son Rudolph, the eccentrical virtuosa Violet Gordon Woodhouse (who was the first performer to record on the harpsichord); Dorothy Swanson (who would influence her pupil, the clavichordist, harpsichordist and harpsichord-builder Michael Thomas) and Mary Potts (who taught, among others, Christopher Hogwood and Colin Tilney). Thurston Dart, in turn, is part of this milieu, albeit indirectly.

Unfortunately, the current world of "early music" derives from stylistic evolutions of the Landowskian and Neoclassical fashions. The result is under everybody's eyes. In spite of the truthful and indubitable words by Forkel (who probably was citing verbatim a letter or a talk he had with one of Bach's two sons), in the eyes of both the large audiences and many musicians Bach's keyboard works are today destined to the harpsichord. This instrument is the true and only recipient of just the second part of the *Clavierübung*, the so-called Goldberg Variations, of the concertos for one or more harpsichords (with or without other solo instruments) and strings, and of chamber music, where it had the function of continuo, or of a concertante instrument.

It was precisely the ostracism practised by Landowska and some of her contemporaries – who could not believe that Bach's keyboard virtuosity could be reserved for the intimacy of a domestic milieu, excluding, as has been said, the dimension of the recital and the cult of sound power – that discredited Forkel's passage. His words began to be interpreted as the expression of a sensitivity bound to the budding Pan-Germanism, a consequence of the predilections of the *Empfindsamkeit* and *Sturm und Drang*. It was as if the clavichord were, in sum, the favourite instrument only of Bach's sons and of the generations after him: the Germans' clavichord, capable of expressing all

movements of the soul, in opposition to the *clavecin* ("Flügel") by Marchand and Couperin – soulless, empty and ephemeral.

All this led, for example, to a faulty translation of a passage from Johann Sebastian Bach's testament, where it is recalled that, when still alive, the *Kantor* left his three "Claviere nebst Pedal" to his last born, Johann Christian. It was entirely understandable that Sebastian took care of the keyboard education (which was still a work in progress) of his fifteen-year-old son. His will, more than likely, was to make of Christian a skilled organist, in order to guarantee to his child a dignified future. This was certainly the reason for bequeathing him the typical combination of two superimposed clavichords and of an underlying pedal-clavichord, constituting an organ console for the home. An example which has been preserved until now is the triple instrument of Johann David Gerstenberg, dated 1766. Perhaps there was also a further single clavichord (the third "Clavier"?). According to the partisan interpretation of the testament made by several scholars who follow the above-mentioned orientation, Sebastian Bach would not have owned a single clavichord…

In Italy (and, under a different viewpoint, in France), the new trends in vocal technique and taste of the "Seconda Prattica" led, between sixteenth and seventeenth century, to a revolution in the building of harpsichords with respect to the earlier Renaissance models. These new harpsichords were provided with two unisonous registers and a barring under the soundboard which aimed at increasing the sound volume and the timbral projection in order to sustain the new monody and the concertato style of vocal writing (similar to what happened in the passage between gambas and the representatives of the violin family). Different from what was happening there, we have countless sources confirming that the clavichord remained the keyboard instrument par excellence in Germany (as in the Iberian peninsula and in Scandinavia), up to the seventeenth century and beyond. It was the only instrument proposed by all musicians for musical practice from the beginning (Bach's cousin, Johann Gottfried Walther, in his *Musikalisches Lexicon* of 1732 defined it as the keyboardist's "first grammar"). A love for refined and intimate instruments, with a very limited volume, guaranteed the survival also of the lute, of the gamba, and of the recorder in the German lands. In 1693 Johannes Speth already proposed the use of unfretted clavichords. Three instruments dating from before 1740, and without frettings, are preserved until now.

Having settled for a long time in England (another place where this feeble instrument was employed no more at his time), Georg Friedrich Handel in turn discouraged the use of the harpsichord and organ for the beginners' practice. In the copy of Johann Krieger's *Anmuthige Clavier-Übung* given by the Saxon master to Bernard Granville we find the following memorandum: "This printed book is by one of the celebrated organ-players of Germany; Mr. Handel, in his youth, formed himself a good deal upon this plan, and said that Krieger was one of the best of his time for the organ, and, to form a good player, *but the clavichord must be made use of by a beginner, instead of organ or harpsichord*".

Mattheson reflected upon this pedagogical practice in many passages of his theoretical works. In his *Neu-eröffnetes Orchester* (1713), for example, he wrote: "Hand- and *Galanterie*-Sachen such as overtures, sonatas, toccatas, suites, etc., are best performed, and in the purest fashion, on the clavichord", "the best loved of all keyboards", "where one can express much more distinctly the manner of singing through prolongation and sweetening, with respect to the spinet or the harpsichord which always sound with the same power".

Johann Friedrich Agricola, who was a pupil of Johann Sebastian Bach between 1738 and 1741, relates upon the master's performances on the clavichord of his Sonatas and Partitas for solo violin, "filled" with the needed added harmonies. A copy of a portrait (lost in 1945) of the *Kantor* in his *Komponierstube*, realized by Christoph Friedrich Reinhold Liszewski in 1772, and probably derived in turn from an original by Haussmann dating from the 1720s, displays Bach in front of a clavichord.

The late witness reported by De La Borde in 1780 is suggestive as concerns Sebastian's performing art at the clavichord and its sensitivity. It involves also two Italian musicians, who, in my humble opinion, can be identified as Giovanni Alberto Ristori and Nicola Porpora (by whom Bach conducted some Cantatas on the occasion of some soirees in his *Collegium Musicum*), and bears witness to a possible stay of the two men in Leipzig around 1730: "*A celebrated Italian composer came to Germany biased against the clavichord* ['le clavicorde'], *which he regarded as an imperfect instrument, which is still the generally held view. One of his compatriots who had lived long in this country* [in Dresden?] *took him to the house of a great master, (Sebastian Bach, father of all the Bachs, as far as I can recall). Already astonished by the preludes* [this may indicate improvisation] *of this skilful teacher on the clavichord, he was moved to tears by an* adagio *which followed, and hardly waiting for the end of the piece, threw himself around the artist's neck and cried*: it is the king of instruments…"

Starting with the first lessons, it was taught how to "reach the cantabile manner of playing" on the clavichord. This was the ultimate aim of keyboard performance, as required by Bach in his preface to his *Aufrichtige Anleitung* (1722). The use of the messa di voce applied to the phrases, the natural and foundational principle of belcanto, according to which one plays crescendo while ascending and decreases while descending, highlighting the melodic and harmonic climaxes, the varied overturning of this principle, the reaching and "forcing" of the dissonances in their different dynamic hierarchies (as explained properly by Quantz in his treatise), solving them through a sweetening of the sound, the use of the *Tragen der Töne* and of vibrato, the knowledgeable art of "stealing" time in rubato, the use of the full "multiplicity of the sound nuances" of which the most sensitive among the keyboard instruments is capable, thus learning how to explore the varied performing possibilities found in a piece.

Title page to the first volume of Singende Müse an der Pleisse, a collection of strophic songs published in Leipzig in 1736, by "Sperontes", Johann Sigismund Scholze. Art historian and Bach portrait expert Teri Noel Towe believes there is a chance that the two people shown at the clavichord to the right may be Bach and his wife Anna Magdalena

As happened with other of his countrymen, Carl Philipp Emanuel (whose only teacher was his father) considered (not by chance) a good clavichordist as a better harpsichord

player in comparison with a harpsichordist who was not also a clavichordist. Advising that one should own both instruments, in case of a single choice he thought it preferable to buy a clavichord rather than a harpsichord.

The already cited student of Forkel, and great Bach specialist, Friedrich Konrad Griepenkerl, in his preface to his edition of the *Chromatic Fantasy and Fugue* cites the kind of exercises for finger equality he had received from Forkel who had received them in turn from the Bach tradition, and which were prescribed by him to clavichord beginners in the first weeks of teaching. The same scholar gives us an idea of the manifold dynamic shadings typical for the Bach school performance in his very important edition of Wilhelm Friedemann Bach's *Polonaises* – Friedemann, who had been the teacher of his teacher, Forkel.

Forkel, in turn, had given an evocative sample of the affections one could obtain on this instrument in his manuscript of 1782, *Von den wahren Güte der Clavichorde*: "A pleasant, gentle, graceful and captivating sound is not enough. It must be, on top of this, similar to the diverse passions: at times gentle, at times more lively, or more burning and vehement; it must be capable to assume all these different qualities and to be so flexible that it can be drawn, dragged, enlivened, stricken, held, to say nothing of the infinite gradations of the forte, and piano, and vibrato".

Griepenkerl, again, spoke thus in 1842, with regard to Bach's manner to perform the keyboard fugues by the *Cantor*, and which had been transmitted to him: "Bach himself, his sons and Forkel performed the masterpieces of which we are speaking with such great a refinement, with such profound a declamation, that they sounded like polyphonic songs which were sung by individual great artists. All means of bel canto were employed to this end; there was no lacking of *cercar [la nota]*, of portamento, and, in a manner of speaking, one even breathed in the right place, i.e. at the end of a phrase… The novel virtuosos of the piano have no idea of this, because they are unable to sing on their instrument, and Bach's pieces need to be sung with all artifices".

(English translation by Chiara Bertoglio)

CBT 17 20 22