

Johann
sebastian
bach

the
french
suites
BWV 812-817

Cristiana Passerini

Lyon & Healy Harps
Chicago
(Style 85 CG)

CD 1

Suite I BWV 812
in D Minor

1	Allemande	4:07
2	Courante	2:19
3	Sarabande	3:45
4	Menuet I	1:27
5	Menuet II	2:27
6	Gigue	4:00

Suite II BWV 813
in C Minor

7	Allemande	3:30
8	Courante	2:28
9	Sarabande	3:51
10	Air	2:06
11	Menuet I	1:00
12	Menuet II	2:02
13	Gigue	3:19

Suite III BWV 814
in B Minor

14	Allemande	4:01
15	Courante	2:54
16	Sarabande	3:45
17	Anglaise	1:22
18	Menuet I-II	4:07
19	Gigue	3:00

TTI 55:53

CD 2

Suite IV BWV 815
in E flat Major

1	Allemande	3:18
2	Courante	2:19
3	Sarabande	2:32
4	Gavotte	1:33
5	Air	3:24
6	Menuet	0:57
7	Gigue	3:37

Suite V BWV 816
in G Major

8	Allemande	4:13
9	Courante	2:27
10	Sarabande	5:59
11	Gavotte	1:38
12	Bourrée	1:57
13	Loure	3:15
14	Gigue	4:30

Suite VI BWV 817
in E Major

15	Prélude	1:54
16	Allemande	4:01
17	Courante	2:27
18	Sarabande	3:28
19	Gavotte	1:23
20	Menuet polonais	1:08
21	Bourrée	1:25
22	Gigue	3:30

TTI 61:18

MUSICA FORTE



©+© 2020

LA BOTTEGA DISCANTICA - via Nirone 5 - 20123 Milano
tel +39 02 862 966 - info@discantica.it - www.discantica.it

I-UK text



Made in the EU

Johann
sebastian
bach

the
french
suites
BWV 812-817

Cristiana Passerini
harp





LA BOTTEGA
DISCANTICA

[MUSICA FORTE]
[POWERFUL MUSIC]



Note di presentazione e altre informazioni sono disponibili alla pagina: www.discantica.it/discantica.php
Programme notes and other information are available at: www.discantica.it/discantica.php

Registrazioni / Recording:

24-bit recordings - Baroque Hall SMC Records
Ivrea - February 2016 and October 2017

Direction of Recording, Editing, Mix and Mastering:
Mario Bertodo, Renato Campajola - www.smcrecords.it

Ringraziamenti / Acknowledgments:
Laura Bertani

Harp:

Lyon & Healy Harps, Chicago (Style 85 CG)

DISCANTICA 311/312

All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.

LE SUITE FRANCESI DI BACH ALL'ARPA

La presente registrazione offre all'ascoltatore la possibilità di ascoltare sull'arpa l'intera serie delle sei *Suites francesi* BWV 812-817 di Johann Sebastian Bach (1685-1750). Per Cristiana Passerini si tratta di una seconda tappa discografica bachiana, dopo la precedente fortunata incisione di tre altre *Suites* appartenenti al gruppo delle opere sparse di Bach (BWV 996, 997 e 1006a). La precedente registrazione presentava tre fra le opere destinate originariamente al liuto o anche al cembalo, o meglio, più probabilmente, a quel particolare ibrido strumentale definito *Lautenwerk* o *Lautenclavicymbel*, di cui Bach era un estimatore (ne possedeva due copie). Dopo questa prima esplorazione di opere piuttosto rare, la nuova registrazione all'arpa si concentra su un repertorio più conosciuto, familiare soprattutto a chi si occupa di didattica pianistica e cembalistica. Abbiamo quindi l'occasione, grazie a questa proposta discografica, di riflettere non solo sulla compattezza stilistica delle serie complete delle *Suites francesi*, ma anche sulle peculiarità timbriche ed espressive dell'adattamento di Bach all'arpa. Per cogliere il senso di un'iniziativa discografica così particolare, è necessario anzitutto rammentare qualche essenziale dato storico.

È noto che l'idea di "Suite" nella musica del Seicento e Settecento è soggetta a notevoli variazioni di significato. I titoli *Suite* e *Partita* (di fatto sinonimi in Bach) sono in quei secoli tanto correnti quanto mutevoli; anch'essi, come la maggioranza delle intitolazioni e definizioni musicali, sono stati usati dai musicisti del tempo con una disinvoltura che a volte può oggi sorprenderci, ma che rispecchia perfettamente l'elasticità e variabilità della concezione compositiva dell'epoca (che potremmo chiamare ancora "epoca barocca", se non fosse che il termine "barocco" è stato giustamente messo in discussione dalla musicologia recente, ad esempio nei fondamentali contributi critici di L. Ratner, D. Heartz, R. Gjerdingen; per fare solo un esempio significativo, i musicologi mettono oggi in luce che autori come Bach non si sarebbero mai riconosciuti nella definizione di "musicisti barocchi"). È necessario chiarire che se, per quanto riguarda il nome "Suite", si parla qui di disinvoltura terminologica, non si intende affatto superficialità o scarsa chiarezza: i titoli e le definizioni sono mutevoli perché la stessa estetica musicale di quei secoli è mutevole, cangiante, non rigidamente schematica.

Accanto alla mutevolezza dobbiamo tuttavia ricordare che proprio fra Seicento e Settecento il concetto di Suite stava conoscendo una trasformazione che portava a una più stabile definizione; era in corso, in quei decenni, un evidente tentativo di sistematizzazione. L'antica pratica del libero accoppiamento di danze dal carattere differente, così in voga fino a tutto il Cinquecento e oltre, nel corso del XVII secolo si modificò progressivamente, fino a diventare ciò che per noi oggi è

una “normale” Suite o Partita. Il termine francese “Suite” designava semplicemente un “seguito”, una “successione” di brani strumentali derivati dagli antichi passi di danza; nel XVI secolo erano soprattutto, con ampia libertà di scelta, Pavane e Gagliarde, Passamezzi e Saltarelli, Bassadanze e Gigue; più tardi la scelta si precisò e si definì meglio, soprattutto negli autori tedeschi. Circa due generazioni prima di Bach, Johann Jakob Froberger (1616-1667) fu il più autorevole nella definizione di un nuovo concetto di Suite: verso la metà del Seicento il suo schema strutturale stabile e semplice (definito forse dall'autore o forse dalle successive scelte di sistemazione editoriale) divenne un modello dominante.

Nelle Suites di Froberger si proponeva una successione di quattro danze: Allemanda, Corrente, Sarabanda e Giga. Non sempre questo era l'ordine scelto dall'autore (o dall'editore); a volte era: Allemanda, Giga, Corrente e Sarabanda; a volte poi l'Allemanda era sostituita da una “Lamentation” o altro brano di forma libera; altre volte poi la Suite era in tre sole parti, ad esempio senza la Giga conclusiva. Tuttavia lo schema più ricorrente (Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga), delineato da un buon numero di opere di Froberger, ebbe nel secondo Seicento un successo notevole e duraturo, come testimoniano le Suites degli autori subito successivi, che tutt'al più avanzarono qualche lieve proposta di modifica o aggiunta. Johann Pachelbel (1653-1706), ad esempio, propose l'aggiunta di una breve Gavotta fra la Corrente e la Sarabanda. Altri autori provarono a estendere ulteriormente lo schema di base. Sempre in Germania, in molti repertori di Suites cembalistiche (ad esempio quelle molto influenti di Johann Kuhnau [1660-1722]) l'Allemanda era quasi sempre preceduta da un Preludio. In Francia, nelle Suites tastieristiche di un'altrice importante, anche se oggi poco nota, come Élisabeth Jacquet de La Guerre (1666-1729), oltre al Preludio introduttivo, posto prima dell'Allemanda, si notava anche una sequenza conclusiva più ricca e variabile: dopo la canonica successione frobergeriana spesso si aggiungeva una Ciaccona o un Menuet o un Rondeau, o anche svariati movimenti uno dopo l'altro.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare comprendendo fondamentali autori di Suites di fine Seicento o inizio Settecento come Kerll, Krieger, Fischer, Muffat, Böhm, Buxtehude, Pasquini, Dieupart, Couperin, Forqueray e altri. Ciò che è stato fin qui ricordato può però bastare a capire per sommi capi quale fu la tradizione della Suite entro cui si inserì Johann Sebastian Bach. Di fatto, Bach accolse lo schema di Froberger ma accolse pure le aggiunte e i vari suggerimenti degli altri compositori di fine Seicento. Se guardiamo all'insieme delle serie bachiane di Suites, possiamo cogliere da un lato la volontà di aderire a uno schema programmatico, dall'altro la

consapevole apertura verso strutture più libere e fantasiose. Talora Bach sceglie di fare della Suite un organismo strumentale particolarmente ricco e complesso, pur nella sostanziale aderenza alla forma tradizionale. È il caso ad esempio delle sei “Suites inglesi” BWV 806-811, dove prima della canonica Allemanda c'è sempre un ampio Preludio di partenza, spesso coi caratteri di un'estesa Toccata introduttiva oppure di un Allegro da Concerto Grosso. Questa usanza ricorre, ulteriormente ampliata e variata, nelle notevoli sei Partite per cembalo BWV 825-830, ognuna della quali è introdotta da una solenne pagina di volta in volta differente (Praeludium, Sinfonia, Fantasia, ecc.). Qui e in quasi tutti gli altri esempi di Suite o Partita in Bach, va anche osservato che fra la Sarabanda e la Giga l'autore sceglie sempre – seguendo il modello di Pachelbel – di inserire almeno una di quelle che era solito denominare “galanterie”: una Gavotta o un Minuetto o una Bourrée o un Passepied o altra danza.

In Bach, in generale, i movimenti frobergeriani di apertura (Allemanda) e chiusura (Giga) sono mantenuti come essenziali punti di riferimento nella struttura della Suite, pur se con qualche notevole eccezione. Se consideriamo ad esempio le tre Suites liutistiche già proposte discograficamente da Cristiana Passerini, notiamo che in due casi (BWV 997 e 1006a) manca proprio l'Allemanda di apertura, sostituita da altri movimenti iniziali (Preludio e Fuga per 997, Preludio e Loure per 1006a). Nelle Suites cembalistiche (ed anche in quelle per violoncello solo) Bach normalmente rispetta il principio di concludere la composizione con la Giga; solo raramente infrange questa regola (ad esempio nella Partita BWV 826, insolitamente conclusa da un “Capriccio”). Più varia appare invece la conclusione nelle tre Partite per violino solo: solo la terza si conclude con una Giga; la prima (BWV 1002) si chiude con un raro “Tempo di Borea”, mentre la seconda (BWV 1004) è quella che si conclude con la celebre “Ciaccona”, che in quel caso viene posta dopo la Giga (una struttura che si riscontra anche nelle già citate Suites di Élisabeth Jacquet de La Guerre). Può essere ricordato anche il caso della Partita per flauto solo BWV 1013, che dopo le canoniche Allemanda, Corrente e Sarabanda non presenta la Giga conclusiva ma si chiude con una *Bourrée anglaise*.

Talvolta, poi, Bach sceglie di cimentarsi con modelli di Suite risalenti a tradizioni esplicitamente diverse rispetto a quella tedesca. Nell'*Ouverture nach Französischer Art* BWV 831 (“Ouverture secondo la maniera francese”), per esempio, Bach si rifà a una specifica tradizione francese di Suite che, fra gli altri aspetti, comprende la presenza di una solenne Ouverture iniziale, l'assenza dell'Allemanda (non a caso, essendo danza di tradizione tedesca) e l'importanza centrale

conferita alle varie “galanterie” (Gavotta, Passapied, Bourrée). Tratti, questi, che si riscontrano tutti, con molta evidenza, anche nelle quattro Suite orchestrali bachiane (BWV 1066-1069).

Questo quadro generale può dare almeno una prima riassuntiva idea della varietà inventiva di Bach nel campo della Suite, dovuta anche al suo eccezionale sforzo di assimilazione delle varie tradizioni musicali di sua conoscenza; non a torto, si è parlato, per questo e per altri generi, di “sincretismo bachiano”. Tenendo conto della variabilità strutturale che abbiamo ricordato, è più agevole cogliere il senso della forma e dello stile compositivo delle sei Suites presentate in questa registrazione (va ricordato che la definizione di “francesi” non è dell’autore, ma risale a una tradizione editoriale successiva, oggi ampiamente diffusa e entrata nell’uso). Confrontate con le sei Suites “inglesi” BWV 806-811 o con le sei Partite BWV 825-830, le Suites “francesi” potrebbero sembrare più semplici, con meno pretese di ampiezza, minore impegno stilistico e minor varietà strutturale; a proposito di queste Suites, Alfredo Casella parlava di “movenze” e “atteggiamenti” a suo dire “alquanto più frivoli del solito”. Si tratta però di rilievi non del tutto pertinenti. È vero che nelle “francesi” Bach omette il Preludio introduttivo: ciascuna Suite si avvia sempre con l’Allemanda, senza altra introduzione. È vero anche che le dimensioni più contenute delle Suites “francesi” comportano una maggiore sobrietà e leggerezza strutturale. Ma è altresì vero che ognuna di queste sei Suites dimostra indubitabilmente una qualità estetica di assoluta eccellenza, senza eccezioni. Bach qui è, se vogliamo, particolarmente controllato e privo di eccessi, ma la sobrietà generale indica anche un’essenzialità che è frutto di un’arte di estrema raffinatezza, distillato di un superiore magistero compositivo.

Non si deve dimenticare, d’altronde, che queste Suites nascono molto probabilmente nell’ambito di un progetto didattico sostenuto da Bach con tenacia pari all’efficacia. Infatti le prime cinque Suites apparvero inizialmente nel primo fascicolo del *Clavier-Büchlein* per Anna Magdalena Bach, datato 1722; solo successivamente la serie di queste cinque Suites fu arricchita dalla sesta Suite. Com’è noto, entrambi i fascicoli compilati per la seconda moglie di Bach (il secondo fascicolo è datato 1725) contengono pezzi musicali tastieristici ideati per una pratica musicale familiare, secondo un percorso di insegnamento ben strutturato. Le Suites che più tardi verranno dette “francesi” sono quindi da valutare anche (ma non solo) all’interno della raffinata e intensa *Hausmusik* bachiana, di cui Johann Sebastian intese porre le solide fondamenta a favore dell’educazione musicale dei propri famigliari (non solo Anna Magdalena, ma anche i figli). Bisogna comunque ricordare che la condizione mutila del primo fascicolo del *Clavier-Büchlein* per Anna

Magdalena (sono sopravvissuti meno della metà dei fogli originari) rende difficile ricostruire i dettagli della prima sistemazione delle Suites da parte dell’autore.

Si può riflettere sul fatto che le difficoltà esecutive di queste sei Suites possano rispecchiare anche gli specifici scopi didattici che Bach intese perseguire in quel contesto famigliare (che, va ricordato, si inserisce negli anni del suo servizio presso la corte di Cöthen). Sulla difficoltà esecutiva delle Suites, è curioso constatare che le opinioni dei critici spesso differiscono in modo sostanziale. Farò solo uno dei molti esempi possibili. Poco più di un secolo fa, il curatore della storica edizione Ricordi delle Suites francesi, Bruno Mugellini, era dell’idea che l’ordine scelto (probabilmente) da Bach per le sei Suites non rispecchiasse l’effettivo ordine di difficoltà esecutiva. Perciò Mugellini risistemava le Suites secondo un suo nuovo ordine di difficoltà crescente: Suite n. 6 in Mi maggiore; Suite n. 2 in Do minore; Suite n. 4 in Mi bemolle maggiore; Suite n. 3 in Si minore; Suite n. 5 in Sol maggiore; Suite n. 1 in Re minore. Ma l’ordinamento di Mugellini è lungi dall’essere condiviso da tutti. Piero Rattalino, ad esempio, ribadisce che l’ordine dato da Bach alle prime cinque Suites è un ordine di crescente difficoltà, mentre la sesta Suite, probabilmente aggiunta in un secondo tempo dall’autore, rispecchia una difficoltà esecutiva un po’ inferiore rispetto alla quinta.

Fra le molte contraddizioni che emergono da questo confronto critico, se ne può sottolineare almeno una. Mentre a qualcuno la Suite di più ardua esecuzione potrebbe sembrare la n. 1 in Re minore, per altri, all’opposto, la n. 1 potrebbe essere la più facile. Della Suite in Re minore Mugellini scrisse proprio che “il suo contenuto musicale, a tre e quattro parti, è molto più complesso delle altre Suites. Va notato come tutti i pezzi che la compongono conservino una serietà mai smentita”. All’opposto, Rattalino sottolinea che “la destinazione didattica appare evidente nelle prime cinque Suites francesi, che sono disposte in ordine progressivo di difficoltà tecnica: dalla semplice Allemanda della Suite in Re saliamo sino alla complessa Giga della Suite in Sol, il che ci fa supporre che Anna Magdalena fosse un’allieva straordinariamente brava e veloce nell’apprendere”. Non si può dire che si tratti di opinioni improvvisate, o da parte di “non addetti ai lavori”; si tratta anzi di opinioni di autentici esperti della materia. Il problema è che forse la medesima materia può essere valutata in modi diversi a seconda dell’approccio e del punto di vista; si potrebbe perciò dire che sia il parere di Mugellini sia quello di Rattalino sono rispettabili, pur se in reciproca apparente contraddizione. Siamo anche dell’idea che al fine di evitare valutazioni troppo soggettive, forse non possiamo che rimetterci alla (presunta) volontà bachiana, rispettando

l'ordine che inizialmente fu dato alle sei composizioni. Questo infatti è il criterio rispettato anche nella presente proposta discografica.

Qualche parola merita di essere spesa per delineare in estrema sintesi i tratti stilistici essenziali delle Suites francesi. Secondo la tradizione secentesca ben nota a Bach, una Suite era normalmente caratterizzata da una grande coerenza di scrittura, almeno su due decisivi livelli: quello tonale e quello formale; più irregolare e sporadica era la presenza, solo in alcuni autori, di una coerenza anche a livello tematico. Tutti i diversi movimenti di una Suite dovevano essere in un'unica tonalità, e tutti dovevano, in linea di principio, rispettare la forma binaria, modellata sulla decisiva articolazione armonica fra tonica e dominante. Più raramente si notava, nelle Suites sei-settecentesche, anche una coerenza nell'invenzione dei temi dei diversi movimenti. Si può dire che anche sotto questi punti di vista Bach si sia inserito nella tradizione perfezionandola. Nelle Suites francesi la coerenza tonale e quella strutturale corrispondono sempre alle norme tradizionali; più difficile da definire, ma anche di grande interesse, è la questione dell'eventuale coerenza tematica: in molti casi si osserva una sottile connessione nell'invenzione dei vari movimenti di una stessa Suite, in base a ben calibrate corrispondenze interne. Ciò non significa che in una Suite tutte le danze condividano esplicitamente un unico materiale tematico, ma piuttosto che i vari movimenti siano fra loro legati da una fondamentale affinità nell'invenzione ritmica, melodica e armonica.

Si possono segnalare almeno alcuni casi emblematici. Nella Suite n. 1 in Re minore le due danze di apertura, Allemanda e Corrente, basano i loro incipit su un identico pedale di tonica e su una medesima successione armonica: se si confrontano le prime tre battute di entrambi i movimenti, si nota che l'invenzione, al di là delle ovvie differenze metriche, è di fatto la medesima, anche per il risalto dato a singoli suoni di importanza strutturale; tutto parte da un confronto fra l'armonia di tonica e quella di sensibile, con la sottolineatura di note-chiave come Re e La, poi, subito dopo, Si bemolle e Do diesis. Del resto in questa Suite non è difficile scorgere tratti molto simili a questi anche nella Sarabanda, nell'ingegnosa Giga e, in misura più ridotta ma non trascurabile, nei due Minuetti.

Ci sono casi in cui la trama di affinità è più sottile. Nella Suite n. 2 in Do minore Bach propone una successione di danze tanto diverse nei caratteri esteriori (metro, andatura, profilo ritmico complessivo, variabilità del contrappunto) quanto simili nell'effetto sonoro e nell'espressività, e oltretutto contrassegnate da legami motivici profondi. Si noti intanto che tutti questi movimenti,

senza eccezioni, propongono nella parte superiore una linea distesamente melodica (si potrebbe forse dire "cantabile") che si muove in grande prevalenza – almeno nel primo segmento fraseologico – nell'ambito dell'intervallo di nona Sol₃-La bemolle₄. Davvero molto cantabile appare già la linea superiore dell'Allemanda, pur nel contesto di una rilevante perizia polifonica. Ma la cantabilità appare ancor più evidente nella Sarabanda, nell'Aria e nel Minuetto. Tutti i movimenti di questa Suite comunque sono sottilmente connessi fra loro da rapporti motivici profondi, che danno all'ascoltatore una sensazione complessiva di compiutezza e coerenza. Per essere più precisi: di coerenza ottenuta *nonostante* (o forse anche *mediante*) la varietà superficiale. E questa è spesso una delle grandi conquiste della scrittura bachiana: profonda unità nella varietà.

Anche nelle altre Suites francesi si notano elementi compositivi unificanti, di cui qui non si possono estesamente fornire i molti dettagli. Si può riassumere la questione rilevando che Bach riesce a dare a ciascuna di queste sei Suites una marcata caratterizzazione, tanto da dare l'impressione di voler proporre sei "tinte" ben diverse in un quadro che tuttavia resta di grande coerenza complessiva. Va sottolineato che il numero sei è di grande importanza in Bach, soprattutto per le raccolte di Suites: sei Suites "inglesi", sei Partite per cembalo, sei Suites per violoncello; e ancora: tre Partite per violino accanto a tre Sonate; inoltre: sei Concerti Brandeburghesi; sei Preludi per cembalo BWV 933-938.

La coerenza che si coglie nell'intera raccolta delle Suites francesi è data anche da un diverso tipo di affinità su larga scala, quella cioè che si nota fra i medesimi tipi di danza. In tal senso si può dire che per Bach, in questa raccolta, ogni volta si tratti di ripercorrere un medesimo modello strutturale e al contempo di arricchirlo, caso per caso, di nuove sfumature. Il dittico di apertura dato dall'accostamento di Allemanda e Corrente mantiene in tutti i casi il carattere di ornata e solenne presentazione dei tratti stilistici fondamentali della Suite. In virtù di una condotta contrappuntistica che non smentisce mai la propria vocazione all'intreccio denso e movimentato, la coppia Allemanda / Corrente pare avere il compito di presentare all'ascoltatore le peculiarità compositive più ingegnose. Nel segno della complementarità – l'una infatti è sempre in metro binario (Allemanda), l'altra in metro ternario (Corrente) – queste due danze garantiscono ogni volta l'efficacia di una folgorante doppia mossa d'apertura. Al di là delle dovute differenze metriche, la scrittura di Bach tende quasi ad occultare divergenze troppo nette fra Allemanda (danza di origine tedesca) e Corrente (di origine francese): il dato stilistico di fondo sembra essere proprio la comune vivacità dell'intreccio contrappuntistico.

Subito dopo la Corrente, la Sarabanda segna sempre il momento di svolta “espressiva”, come imprescindibile perno strutturale posto al centro della composizione. Bach si attiene alla tradizione dei suoi predecessori tedeschi e perlopiù assegna alla Sarabanda il compito di attenuare la densità polifonica tramite una scrittura prevalentemente accordale, in un contesto generale di rallentamento dell’andatura. Va osservato che nel *Clavier-Büchlein* per Anna Magdalena non ci sono mai indicazioni di movimento, così come, del resto, nelle prime copie manoscritte. Le indicazioni appariranno solo molto più tardi, nelle edizioni ottocentesche e novecentesche. Per fare un esempio: la Sarabanda della prima Suite in Re minore, che nelle fonti vicine all’autore non ha alcuna indicazione di movimento, nell’edizione Czerny del 1841 ha indicato *Andantino*; qualche decennio più tardi, per Mugellini lo stesso pezzo sarà *Andante mesto*, mentre per Casella è *Andante grave*. Altre volte si notano differenze più marcate nelle scelte dei curatori: nel caso della Sarabanda in Mi maggiore della Suite n. 6, ad esempio, mentre Czerny propone sempre un prudente *Andantino* e l’editore Schirmer, nel 1896, ha *Andante sostenuto*, Mugellini segna *Sostenuto ed espressivo* e Casella invece *Grave ed espressivo*. Gli esempi di potrebbero moltiplicare, ma è chiaro che il carattere lento e riflessivo va trovato nella disamina approfondita della scrittura bachiana, più che esplicitato con indicazioni agogiche che paiono tutte arbitrarie (in quanto derivate da un approccio non storicistico a Bach, tipicamente ottocentesco). Un aspetto poco studiato delle Sarabande nelle Suites francesi è la loro reciproca affinità stilistica: basta un confronto ad esempio fra le Sarabande delle Suites n. 2 (Do minore), 5 (Sol maggiore) e 6 (Mi maggiore) per notare subito una somiglianza sorprendente, che riguarda non solo (non soprattutto) i dettagli motivici quanto la *texture* complessiva e il trattamento dell’armonia.

Dopo le varie “galanterie” (Minuetto o Gavotta o Loure o Bourrée o Polonaise o altre), che spesso rappresentano un momento interno di alleggerimento o divagazione, ogni Suite si conclude con la Giga, movimento che sancisce perentoriamente la successione delle danze. Qui Bach mostra (come del resto nelle Suites “inglesi”) un’inventiva pressoché illimitata. Il rigoroso contrappunto imitativo, molto affine a quello che Bach mostra nelle sue numerose fughe tastieristiche, è qui piegato a delineare un fulmineo percorso formale in due parti; il “soggetto” della prima parte si ripresenta, nella seconda, in forma rovesciata, ossia con intervalli per moto contrario: è un’abitudine che Bach eredita dai compositori francesi e tedeschi del Seicento, ma che fa sua sviluppandola in modo magistralmente nuovo. Che l’imitazione sia “larga” (Suites n. 1, 4, 5 e 6), “stretta” (Suite n. 2) o “strettissima” (Suite n. 3), ciò che caratterizza tutte queste Gige è l’ef-

ficacissima vivacità e mobilità della scrittura, capace di condensare in poche pagine una perizia contrappuntistica sempre nuova. Così Bach pone il risoluto suggello a composizioni che fanno dell’equilibrio stilistico e della pregnanza motivica i loro punti di forza.

Qualche cenno, infine, agli aspetti propriamente strumentali della presente incisione discografica, che condensa questi sei meravigliosi pezzi bachiani in un’unica proposta di ascolto. Le otto dita utilizzate dall’arpista anziché le dieci previste nella normale esecuzione tastieristica sono naturalmente una difficoltà peculiare, che richiede all’interprete un costante sforzo nella gestione della diteggiatura. In ogni caso la scrittura bachiana è rispettata completamente, in ogni suo dettaglio: l’adattamento all’arpa non comporta alcuna facilitazione o semplificazione. Ai pedali si richiede assoluto silenzio, per non essere in nessun caso d’intralcio con eventuali rumori meccanici o vibrazioni anti-armoniche. Per ciò che concerne le dinamiche, l’arpista opta qui per un uso moderato della varietà di colori a favore di differenziazioni timbriche che evocano un effetto liutistico o cembalistico: suoni presso la tavola armonica, suoni “angelici” emessi vicino al somiere, inserimento di materiali tra le corde (strisce di stoffa), differenziazione tra le stesse voci usando altezze diverse della cordiera.

Le registrazioni che qui vengono presentate, insieme alla precedente incisione bachiana di Cristiana Passerini, rappresentano il significativo sforzo di colmare una lacuna. La generale assenza di Bach nei programmi di studio per arpa costituisce indubbiamente un deficit rilevante. Vero è che sempre più si nota l’allargamento del repertorio arpistico anche alla musica tastieristica (oltre che violinistica) settecentesca, ma per ora ciò avviene in modo più che altro sporadico. La grande valenza didattica di Bach, ricordata più sopra proprio in riferimento alle Suites francesi, è senz’altro riferibile anche all’arpa, uno strumento che può trarre preziosi e profondi vantaggi da una pratica assidua del grande repertorio strumentale bachiano.

Marco Moiraghi

BACH'S FRENCH SUITES AT THE HARP

This recording offers the listener the possibility to hear the entire series of six French Suites BWV 812-817 by Johann Sebastian Bach (1685-1750) performed on the harp. For Cristiana Passerini this is her second recording of Bach's works, following her successful recording of three other Suites belonging to the ungrouped works by Bach (BWV 996, 997 and 1006a). Her previous recording presented three works originally composed for lute or also for harpsichord, or rather, most probably, for that unique hybrid instrument called Lautenwerk or Lautenclavicymbel, which Bach so admired (he had two of them). After her first exploration of rather rare works, this new recording for harp concentrates on more familiar ones, especially for those who teach piano and harpsichord. Therefore we are given an opportunity, thanks to this recording, to reflect upon not only the stylistic density of the complete series of French Suites, but also the unique timbres and expression used in adapting Bach's music for the harp. To understand the meaning of such a special recording endeavour, it is first of all necessary to recall some essential historical facts.

It is known that the idea of 'Suite' in the music of the 17th and 18th centuries was subject to notable variations in meaning. The titles Suite and Partita (as used in Bach's works) were both very common and very changeable during those centuries. These terms, as well as most titles of compositions and musical definitions, were used so freely by musicians of that time that it could surprise us at times today, but this perfectly reflects the elasticity and changeability of the way compositions were perceived during that era (which we would still refer to as the 'Baroque era', if the term 'Baroque' had not been called into question by recent musicologists, as in the fundamental critical contributions by L. Ratner, D. Hertz, and R. Gjerdingen, to give only one important example. Musicologists today have shed light on the fact that such composers as Bach would never have considered themselves as 'Baroque composers'). It is necessary to clarify that, with regards to the title 'Suite', the terminology is casual, it does not mean it is superficial or of little clarity: titles and definitions were changeable because musical aesthetics in those centuries was changeable and not rigidly schematic.

Besides its changeability, we must remember that it was exactly between the 17th and 18th centuries that the concept of the Suite was being transformed and becoming more defined. During those decades there was an evident attempt at systematisation. The old practice of free coupling of dances of different character so much in fashion until the end of the 16th century and even after, was gradually modified until it became what we consider today to be a 'normal' Suite or Partita. The French term 'Suite' simply described a 'following', a 'series' of instrumental pieces derived from old dances. In the 16th century they were principally, with freedom of choice, Pavaues and Galliards,

Passamezzos and Saltarellos, Base dances and Giges. Later the choice became more defined and was considered better, especially in the works of German composers. Approximately two generations before Bach, Johann Jakob Froberger (1616-1667) was the most authoritative in his definition of a new concept of the Suite. Toward the mid-17th century, his stable and simple structural scheme (perhaps defined by the composer or perhaps by later editorial choices) became a dominant model.

In the Suites by Froberger, there are four dances: Allemande, Courante, Saraband and Gigue. This was not always the order chosen by the composer (or by the publisher). Sometimes it was Allemande, Gigue, Courante and Saraband, at other times the Allemande was replaced by a 'Lamentation' or other free-form composition, or the Suite was in only three parts, for example, without the final Gigue. Moreover, the most recurrent scheme (Allemande-Courante-Saraband-Gigue), used in a good number of works by Froberger, had a notable and lasting success in the second half of the 17th century, as displayed by the Suites by composers immediately after him, who, if anything, proposed some slight modifications or additions. Johann Pachelbel (1653-1706), for example, proposed the addition of a short Gavotte between the Courante and the Saraband. Other composers attempted to further extend the basic scheme. Again in Germany, in many collections of harpsichord Suites (for example, those of great value by Johann Kuhnau [1660-1722]), the Allemande was almost always preceded by a Prelude. In the keyboard Suites of an important French composer like Elizabeth Jacquet de La Guerre (1666-1729), even if she is not well-known today, there is an introductory Prelude, placed before the Allemande, and a more rich and varied concluding sequence. After the canonical Frobergerian sequence, a Chaconne or a Minuet or a Rondo or even various successive movements were often added.

Examples could multiply if we include fundamental composers of the late 17th century or early 18th century, such as Kerll, Krieger, Fischer, Muffat, Böhm, Buxtehude, Pasquini, Dieupart, Couperin, Forqueray and others. However, what has been hitherto stated will suffice to understand the tradition of the Suite which Johann Sebastian Bach became a part of. In fact, Bach accepted Froberger's scheme but he also accepted the additions and various suggestions of other late 17th century composers. If we observe all of Bach's Suites, we can see, on the one hand, his desire to adhere to a programmatic scheme. On the other hand, however, we can also observe his openness to freer and more imaginative structures. At times Bach chooses to make the Suite a particularly rich and complex instrumental organism, but he still basically adheres to its traditional form. This is true, for example, for the six 'English Suites' BWV 806-811, where there is always a large opening Prelude

before the canonical Allemande, often similar in character to the long introductory Toccata or Allegro in a Concerto Grosso. This practice recurs and is further expanded and varied in the noteworthy Partitas for harpsichord BWV 825-830, each of which is introduced by a solemn and different composition each time (Prelude, Symphony, Fantasia, etc.). Here and in almost all of the examples of Suites or Partitas by Bach, it is also important to note that between the Saraband and the Gigue, he always chooses – following Pachelbel's model – to insert at least one of those pieces which were often defined as 'galanterie': a Gavotte, a Minuet, a Bourrée, a Passepied or another dance.

In general, in Bach the Frobergerian opening (Allemande) and closing (Gigue) movements are maintained as essential reference points in the structure of the Suite, with a few notable exceptions. For example, if we consider the three Suites for lute already recorded by Cristiana Passerini, we can see that in two cases (BWV 997 and 1006a) the opening Allemande is missing and substituted by other opening movements (Prelude and Fugue for BWV 997, Prelude and Loure for BWV 1006a). In his harpsichord Suites and also in those for cello) Bach normally respects the practice of concluding the composition with a Gigue. Only rarely does he break this rule (for example, in his Partita BWV 826, which unusually ends with a 'Capriccio'). The conclusion of his three Partitas for solo violin appears more varied: only the third concludes with a Gigue. The first (BWV 1002) ends with a rare 'Tempo di Borea', while the second (BWV 1004) ends with the famous 'Chacone', and is placed after the Gigue (this structure is also found in the above-mentioned Suites by Elisabeth Jacquet de La Guerre). We may also recall the Partita for solo flute BWV 1013, which does not contain the concluding Gigue after the canonical Allemande, Courante and Saraband, but ends with a Bourrée anglaise.

Sometimes Bach also chose to try his hand at models of Suites from traditions explicitly different from the German model. In the Ouverture nach Fransösicher Art BWV 831 ('Overture in the French style'), for example, Bach takes his inspiration from a specific French tradition of the Suite which, among other aspects, includes the presence of a solemn opening Overture, the absence of an Allemande (not accidentally being a dance of the German tradition), and the important central piece is conferred to the various 'galanterie' (Gavotte, Passepied, Bourée). These features are also evident in the four orchestral Suites by Bach (BWV 1066-1069).

This general picture can at least give us a taste of the variety of Bach's creativity with the Suite, which is also due to his exceptional effort in assimilating the various musical traditions he was familiar with. It is not an error then that this and other genres are referred to as 'Bachian syncretism'. Keeping in mind the structural variability that has been discussed, it is easier to understand the form and

compositional style of the six Suites presented on this recording (it should be remembered that the definition 'French' was not by the composer, but by a subsequent publishing tradition which is widely used today). Compared to the six 'English' Suites BWV 806-811 or to the six Partitas BWV 825-830, the 'French' Suites may appear simpler, with less importance given to length, stylistic effort or structural variety. With reference to these suites, Alfredo Casella used the terms 'movement' and 'manner' as 'somewhat more frivolous than usual'. These comments are, however, not entirely pertinent. It is true that in the 'French' Suites Bach omitted the introductory Prelude: each Suite starts with an Allemande, without any other introduction. It is also true that the limited size of the 'French' Suites implies a simpler structure. However, it is also true that each of these Suites undoubtedly displays an aesthetic quality of absolute excellence, without exception. Here Bach is, if you will, particularly controlled and without excess, but his general sobriety also indicates an essentiality which is the result of an extremely refined art and superior compositional mastery.

After all, we should not forget that these Suites were most probably a result of an educational plan by Bach carried out with both tenacity and efficiency. In fact, the first five Suites initially appeared in the first notebook of the Clavier-Büchlein for Anna Magdalena Bach, dated 1722. Only afterwards was the series of these five Suites enhanced with the sixth Suite. As we know, both notebooks compiled for Bach's second wife (the second notebook is dated 1725) contain works for keyboard created for family musical practice, according to a well-structured teaching method. The Suites which would later be called 'French' should therefore be evaluated also, but not only, in regards to the refined and intense Hausmusik by Bach, which Johann Sebastian intended as a solid foundation for the musical education of his family members (not only for Anna Magdalena then, but for their children as well). In any case, it is necessary to remember that the mutilated condition of the first notebook of the Clavier-Büchlein for Anna Magdalena (less than half of the original papers have survived) makes it difficult to reconstruct the details of the first arrangement of the Suites by this composer.

One can ponder on the fact that the difficulty to perform these six Suites may also reflect the specific educational purpose that Bach had intended for his family (let us recall that they were composed while he was in the service of the Court of Köthen). With regard to the performance difficulty of these Suites, it is interesting to note that the opinions of critics often differ substantially. I shall give only one of the many possible examples. Little more than a century ago, the editor of the historic Ricordi edition of the French Suites, Bruno Mugellini, believed that the order chosen (probably) by Bach for the six Suites did not reflect their true order of difficulty. Hence, Mugellini reordered the

Suites according to his own idea of increasing difficulty: Suite No. 6 in E major, Suite No. 2 in C minor, Suite No. 4 in E flat major, Suite No. 3 in B minor, Suite No. 5 in G major and Suite No. 1 in D minor. However, this order established by Mugellini has clearly not been accepted by all. Piero Rattalino, for example, confirms that the order established by Bach for the first five Suites is an order of increasing difficulty, while the sixth Suite, probably added at a later time by the composer, displays a slightly lower level of difficulty than the fifth.

Let us look at another one of the many contradictions which emerge from this critical comparison. While one critic believes that the most difficult Suite is No. 1 in D minor, others think it is the easiest. Referring to the Suite in D minor, Mugellini wrote that 'its musical content, in three and four parts, is much more complex than the other Suites. It is important to note that all of the pieces in this work retain a seriousness throughout.' Contrarily, Rattalino emphasises that 'their educational purpose is evident in the first five French Suites, which are arranged in order of progressive technical difficulty. From the simple Allemande of the Suite in D to the complex Gigue of the Suite in G, we can deduce that Anna Magdalena was an excellent student and a quick learner'. These comments are not improvised or by amateurs. On the contrary, they are opinions by true experts in their field. The problem is perhaps that the same material can be evaluated in different ways depending on the approach or point of view. Therefore we could say that the viewpoints of both Mugellini and Rattalino are respectable even if they contradict each other. I also believe that, to avoid overly subjective evaluations, perhaps we should return to Bach's 'presumed' plan, and respect the original order given to these six compositions. In fact, this is the criterion which has been respected for this recording as well.

Now let us look briefly at the essential stylistic features of the French Suites. According to an 18th century tradition well-known to Bach, a Suite was normally characterised by great coherence, at least in respect to tonality and form. Thematic coherence was more irregular and sporadic, especially for certain composers. All of the various movements of a Suite were supposed to be in only one key, and they all were supposed to be, in principle, in binary form, and follow a clear harmonic use of tonic and dominant. In 16th and 17th century Suites, it was also rare to find coherence in the thematic material of the various movements. Hence, we could say that Bach adopted the tradition and perfected it. In the French Suites, tonal and structural coherence always correspond to traditional norms. However, it is more difficult to define - but of great interest - the question of possible thematic coherence. In many cases there is a slight connection among the various movements of the same Suite, through well-calculated internal connections. This does not mean that within a Suite all

of the dances clearly share the same thematic material, but rather that the various movements are all related through a fundamental rhythmic, melodic and harmonic affinity.

There are at least a few emblematic cases. In Suite No. 1 in D minor, the two opening dances, Allemande and Courante, contain an incipit with the same tonic pedal and an identical harmonic progression. If we compare the first three bars of both movements, we can see that the music, besides the obvious metric differences, is in fact the same, even for the emphasis given to structurally important individual notes. It all starts with a harmonic contest between the tonic and the leading-tone with emphasis on key notes such as D and A, and immediately afterwards, B flat and C sharp. In this Suite, moreover, it is not difficult to find very similar passages to these in the Saraband, in the ingenious Gigue and, to a lesser extent, in the two Minuets as well.

There are also cases where the similarities are subtler. In Suite No. 2 in C minor, Bach proposes a sequence of dances which have very different external characteristics (metre, tempo, overall rhythm, contrapuntal variability) but are very similar in regards to expression and overall effect; and above all, they are characterised by a strong motivic relationship. Notice how all of these movements, without exception, contain a continuous melodic line (one could almost say 'cantabile') which moves predominantly - at least in the first musical phrase - within the interval of a ninth G3 - A flat4. The upper line of the Allemande is very cantabile, despite the considerable amount of skilful polyphony. But the cantabile is even more apparent in the Saraband, the Aria and the Minuet. In any case, all of the movements of this Suite are subtly connected by a thoroughly elaborated motivic relationship which gives the listener an overall sensation of completeness and coherence. This coherence is obtained despite (or perhaps even through) its superficial variety. And this is often one of the great achievements of Bach's music: cohesive unity with variety.

There are also unifying elements in the other French Suites which we cannot discuss extensively here. The matter can be summarised in stating that Bach is able to give each of these six Suites a distinct characterisation, so as to give the impression of wanting to create six very different 'colours' in a context which nevertheless remains coherent throughout. It is important to note that the number 'six' is of great relevance in Bach, especially with regards to his collections of Suites: 6 'English' Suites, six Partitas for harpsichord, six cello Suites, three Partitas for violin next to three Sonatas, six Brandenburg Concertos and six Preludes for harpsichord BWV 933-938.

The coherence one perceives from the whole collection of French Suites is also due to a different type of affinity on a large scale, that is, one that exists between the same types of dances. Hence, we

could say that in this collection each time Bach uses the same structural model, he enhances it, with new nuances. The opening diptych, a combination of an Allemande and a Courante, retains in all instances its character of an ornate and solemn presentation of the fundamental stylistic elements of the Suite. In virtue of its contrapuntal motion which always lives up to its purpose of creating a dense and lively web of sound, the Allemande and Courante seem to have the task of presenting the listener with the most ingenious musical features. As to their complementarity: one is always in duple metre (allemande), and the other is in triple metre (Courante). Each time these two dances guarantee a stunning opening. Besides the obvious difference in metre, Bach seems to almost hide differences which are two evident between the Allemande (of German origin) and Courante (of French origin): the stylistic element they share appears to be the lively contrapuntal weaving.

Immediately after the Courante is the Saraband which is always an 'expressive' turning point, like an essential structural cornerstone in the middle of the composition. Bach respects the tradition of his German predecessors and, for the most part, gives the Saraband the task of attenuating the polyphonic density through prevalently chordal writing and generally slower motion. It is important to note that in the Clavier-Büchlein for Anna Magdalena there are no tempo indications, just as there are none in the first manuscript copies. The indications appeared much later in 19th and 20th century editions. For example, in sources contemporary with the composer, the Saraband of the first Suite in D minor does not have any tempo indications, but in the Czerny edition of 1841 there is an Andantino indication. A few decades later, for Mugellini, the same piece is an Andante mesto, whereas for Casella it is an Andante grave. In other examples there are greater differences in the editors' choices. In the case of the Saraband in E major from Suite No. 6, for example, while Czerny again indicates an Andantino, Schirmer, in 1896, writes Andante sostenuto, Mugellini proposes Sostenuto ed espressivo and Casella Grave ed espressivo. There are many other examples, but it is clear here that the slow and reflective character is to be found in a thorough examination of Bach's writing with its clear agogic indications which all seem arbitrary (in as much as they derive from a typically 19th century non-historicist approach to Bach). An aspect of the Sarabands in the French Suites which has not been studied thoroughly is their reciprocal stylistic affinity. It will suffice us to compare the Sarabands of Suites No. 2 (C minor), No. 5 (G major) and No. 6 (E major) to immediately note a surprising similarity in not only the motivic content, but in the overall texture and use of harmony.

After the various 'galanterie' (Minuet, Gavotte, Loure, Bourrée or Polonaise or other), which often represent a lighter and more amusing internal moment, each Suite concludes with a Gigue,

a movement which peremptorily confirms the sequence of the dances. Here Bach displays (as in all of the 'English' Suites for that matter) almost unlimited inventiveness. The rigorous imitative counterpoint, very similar to that which Bach displays in his numerous keyboard fugues, is used here to delineate an ornate and rapid excursion in due parts. The 'subject' of the first part appears in contrary form to the second, that is, with intervals in contrary motion. This is a device which Bach inherited from 18th century French and German composers, but he made it his own by developing it in a new skilfully new way. Whether the imitation is 'far' (Suites 1,4,5 and 6), 'close' (Suite No. 2) or 'very close' (Suite No. 3), all of the Giges have very efficient liveliness and motion, which is able to condense into only a few pages always new and skilful counterpoint. Therefore, Bach puts his seal on compositions whose strong points are stylistic balance and motivic importance.

Finally, I should like to make a few comments on the instrumental aspects of this recording, which condenses these six wonderful pieces by Bach into one listening experience. The harpist has used eight fingers, instead of the usual ten used by normal keyboard performances, which creates special difficulty requires constant effort by the performer to control fingering. In any case, Bach's writing is completely respected to the last detail: the use of a harp did not involve any simplification whatsoever. It was required that the pedals remained absolutely silent, so that there would be no eventual disturbing mechanical noises or vibrations. As for the dynamics, the harpist has opted for a moderate use of the harp's variety of colours in favour of timbre differentiation which evokes a lute-like or harpsichord-like effect: sounds produced near the soundboard, 'angelic' sounds produced near the soundbox, the insertion of material between the strings (strips of cloth), and a differentiation of the same voices using various positions on the strings.

This recording, together with Cristiana Passerini's earlier recording of Bach's music, represent a significant effort to fill a gap. The general absence of Bach in studies for harp is undoubtedly a relevant loss. There is also an expansion of the harp repertoire from 18th century keyboard and violin music, but as for now, it is only sporadic. The great educational value of Bach's music, as remembered above in reference to the French Suites, can also be stated for the harp, an instrument which can take full advantage of the assiduous practice of Bach's great instrumental works.

Marco Moiraghi
(translated by Leo Chiarot)

Johann
sebastian
bach

the
french
suites
BWV 812-817

CD 1

Suite I BWV 812
in D Minor

1	Allemande	4:07
2	Courante	2:19
3	Sarabande	3:45
4	Menuet I	1:27
5	Menuet II	2:27
6	Gigue	4:00

Suite II BWV 813
in C Minor

7	Allemande	3:30
8	Courante	2:28
9	Sarabande	3:51
10	Air	2:06
11	Menuet I	1:00
12	Menuet II	2:02
13	Gigue	3:19

Suite III BWV 814
in B Minor

14	Allemande	4:01
15	Courante	2:54
16	Sarabande	3:45
17	Anglaise	1:22
18	Menuet I-II	4:07
19	Gigue	3:00

III 55:53

CD 2

Suite IV BWV 815
in E flat Major

1	Allemande	3:18
2	Courante	2:19
3	Sarabande	2:32
4	Gavotte	1:33
5	Air	3:24
6	Menuet	0:57
7	Gigue	3:37

Suite V BWV 816
in G Major

8	Allemande	4:13
9	Courante	2:27
10	Sarabande	5:59
11	Gavotte	1:38
12	Bourrée	1:57
13	Loure	3:15
14	Gigue	4:30

Suite VI BWV 817
in E Major

15	Prélude	1:54
16	Allemande	4:01
17	Courante	2:27
18	Sarabande	3:28
19	Gavotte	1:23
20	Menuet polonais	1:08
21	Bourrée	1:25
22	Gigue	3:30

III 61:18



CRISTIANA PASSERINI

Diplomata in arpa con il massimo dei voti al Conservatorio di Bologna, sua città natale, dagli anni '80 in poi ha svolto attività di strumentista-arpista in diversi ambiti, concertistico e orchestrale come prima arpa, integrandola in seguito con quella di insegnante. Si è dedicata alla musica contemporanea partecipando a prime esecuzioni di composizioni cameristiche in importanti festival internazionali. Di recente ha fondato un gruppo che si occupa di musica contemporanea acustica ed elettronica, per il quale hanno scritto compositori italiani e con cui ha inciso per Tactus. Altre incisioni cameristiche sono per Dynamic e Arkadia. È titolare della cattedra di Arpa presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Incide come solista per La Bottega Discantica e pubblica per Rugginenti-Volonté; ha curato inoltre edizioni Urtext per Ut Orpheus e pubblicato testi didattici per Agenda Edizioni Musicali. Dai primi anni del nostro secolo si è dedicata all'approfondimento di stili e prassi della musica strumentale Sei-

Settecentesca e attualmente si occupa di trasferire sull'arpa un repertorio, in particolare quello bachiano, che storicamente è entrato solo occasionalmente a far parte dei programmi didattici e concertistici.

Cristiana Passerini received her Diploma in Harp with top marks from the Conservatoire in Bologna, her hometown. Since the 1980s she has performed as a harpist in various venues: as a soloist on the concert platform, as a principal harpist with orchestra, and more recently as a teacher as well. She is a specialist in contemporary music and has performed new chamber works at important international music festivals. Recently she has formed an ensemble which performs acoustic and electronic contemporary music for which Italian composers have composed new works, and with

which she has recorded for Tactus. Her other chamber music recordings are on Dynamic and Arkadia. She holds the chair of harp at the 'G. Verdi' Conservatoire in Milan. As a soloist she has also recorded for La Bottega Discantica and has published for Rugginenti-Volonté. She has also edited Urtext editions for Ut Orpheus and has published educational books for Agenda Edizioni Musicali. From the beginning of this century she has been gaining a deeper understanding of the styles and practices of 17th and 18th century instrumental music, and is currently transcribing music for the harp, especially that of Bach, which has only occasionally been included in educational and concert programmes.



Cristiana Passerini
harp

J.S. BACH
THE FRENCH SUITES BWV 812-817

DISCANTICA 311/312

Johann
sebastian
bach

the
french
suites

BWV 812-817

Cristiana Passerini

Lyon & Healy Harps
Chicago
(Style 85 CG)



© + © 2020
LA BOTTEGA DISCANTICA
via Nirone, 5 - 20123 Milano - Italy
www.discantica.com

All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

CD 1

Suite I
in D Minor

BWV 812

1	<i>Allemande</i>	4:07
2	<i>Courante</i>	2:19
3	<i>Sarabande</i>	3:45
4	<i>Menuet I</i>	1:27
5	<i>Menuet II</i>	2:27
6	<i>Gigue</i>	4:00

Suite II
in C Minor

BWV 813

7	<i>Allemande</i>	3:30
8	<i>Courante</i>	2:28
9	<i>Sarabande</i>	3:51
10	<i>Air</i>	2:06
11	<i>Menuet I</i>	1:00
12	<i>Menuet II</i>	2:02
13	<i>Gigue</i>	3:19

Suite III
in B Minor

BWV 814

14	<i>Allemande</i>	4:01
15	<i>Courante</i>	2:54
16	<i>Sarabande</i>	3:45
17	<i>Anglaise</i>	1:22
18	<i>Menuet I-II</i>	4:07
19	<i>Gigue</i>	3:00

TTT 55:53

CD 2

Suite IV
in E flat Major

BWV 815

1	<i>Allemande</i>	3:18
2	<i>Courante</i>	2:19
3	<i>Sarabande</i>	2:32
4	<i>Gavotte</i>	1:33
5	<i>Air</i>	3:24
6	<i>Menuet</i>	0:57
7	<i>Gigue</i>	3:37

Suite V
in G Major

BWV 816

8	<i>Allemande</i>	4:13
9	<i>Courante</i>	2:27
10	<i>Sarabande</i>	5:59
11	<i>Gavotte</i>	1:38
12	<i>Bourrée</i>	1:57
13	<i>Loire</i>	3:15
14	<i>Gigue</i>	4:30

Suite VI
in E Major

BWV 817

15	<i>Prélude</i>	1:54
16	<i>Allemande</i>	4:01
17	<i>Courante</i>	2:27
18	<i>Sarabande</i>	3:28
19	<i>Gavotte</i>	1:23
20	<i>Menuet polonais</i>	1:08
21	<i>Bourrée</i>	1:25
22	<i>Gigue</i>	3:30

TTT 61:18



J.S. BACH
THE FRENCH SUITES BWV 812-817

Cristiana Passerini
harp

DISCANTICA 311/312



I-UK text
DDD
Made in the EU

DISCANTICA 311/312

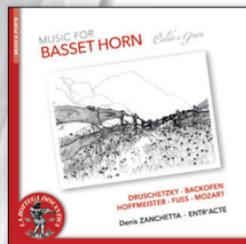


bach the french suites

ENI



DISCANTICA 309



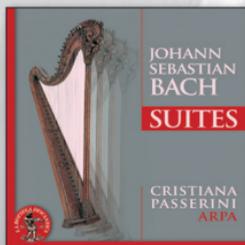
DISCANTICA 308



DISCANTICA 302



DISCANTICA 287



DISCANTICA 202



DISCANTICA 274