

Sonatas & Partitas
for solo violoncello piccolo

Johann Sebastian Bach

Mario Brunello

BACH
BRUNELLO
SERIES

AR
CA
NA

Sonatas & Partitas
for solo violoncello piccolo

Mario Brunello

Johann Sebastian Bach

Including texts by
Alessandro Baricco
Peter Wollny
Mario Brunello



 BACH
BRUNELLO
SERIES

AR
CA
NA

■ 2



Index

An unexpected gust of wind	04
<i>by Alessandro Baricco</i>	
Ein plötzlicher Windstoß	06
Un coup de vent soudain	07
Un colpo di vento improvviso	08
Johann Sebastian Bach and the violoncello piccolo	12
<i>by Peter Wollny</i>	
Johann Sebastian Bach und das Violoncello piccolo	18
Johann Sebastian Bach et le violoncelle piccolo	24
Johann Sebastian Bach e il violoncello piccolo	31
A looking-glass reading	38
<i>by Mario Brunello</i>	
Eine spiegelverkehrte Lesart	40
Une lecture en miroir	43
Una lettura a specchio	46
Tracklist	50
Colophon	55

An unexpected gust of wind

by Alessandro Baricco

■ 4

What I can say is that at a certain moment Brunello came with this strange story about an instrument I did not know, and he talked about it with such warmth in his voice and in his expression. I did not have the knowledge to judge, but at first sight it seemed one of these follies which in all probability would lead nowhere but which could also lead to something marvellous. I like people who take risks, so I was happy to listen and learn, without interrupting him and bringing him back to reality. Perhaps my secret thought was that someone who has the good fortune to play the cello like that should just thank his lucky stars and avoid being distracted by other things. Michael Jordan comes to mind, when he switched to baseball. Or those boxers who transfer to a lower weight division, making themselves incredibly thin, in order to collect belts and prove themselves before the world. But I continued to listen. One saw that he had caught sight of a road down which he could escape from a place that caused him some suffering.

But it was more than just words. Now there is this music, and in listening to it I understand the folly, I understand the broad route taken, I share the risk and I am pleased with the result. So far as I am concerned it is a music that did not exist previously – not with this colour, this weight, this consistence, this pace, this spirit. I had the immediate sensation of seeing a landscape that I know well in a light that I had never seen. This happens even with real landscapes, during certain sunsets or storms, but also because of an unexpected gust of wind.

Now I am grateful for this side wind, this pleasant sliding from one instrument to another, which has granted me the possibility of seeing things in a new light.

Procida, July 2019

*Alessandro Baricco was born in Turin in 1958. He is the author of novels, works for the theatre and studies that have been translated worldwide. He studied the piano and philosophy, starting his career as a writer with the publication of a number of musicological studies, including *Il genio in fuga* (1988) on Rossini, and an analysis of the relationship between music and modernity, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* ("Hegel's Soul and the Cows of Wisconsin", 1992). In 2008 he made his debut as a film director with *Lezione 21*, based on the genesis of Beethoven's 9th Symphony.*



Ein plötzlicher Windstoß

von Alessandro Baricco

■ 6

Was ich sagen kann, ist, dass Brunello eines Tages mit dieser seltsamen Geschichte ankam, über ein Instrument, das ich nicht kannte, und dass er mit einem gewissen Glanz in seiner Stimme, vielleicht auch in seinen Augen, darüber sprach. Ich verstand nichts von der Sache, aber sie kam mir wie eine dieser Torheiten vor, die mit hoher Wahrscheinlichkeit zu nichts führen, in seltenen Fällen aber auch Wunderbares hervorbringen können. Ich schätze diejenigen, die Risiken eingehen, also hörte ich zu und lernte, ohne ihn zu unterbrechen und wieder in die Realität zurückzuholen. Vielleicht dachte ich insgeheim, dass man immerzu dankbar sein müsste und sich nicht von anderen Dingen ablenken lassen sollte, wenn man das Glück hat, Cello spielen zu können und das auch noch so gut. Michael Jordan kommt einem in den Sinn, wie er sich daran machte, Baseball zu spielen. Oder jene Boxer, die in ihrer Gewichtsklasse absteigen und dabei ihre Kraft auf unbeschreibliche Weise verlieren, um dann eine Gürtelkollektion zu kreieren und der Welt etwas zu beweisen. Aber ich hörte weiter zu. Man konnte sehen, dass er einen Weg gefunden hatte, um wegzukommen, ich weiß nicht, von welchem Ort, und dass er ein wenig bedrückt war.

Damals waren das vor allem Worte. Aber jetzt gibt es diese Musik, und wenn ich sie höre, verstehe ich die Torheit, ich verstehe die weite Flugbahn, ich trage das Risiko mit und genieße das Ergebnis. Meiner Meinung nach gab es diese Musik zuvor nicht – nicht mit dieser Farbe, diesem Gewicht, dieser Textur, dieser Gangart, dieser Seele. Das Gefühl, das mich sofort dazu brachte, eine wohlbekannte Landschaft in einem nie zuvor gesehenen Licht zu erblicken. Das kann auch bei realen Landschaften geschehen, bei Sonnenuntergang oder bei Gewitter – aber auch bei einem einzigen, plötzlichen Windstoß.

Nun ist es an mir, für diesen Seitenwind und dieses sanfte Hinübergleiten von einem Instrument zum anderen zu danken, die mir eine Sichtweise wiedergebracht haben, die ich zuvor nicht hatte.

Procida, Juli 2019

Alessandro Baricco (*1958 in Turin) ist Verfasser von Romanen, Theaterstücken und Essays, die weltweit übersetzt wurden. Nachdem er sowohl Klavier als auch Philosophie studiert hatte, begann er eine Karriere als Schriftsteller und veröffentlichte mehrere musiktheoretische Abhandlungen, wie etwa *Il genio in fuga* (1988) und *über Rossini*. Außerdem schrieb er 1992 eine *Analyse des Zusammenhangs zwischen Musik und Moderne*, die in deutscher Übersetzung bei Piper erschienen ist (Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin). 2008 gab er sein Regiedebüt mit dem Film *Lesson 21*, in dem die Entstehung von Beethovens Neunter Sinfonie erzählt wird.

Un coup de vent soudain

par Alessandro Baricco

Ce que je peux dire c'est qu'à un certain moment Brunello arriva avec cette histoire étrange, à propos d'un instrument que je ne connaissais pas, et il en parlait avec un scintillement dans la voix, peut-être dans le regard. Je n'avais pas les instruments pour juger, mais vu ainsi cela ressemblait à une de ces folies qui ont beaucoup de probabilités de ne conduire à rien et une ou deux de dériver vers la merveille. Ceux qui prennent des risques me plaisent, donc je l'écoutais, et j'apprenais, sans l'interrompre ou le ramener à la réalité. Peut-être, ce que je pensais secrètement est que si on a la chance de jouer du violoncelle et d'en jouer de cette façon, on devrait être tout le temps entraîné de remercier le sort et éviter de se laisser distraire par d'autres choses. On pense à Michael Jordan qui s'était mis à jouer au baseball, ce genre de choses. Ou ces boxeurs qui baissent de catégorie, se laissant maigrir au-delà de toute imagination, pour collectionner des ceintures et démontrer quelque chose au monde. Mais je continuais d'écouter. On voyait qu'il avait entrevu je ne sais quel chemin, pour s'échapper d'un endroit qui le tourmentait un peu.

A ce moment-là c'étaient surtout des mots. A présent il y a cette musique, et en l'écoutant je comprends la folie, j'entrevois la vision, je partage le risque et je me régale du résultat. En ce qui me concerne il s'agit d'une musique qui n'existait pas auparavant – pas avec cette couleur, ce poids, cette consistance, ce rythme, cette âme. Ma première impression, immédiate, a été de voir un paysage que je connaissais bien dans une lumière que je n'avais jamais vue. Cela arrive, dans les paysages réels aussi, lors de certains couchers de soleil, sous quelques orages, mais aussi juste à cause d'un coup de vent soudain.

Aujourd'hui j'éprouve alors un sentiment de reconnaissance pour ce vent latéral, ce doux glissement d'un instrument à l'autre, auquel je dois la restitution d'un regard que je n'avais pas avec moi.

Procida, juillet 2019

Alessandro Baricco est né à Turin en 1958. Il est l'auteur de romans, pièces de théâtre, et essais traduits dans le monde entier. Après des études de philosophie et de musique, il a commencé sa carrière d'écrivain en publiant des essais de critique musicale tel que *Le génie en fuite* (1988), sur Rossini, et *L'Âme de Hegel et les Vaches du Wisconsin* (1992, trad. 1998), une analyse du rapport entre la musique et la modernité. En 2008 il a fait ses débuts dans la régie cinématographique avec *Leçon 21*, un film qui raconte la genèse de la *Neuvième Symphonie de Beethoven*.

Un colpo di vento improvviso

di Alessandro Baricco

■ 8

Quel che posso dire è che a un certo punto Brunello se ne arrivò con questo strano racconto, di uno strumento che non conoscevo, e ne parlava con una luccicanza nella voce, forse nello sguardo. Non avevo strumenti per giudicare, ma vista così sembrava una di quelle follie che hanno molte probabilità di condurre al nulla e un paio di traghetti nella meraviglia. Mi piacciono quelli che rischiano, quindi stavo ad ascoltare, e a imparare, senza interromperlo e riportarlo alla realtà. Forse, quello che pensavo segretamente è che se uno ha la fortuna di suonare il violoncello e di suonarlo in quel modo, dovrebbe stare tutto il tempo a ringraziare la sorte ed evitare di farsi distrarre da altre cose. Ti vengono in mente Michael Jordan che si mise a giocare a baseball, per dire. O quei pugili che scendono di categoria, asciugandosi oltre ogni dire, per fare collezione di cinture, e dimostrare qualcosa al mondo. Ma continuavo ad ascoltare. Si vedeva che aveva intravisto una strada per evadere da non so che posto, che un po' lo affliggeva.

Allora erano più che altro parole. Adesso c'è questa musica, e nel sentirla capisco la follia, comprendo la traiettoria larga, condivido il rischio e mi godo il risultato. Per quanto mi riguarda è una musica che prima non esisteva – non con questo colore, questo peso, questa consistenza, questo passo, quest'anima. La sensazione che mi ha fatto, immediata, è vedere un paesaggio che conoscevo bene in una luce che non avevo visto mai. Succede, anche coi paesaggi reali, in certi tramonti, sotto certi temporali – ma anche solo per un colpo di vento improvviso.

Ora mi viene allora di essere grato a questo vento laterale, questo dolce scivolare da uno strumento all'altro, a cui devo la restituzione di uno sguardo che non avevo con me.

Procida, luglio 2019

Alessandro Baricco è nato a Torino nel 1958. È autore di romanzi, opere teatrali e saggi tradotti in tutto il mondo. Dopo gli studi di filosofia e di pianoforte, ha iniziato la propria carriera di scrittore pubblicando alcuni saggi di critica musicale come *Il genio in fuga* (1988), *su Rossini*, e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992), *un'analisi del rapporto tra musica e modernità*. Nel 2008 ha esordito nella regia cinematografica con *Lezione 21*, un film che racconta la genesi della *Nona Sinfonia di Beethoven*.



■ 10





Johann Sebastian Bach and the violoncello piccolo

by Peter Wollny

■ 12

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

In the use and treatment of the instruments of his time Johann Sebastian Bach was considered an unsurpassable expert. This is shown time and time again by the imaginative, even astonishing orchestrations; at the same time the solo parts of his compositions testify to an outstanding knowledge of instruments, whether of the wind, plucked string, bowed string or keyboard families. To his contemporaries Bach was above all known as a “world-famous” organist and harpsichord virtuoso; his second-eldest son Carl Philipp Emanuel stated that his father understood “the possibilities of all the string instruments perfectly”, citing as an example the “solos for violin and cello without bass”. From his youth Bach must have been occupied with the technical peculiarities of the various types of instruments. Later the experienced musicians of the court musical establishments at Weimar and Köthen must often have stimulated him in many ways and inspired him to exploit the idioms of each instrument to achieve new timbres and expressive possibilities.

Bach's early Leipzig years (from 1723) saw a marked deepening of his interest in new sounds and the development of instrument-specific idioms. In the cantatas of the first yearly cycle (1723-4) he experimented first with the velvety sounds of the oboe d'amore and oboe da caccia. In the second cycle (1724-5), the so-called chorale cantata cycle, the transverse flute, which Bach had previously assigned to a secondary role, was given extremely virtuosic, demanding parts. Another innovation of this second cycle was the bright sound of the piccolo recorder.

Also in the second yearly cycle we encounter for the first time the designation “violoncello piccolo” in arias with challenging solo parts; only in later years Bach seems to have used this instrument also in the continuo. It is possible that this term was used to denote several instrumental types, for the notation of the parts fluctuates



considerably, both with respect to clef (violin, alto, tenor or bass) and also in the manner in which the music is assigned to the parts: at times the violoncello piccolo's music is notated in the first violin part, so that it would seem that it is to be played by the violinist; more often though the violoncello piccolo is assigned its own part. Moreover, here and there the performance material of a cantata provides two differently cleffed parts, one in the violin clef, the other in the tenor or bass clef; in these cases Bach seems to have alternated between different instrumental types, or he chose another clef according to whoever was playing the solo part (a violinist often had difficulty reading a tenor or bass part; the cellist was not familiar with the violin clef.)

The confusion surrounding the performance material of the cantatas has given rise to discussion right up to our own time. Moreover, a few documents from the second half of the 18th century state that Bach invented the "viola pomposa", a large viola tuned like a cello

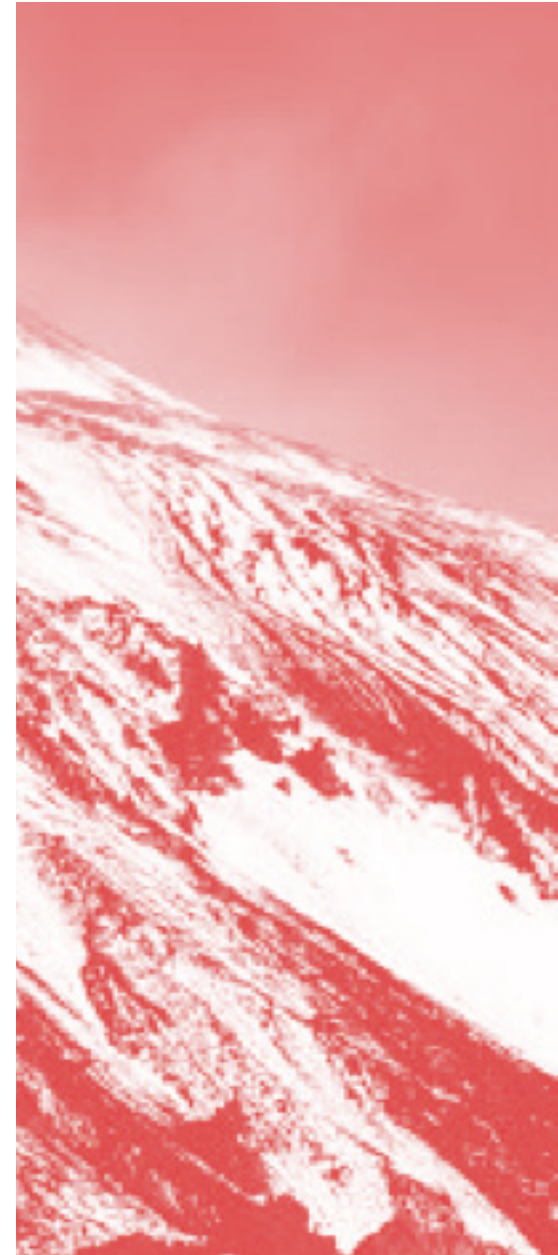
with added e' string. The term "viola pomposa" does not, however, occur in Bach's original sources, but is found in several chamber music works and concertos by composers of the Berlin school, who could scarcely have had knowledge about an instrument developed in Leipzig. Therefore the viola pomposa must have been a particular viola type (thus held in the arm position) which, though rare, was used across different regions of Germany. Contemporary sources indicate that the earliest works with which the viola pomposa could possibly be associated are the cantatas "Bleib bei uns, denn es will Abend werden" BWV 6, where parts are notated in the principal violin 1 part, and "Jesu, nun sei gepreiset" BWV 41. On the other hand, the lengthy violoncello piccolo parts of the cantata "Also hat Gott die Welt geliebet" BWV 68 and of the Mass in A major BWV 234, written in the bass clef, appear to have been destined unambiguously for a small five-string cello (tuned C – G – d – a – e'). Also, the other solo parts for violoncello piccolo notated on separate sheets have a more convincing effect both technically and with regard to sonority when played on an instrument held between the legs.

■ 14

Another observation connected to the question about instrumental type concerns the way this instrument was combined with other instruments. The surviving compositions with viola pomposa by Johann Gottlieb Janitsch, Johann Gottlieb Graun and Georg Philipp Telemann use the instrument only in an ensemble. On the contrary, Bach in his cantatas prefers to use the violoncello piccolo as a solo instrument; only in two arias is it concerted with a higher wind instrument.

The co-existence of two different instrumental types with the same tuning is supported by organological research. Johann Adam Hiller states that the Leipzig violin maker Johann Christian Hoffmann built several large five-string violas around 1724. Moreover, an inventory of the princely chamber music of the castle at Köthen mentions a "violoncello piccolo with five strings" built by Hoffmann in 1731.

Bach must have been familiar with the five-string cello and the way it was played as early as his Köthen period. His six suites "for cello solo without bass", which as "Part 2" follow on from the six violin





**“It is possible that
this term was used
to denote several
instrumental types”**

solos of 1720 in a copy written by Anna Magdalena Bach, appear to be intended for the whole range of instruments designated “violoncello” in the early 18th century, including the five-string violoncello piccolo: the sixth suite in D major BWV 1012 bears the annotation “for five strings”. The smaller dimensions and the high fifth string of this instrument enable a way of playing that in many respects draws on that of the violin solos. Thus the Prelude makes extensive use of bariolage, whereby a note played on an open string is rapidly alternated with the same note played on the next lowest string. This technique, frequently found on the violin, can be performed on the cello only with difficulty. Bach used it to a limited extent at the climax of his prelude to the first suite; in the sixth suite BWV 1007, however, bariolage becomes a fundamental thematic idea and thus resembles the Prelude of the Partita no. 3 in E major for violin solo BWV 1006. Likewise the allemande of the sixth suite, in its broad melodic arches interspersed with three- and four-note chords, recalls corresponding models of the violin solos. The violinistic treatment can be felt most strongly in the Sarabande, with its thick chords and traces of polyphonic voice leading.

■ 16

With his works for unaccompanied solo instruments Bach ventured into a sound world that few composers before him had explored and whose potential had not hitherto been even faintly realised. While the procedure of representing the essentials of a full harmonic texture by a single, often broken melodic line was at best successful only in a rudimentary sense in the few works preceding those of Bach, it seems that it was precisely this challenge of the solo medium that motivated Bach to imitate and even surpass the rich sonority of his organ and harpsichord works – also perhaps because the performers can do no more than adumbrate this richness, which can further unfold only in the comprehending imagination of the attentive listener. Philipp Spitta’s description of the Ciaccona from the second violin partita as the “triumph of the spiritual over the material” is thus an apt characterization of the two monumental solo cycles for violin and cello. An observation by Johann Friedrich Reichardt tends in the same direction: he saw that the composer’s expertise in the solo

works lay in his ability to move with the greatest freedom and assurance within self-imposed limits.

The Bach pupil Johann Philipp Kirnberger extolled above all in these works their technical skill in the compositional sense. For him the supreme school of polyphonic writing lay in the art of omission; he believed that only the one who has truly mastered the intricate secrets of harmony and counterpoint can represent them in a work for few voices, where they are exposed to view. In the first part of his treatise *The Art of Strict Composition in Music* (1771), after discussing three- and two-voice fugues, Kirnberger discusses works for unaccompanied instruments: "It is all the more difficult, without even the slightest accompaniment, to create a simple melodic line so harmoniously that it is impossible to add a voice to it without making mistakes; even so, it would be quite unsingable and awkward. To this kind of music belong J.S. Bach's unaccompanied sonatas, six for violin and six for cello." The extraordinary challenge that Bach took on when he deliberately reduced the texture consisted also in realising the full harmonic and polyphonic richness of his musical language on a melodic instrument with only limited means of playing chords without compromising.

This compositional approach transports the solo works – even though in some ways they represent the summit of idiomatic playing technique – almost into the sphere of abstract music, which can be realised in different ways.

Leipzig, August 2019

Johann Sebastian Bach und das Violoncello piccolo

von Peter Wollny

■ 18

Peter Wollny ist Direktor des Bach-Archivs Leipzig sowie Professor für Musikwissenschaft an der Leipzig University und der Universität der Künste in Berlin. Außerdem hat er an der Humboldt-Universität Berlin, der Technischen Universität Dresden und der Musikhochschule Weimar gelehrt. Er hat mehrere Bände der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben, wirkt als General Editor von C. P. E. Bach: The Complete Works und Herausgeber des Bach-Jahrbuchs. Zudem hat er zahlreiche Beiträge zur Bach-Familie und zur Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Seine Monographie zum Stilwandel in der Protestantischen Kirchenmusik nach dem Dreißigjährigen Krieg erschien 2017.

Im Einsatz und in der Behandlung der seinerzeit gebräuchlichen Instrumente galt Johann Sebastian Bach als unerreichter Fachmann. Dies zeigen immer wieder die fantasievollen, ja verblüffenden Orchestrierungen, zugleich zeugen die solistischen Partien seiner Kompositionen von überragenden organologischen Kenntnissen, ganz gleich ob es sich um Blas-, Streich-, Zupf- oder Tasteninstrumente handelt. Seinen Zeitgenossen war Bach vor allem als der „weltberühmte“ Organist und Cembalo-Virtuose bekannt; sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel berichtet allerdings, der Vater habe auch „die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen“ verstanden, und verweist als Beleg auf die „Soli für die Violine und das Violoncell ohne Baß“. Bach muss sich seit seiner Jugend mit den spieltechnischen Eigenschaften der verschiedenen Instrumententypen beschäftigt haben. Später mögen ihm speziell die versierten Musiker in den Hofkapellen zu Weimar und Köthen zahlreiche Anregungen vermittelt und ihn inspiriert haben, die Idiomatik der einzelnen Instrumente zur Gewinnung neuer Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten zu nutzen.

Sein Interesse an neuen Klängen und an einer Erweiterung der instrumentenspezifischen Idiome hat Bach in seinen ersten Leipziger Jahren (ab 1723) merklich vertieft. In den Kantaten des ersten Jahrgangs (1723/24) experimentierte er zunächst mit den samtigen Klängen von Oboe d’amore und Oboe da caccia. Im zweiten Jahrgang (1724/25), dem sogenannten Choralkantaten-Jahrgang, wird die Traversflöte, die Bach vordem lediglich mit untergeordneten Aufgaben bedacht hatte, mit ausgesprochen virtuosen Partien betraut und damit erst wirklich gefordert. Auch der helle Klang der Piccolo-Blockflöte ist eine Neuerung dieses zweiten Zyklus.

Ebenfalls im zweiten Jahrgang begegnet uns in den Arien für anspruchsvolle Solopartien erstmals die Bezeichnung „Violoncello

piccolo“; erst in späteren Jahren scheint Bach dieses Instrument auch im Continuo verwendet zu haben. Möglicherweise bedachte er mit diesem Begriff verschiedene Instrumententypen, denn die Notation der Partien ist beträchtlichen Schwankungen unterworfen, und zwar sowohl in der Wahl der vorgezeichneten Schlüssel (Violin-, Alt-, Tenor- oder Bassschlüssel) als auch bezüglich der Zuordnung im Stimmenmaterial: Gelegentlich ist die Partie in der ersten Violinstimme notiert, scheint also von einem Geiger ausgeführt worden zu sein; mehrheitlich aber erhält das Violoncello piccolo ein eigenes Stimmbrett. Auffällig ist ferner, dass hin und wieder das Aufführungsmaterial einer Kantate mit gleich zwei unterschiedlich geschlüsselten Stimmen für das Instrument aufwartet; in diesen Fällen scheint Bach bei seinen Aufführungen zwischen verschiedenen Instrumententypen gewechselt zu haben, oder aber er wählte aus Rücksicht auf den jeweiligen Spieler der Solopartie einen anderen Schlüssel (ein Geiger tat sich oft schwer mit dem Lesen des Tenor- oder Bassschlüssels, einem Cellisten war der Violinschlüssel wenig vertraut).

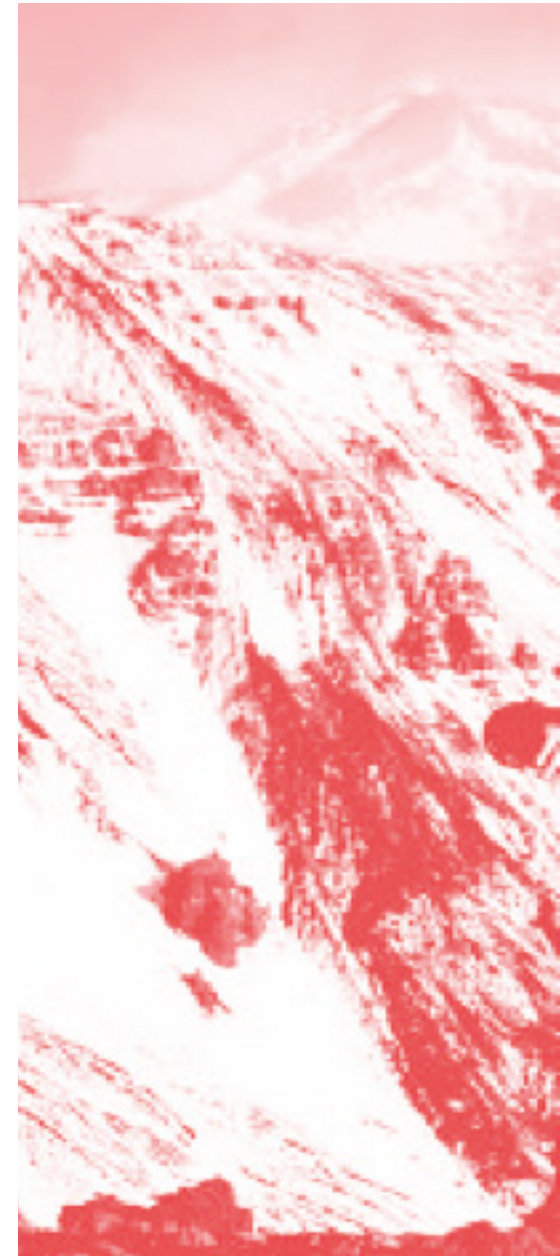
Der verwirrende Befund in den Aufführungsmaterialien der Kantaten hat bis in die Gegenwart für Diskussionen gesorgt. Hinzu kommen einige Dokumente aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen Bach als der Erfinder der „Viola pomposa“ bezeichnet wird, einer großen Bratsche in Cello-Stimmung mit hinzugefügter e'-Saite. Der Terminus „Viola pomposa“ kommt in Bachschen Originalquellen jedoch nicht vor, wohl aber in mehreren Kammermusikwerken und Konzerten von Meistern der Berliner Schule, die kaum von einem in Leipzig entwickelten Instrumententyp gewusst haben können. Folglich muss es sich bei der Viola pomposa um eine zwar seltene, aber doch überregional verwendete Sonderform der Bratsche gehandelt haben – also eines Instruments, das in

Armhaltung gespielt wird. Mit der Viola pomposa können anhand des Quellenbefunds wohl am ehesten die in der Hauptstimme der Violino I notierten Partien in den Kantaten „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ BWV 6 und „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41 in Verbindung gebracht werden. Die weitgehend im Bassschlüssel notierten Violoncello-piccolo-Partien der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebet“ BWV 68 und der Messe in A-Dur BWV 234 scheinen hingegen eindeutig für ein kleines fünfsaitiges Cello (Stimmung: C – G – d – a – e') bestimmt gewesen zu sein. Und auch die übrigen auf separaten Blättern geschriebenen Solostimmen für das Violoncello piccolo wirken technisch und klanglich überzeugender auf einem Instrument in Beinhaltung.

Eine weitere Beobachtung im Zusammenhang mit der Frage des Instrumententyps betrifft den Einsatz im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Die erhaltenen Kompositionen mit Viola pomposa von Johann Gottlieb Janitsch, Johann Gottlieb Graun und Georg Philipp Telemann verwenden das Instrument ausschließlich im Ensemble. Bach hingegen setzt das „Violoncello piccolo“ in seinen Kantaten bevorzugt als Soloinstrument ein; nur in zwei Arien konzertiert es mit einem hohen Blasinstrument.

Das Nebeneinander von zwei verschiedenen Instrumententypen mit gleicher Stimmung wird auch durch organologische Forschungen gestützt. Nach einer Mitteilung von Johann Adam Hiller soll der Leipziger Geigenbauer Johann Christian Hoffmann um das Jahr 1724 nach Vorgaben Bachs mehrere große fünfsaitige Bratschen angefertigt haben. Zudem ist in einem Inventar der fürstlichen Musikammer des Köthener Schlosses ein von Hoffmann im Jahr 1731 erbautes „Violon Cello *Piculo* mit 5 Saiten“ genannt.

Bach muss mit dem fünfsaitigen Violoncello und dessen Handhabung bereits in seiner Köthener Zeit vertraut gewesen sein. Denn seine sechs Suiten für „Violoncello Solo Senza Basso“, die sich in einer Abschrift Anna Magdalena Bachs als „Pars 2“ an die auf 1720 datierten sechs Violinsoli anschließen, scheinen gezielt die ganze Bandbreite der im frühen 18. Jahrhundert unter dem Begriff „Violoncello“ zusammengefassten Instrumente zu berücksichtigen,





**„Möglicherweise
bedachte er mit diesem
Begriff verschiedene
Instrumententypen“**

darunter auch das fünfsaitige Violoncello piccolo: Die sechste Suite in D-Dur BWV 1012 trägt den Zusatz „À cinq cordes“. Die kleinere Mensur und die hohe fünfte Saite des Instruments ermöglichen eine Spielweise, die sich in mancher Hinsicht an die Violinsoli anlehnt. So arbeitet das Prelude ausgiebig mit den Effekten der Bariolage; dabei erklingt in rascher Folge eine leere Saite, während auf der nächsttieferen Saite derselbe Ton gegriffen wird. Diese auf der Violine ge-läufige Spieltechnik ist auf dem Cello nur schwer auszuführen. Bach benutzte sie in begrenztem Umfang für den Höhepunkt des Preludes der ersten Suite; in der sechsten Suite BWV 1007 wird die Bariolage hingegen zur thematischen Grundidee und ähnelt darin dem Preludio der dritten Partita in E-Dur BWV 1006 für Violine solo. Die Allemande der sechsten Suite erinnert in ihren weit ausgreifenden Melodiebögen mit dazwischen eingestreuten drei- und vierstimmigen Akkorden ebenfalls an entsprechende Modelle der Violinsoli. Am stärksten fällt die violinistische Behandlung allerdings in der Sarabande mit ihrem dichten akkordischen Satz und angedeuteter polyphoner Stimmführung auf.

■ 22

Mit seinen Werken für ein unbegleitetes Soloinstrument wagte Bach sich an ein Klangmedium, das vor ihm nur wenige Komponisten erkundet hatten und dessen Potential bis dahin noch nicht einmal annähernd erkannt war. Während das Vorhaben, einen harmonisch vollen Satz im Wesentlichen in einer einzigen, vielfach gebrochenen melodischen Linie darzustellen, in den wenigen Vorgängerwerken bestenfalls in Ansätzen gelungen ist, scheint es, als hätte gerade diese in dem solistischen Medium liegende Herausforderung Bach dazu angeregt, hier den klanglichen Reichtum seiner großen Orgel- und Clavierwerke nachzuahmen, wenn nicht gar noch zu übertreffen – vielleicht auch, weil dieser durch den Ausführenden nur angedeutet werden kann und sich so recht erst in der nachvollziehenden Phantasie des aufmerksamen Hörers entfaltet. Philipp Spittas auf die Ciaccona aus der zweiten Partita für Violine solo bezogenes Wort vom „Triumph des Geistes über die Materie“ ist damit eine treffende Charakterisierung der beiden monumentalen Solozyklen für Violine und Violoncello. In die gleiche Richtung zielt

eine Bemerkung von Johann Friedrich Reichardt, der die in den Soli demonstrierte Meisterschaft in dem Vermögen des Komponisten erkennt, sich innerhalb der selbstauferlegten Beschränkungen mit maximaler Freiheit und Sicherheit zu bewegen.

Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger hob vor allem die in diesen Werken demonstrierte kompositionstechnische Leistung hervor. Für ihn bestand die hohe Schule des polyphonen Satzes in der Kunst des Weglassens; nur der beherrsche wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie in einem geringstimmigen Werk – und damit unverhüllt – darstellen könne. Im ersten Teil seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) kommt Kirnberger nach der Erläuterung von drei- und zweistimmigen Fugen folgerichtig auch auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen: „Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell“. Die außergewöhnliche Herausforderung, der Bach sich bei dieser bewussten Reduzierung der klanglichen Mittel stellte, bestand also darin, auf einem Melodieinstrument mit nur begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem Spiel ohne merkliche Abstriche den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache zu realisieren.

Dieser kompositorische Ansatz versetzt die Solowerke – merkwürdigerweise trotz ihrer teils bis auf die Spitze getriebenen idiomatischen Spieltechnik – gleichsam in eine Sphäre abstrakter Musik, die sich auf höchst unterschiedliche Weise realisieren lässt.

Leipzig, August 2019

Jean-Sébastien Bach et le violoncelle piccolo

par Peter Wollny

■ 24

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

Bach était considéré comme un maître incomparable dans l'art de l'utilisation et de la manipulation des instruments traditionnels de son temps. En témoignent ses orchestrations imaginatives, voire stupéfiantes, et par ailleurs les parties solistes de ses compositions prouvent ses connaissances exceptionnelles de l'organologie, qu'il s'agisse d'instruments à vent, à cordes frottées ou pincées, ou encore à clavier. Ses contemporains connaissaient Bach surtout en tant qu'organiste et claveciniste virtuose « mondialement connu »; son deuxième fils, Carl Philipp Emanuel témoigne cependant que son père avait aussi « parfaitement compris les possibilités de tous les instruments du violon » et cite à l'appui les « Solos pour le violon et pour le violoncelle sans basse ». Bach s'est certainement penché durant ses jeunes années sur les techniques de jeu des différents types d'instruments. Plus tard il a certainement profité de nombreuses suggestions des musiciens experts des Chapelles Royales de Weimar et Köthen, qui ont dû lui inspirer le désir d'utiliser les langages propres à chaque instrument afin d'inventer de nouveaux timbres et moyens d'expression.

Bach a considérablement approfondi son intérêt pour de nouvelles sonorités et pour un développement des idiomes spécifiques à chaque instruments durant ses premières années à Leipzig (à partir de 1723). Dans les cantates des premières années (1723/24) il a expérimenté tout d'abord avec les douces sonorités du hautbois d'amour et du hautbois de chasse. Durant la seconde année (1724/25), dite aussi l' « année des cantates chorales », ce sera au tour de la flûte traversière, que Bach n'avait jusque-là utilisée que pour des rôles subalternes, de se voir confier des parties extrêmement virtuoses et donc être désormais vraiment mise en valeur. La sonorité pointue de la flûte à bec piccolo est elle aussi une nouveauté de ce deuxième cycle.

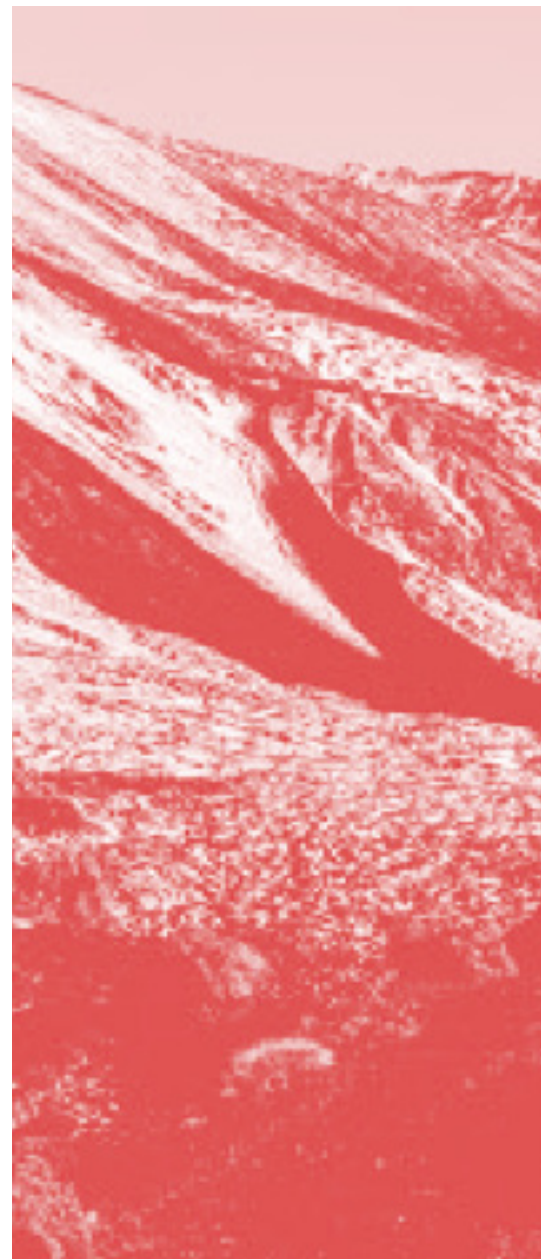


C'est également lors de cette deuxième année que nous trouvons dans les airs pourvu de parties solistes exigeantes le terme de « violoncelle piccolo »; il semble que Bach n'ait utilisé cet instrument dans le continuo que dans sa période tardive. Il est possible qu'il ait voulu indiquer par ce terme différents types d'instruments, car la notation des différentes voix montrent des variations considérables, que ce soit dans le choix des clés (de sol, d'ut, de ténor ou de fa) ou dans l'ordre des voix dans la partition : quelques fois la partie est notée dans la ligne du premier violon, il semble donc qu'elle ait été exécutée par un violoniste; le plus souvent cependant le violoncelle piccolo a sa partie bien à lui. Il est par ailleurs aussi frappant que de temps à autre le matériel d'une cantate se présente pour cette instrument en même temps avec deux voix à deux clés différentes; dans ces cas, Bach semble avoir changé entre deux types d'instruments lors des représentations, ou alors il choisissait selon le musicien présent pour la partie soliste une autre clé (un violoniste lisait difficilement la clé

d'ut ou de fa, pour un violoncelliste la clé de sol était peu habituelle). Cette constatation déroutante a propos du matériel d'exécution des cantates est source de discussions encore aujourd'hui. À cela s'ajoutent certains documents de la seconde moitié du 18^{ème} siècle, dans lesquels Bach est décrit comme l'inventeur de la « viola pomposa », un grand alto accordé comme un violoncelle avec l'ajout d'une corde de mi. Le terme de « Viola pomposa » n'apparaît cependant nulle part dans les sources originales de Bach, mais en revanche dans différentes œuvres de musique de chambre et concertos de maîtres de l'école berlinoise, qui auraient difficilement pu être à connaissance d'un instrument développé à Leipzig. Par conséquent la viola pomposa devait être une forme particulière d'alto, certes rare mais cependant largement utilisée, un instrument donc joué sur l'épaule. Selon les sources les parties notées Violino I les plus susceptibles d'être reliées à la viola pomposa sont celles des Cantates « Bleib bei uns, denn es will Abend werden » BWV 6 et « Jesu, nun sei gepreiset » BWV 41. Les parties de violoncelle piccolo, essentiellement notées en clé de fa, de la cantate « Also hat Gott die Welt geliebet » BWV 68 et de la Messe en La Majeur BWV 234 semblent elles clairement destinées à un violoncelle piccolo (accord Do-Sol-Ré-La-Mi). Et les parties solistes aussi, écrites sur des feuilles à part, sont plus convaincantes du point de vue technique et sonore sur un instrument tenu par les jambes.

Une ultérieure observation par rapport à la question du type d'instrument concerne son utilisation en interaction avec d'autres instruments. Les compositions pour viola pomposa dont nous disposons de Johann Gottlieb Janitsch, Johann Gottlieb Graun et Georg Philipp Telemann l'utilisent exclusivement en musique d'ensemble. Bach par contre emploie le violoncelle piccolo dans ses cantates de préférence comme instrument soliste; il ne joue guère que dans deux airs avec un instrument à vent de haut registre.

La coexistence de deux types d'instrument de même accord se fonde aussi sur des recherches d'organologie. Selon une information de Johann Adam Hiller le luthier de Leipzig Johann Christian Hoffmann aurait, sur des instructions de Bach, construit plusieurs grands altos à cinq cordes vers 1724. On trouve en outre dans l'inventaire de la





« Il est possible qu'il ait voulu indiquer par ce terme différents types d'instruments »

chambre de musique du château de Köthen un instrument construit en 1731 par Hoffmann nommé « Violon Cello *Piccolo* avec 5 cordes ». Bach devait bien connaître le violoncelle à cinq cordes et son manie- ment déjà du temps de Köthen. Car ses six Suites pour « Violoncelle Seul Sans Basse », qui suivent, dans une copie d'Anna Magdalena Bach, en tant que « Pars 2 » les six Solos pour violon datés de 1720, semblent vouloir inclure toute la série d'instruments inclus au 18^{ème} siècle sous le nom de « Violoncello », dont aussi le violoncelle pic- colo à cinq cordes : La Sixième Suite en Ré Majeur porte la mention « À cinq cordes ». La petite dimension de l'instrument ainsi que la cinquième corde haute permettent un jeu se rapprochant des Solos de violon à plusieurs égards. Comme le Prélude, qui travaille géné- reusement avec les effets du bariolage; ce qui signifie qu'une note est jouée rapidement sur une corde à vide et rejouée sur la corde plus basse la plus proche. Cette technique très répandue sur le violon est particulièrement difficile sur le violoncelle. Bach l'utilise de façon limitée à l'apogée du Prélude de la Première Suite; dans la Sixième Suite BWV 1007 le bariolage devient en revanche l'idée thématique de fond et présente en ce sens des similitudes avec le Prélude de la Troisième Partita en Mi Majeur BWV 1006 pour violon seul. L'Allemande de la Sixième Suite rappelle, dans ses amples li- gnes mélodiques et ses accords à trois ou quatre voix parsemés ci et là, elle aussi les modèles semblables des Solos pour violon. Le passage le plus frappant toutefois, concernant l'approche violinis- tique, se trouve dans la Sarabande, dans les nombreux accords, la polyphonie dans la conduite des voix à peine esquissée.

Avec ses œuvres pour instrument seul, Bach ose un moyen sonore que très peu de compositeurs avant lui avaient exploré et dont le potentiel en son temps avait à peine été effleuré. Alors que la tenta- tive de présenter un complexe harmonique entier en une seule ligne mélodique souvent interrompue n'est dans le meilleur des cas que très partiellement convaincante dans les œuvres préexistantes, il semblerait que ce soit justement le défi présenté par cet instrument soliste qui ait inspiré et poussé Bach à chercher d'imiter la richesse sonore de ses grandes œuvres pour clavier et orgue, et même de les

dépasser - peut-être aussi parce que celle-ci, ne pouvant être qu'esquissée par l'interprète, ne pouvait être entendue que par l'imagination compréhensive d'un auditeur attentif.

Les mots de Philippe Spitta à propos de la Ciaccona de la Seconde Partita pour violon seul, « triomphe de l'esprit sur la matière », définissent parfaitement les deux cycles solistes monumentaux pour violon et violoncelle. Un remarque de Johann Friedrich Reichardt va dans la même direction, qui reconnaît dans la maîtrise démontrée dans les Solos la capacité du compositeur de se mouvoir avec grande liberté et sûreté dans les limites qu'ils s'est lui-même imposé.

L'élève de Bach Johann Philipp Kirnberger remarque surtout la capacité de technique de composition démontrée dans ces œuvres. Selon lui la haute école de la construction polyphonique se trouve dans l'art d'éviter le superflu ; seul celui qui est capable de représenter les secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint dans une œuvre à peu de voix - c'est-à-dire transparente - la maîtrise vraiment. Dans la première partie de son ouvrage *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (L'art de la composition pure dans la musique) (1771) Kirnberger nous parle, après avoir expliqué les fugues à deux et trois voix, aussi d'œuvres pour un instrument mélodique non accompagné : « Il est encore plus difficile d'écrire un chant simple sans accompagnement, d'une façon harmonieuse telle qu'il ne soit pas possible d'insérer une voix sans faute; même sans compter que la voix ajoutée serait tout à fait impossible à chanter et maladroite. Dans ce genre, nous avons de J.S. Bach, sans aucun accompagnement, 6 Sonates pour le violon et 6 pour le violoncelle. » L'exigence tout à fait exceptionnelle que Bach affrontait en choisissant sciemment cette réduction de moyens sonores consistait à réaliser avec un instrument mélodique disposant de très peu de possibilités de jeu d'accords et sans compromis toute la richesse de tout son langage musical harmonique et polyphonique. Cette approche de l'art de la composition propulse les œuvres solistiques – bizarrement malgré leurs technique de jeu parfois extrêmement pointue – pour ainsi dire dans la sphère de la musique abstraite, qui peut se réaliser de manière extrêmement variable.

Leipzig, août 2019

■ 30



“È possibile che questo termine fosse usato per indicare diverse tipologie di violoncello”

Johann Sebastian Bach e il violoncello piccolo

di Peter Wollny

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

Nell'uso e nel trattamento degli strumenti del suo tempo, Johann Sebastian Bach era considerato un insuperabile esperto. Ciò è dimostrato più e più volte dalle sue fantasiose, persino sbalorditive orchestrazioni; al contempo le parti solistiche delle sue composizioni testimoniano una straordinaria conoscenza degli strumenti, siano essi a fiato, ad arco, a pizzico o a tastiera. Ai suoi contemporanei, Bach era noto soprattutto come un organista e virtuoso del clavicembalo "di fama mondiale"; il suo secondo figlio Carl Philipp Emanuel affermava che suo padre comprendeva "alla perfezione le possibilità di tutti gli strumenti ad arco", citando come esempio "i soli per violino e violoncello senza basso". Fin dalla giovinezza Bach si occupò certamente delle peculiarità tecniche dei diversi tipi di strumenti. In seguito gli esperti musicisti delle cappelle musicali di Weimar e Köthen ebbero modo di stimolarlo in molti modi, ispirandolo a sfruttare gli idiomi di ciascuno strumento per ottenere nuovi timbri e possibilità espressive.

I primi anni di Bach a Lipsia (dal 1723) videro un marcato approfondimento del suo interesse verso nuove sonorità e lo sviluppo di idiomi specifici per ogni strumento. Nelle cantate della prima annata (1723-4) egli sperimentò dapprima le sonorità vellutate dell'oboe d'amore e dell'oboe da caccia. Nella seconda annata (1724-5), la cosiddetta annata delle cantate su corale, al flauto traverso, a cui Bach aveva assegnato in precedenza un ruolo secondario, furono affidate parti estremamente virtuosistiche e impegnative. Un'altra novità di questa seconda annata fu l'introduzione della brillante sonorità del flauto piccolo. Nella seconda annata incontriamo anche, per la prima volta, l'indicazione "violoncello piccolo" in arie caratterizzate da difficili parti solistiche; solo in anni successivi Bach sembra avere usato questo strumento anche nel continuo. È possibile che questo termine fosse

usato per indicare diverse tipologie di violoncello, perché la notazione delle parti varia considerevolmente, sia rispetto alla chiave (violino, contralto, tenore o basso) sia anche nel modo in cui la musica è associata alle singole parti: a volte la musica del violoncello piccolo è annotata nella parte del primo violino, cosicché sembrerebbe debba essere suonata dal violinista; più spesso, però, al violoncello piccolo è assegnata una propria parte. Inoltre, in certi casi, il materiale esecutivo di una cantata prevede per lo strumento due parti provviste di chiavi differenti, una in chiave di violino, l'altra in chiave di violino o di basso; in questi casi Bach sembra avere alternato diversi tipi strumentali, oppure scelse un'altra chiave a seconda di chi avrebbe eseguito la parte solistica (un violinista aveva spesso difficoltà a leggere una parte in chiave di tenore o di basso; mentre il violoncellista non aveva dimestichezza con la chiave di violino). La confusione riguardo il materiale esecutivo delle cantate ha suscitato una discussione fino ai giorni nostri. Inoltre, alcuni documenti della seconda metà del Settecento riportano che Bach inventò la "viola pomposa", una grossa viola accordata come un violoncello con l'aggiunta della corda del mi. Il termine "viola pomposa", tuttavia, non compare nelle fonti originali bachiane, ma si trova in diverse opere da camera e concerti di compositori della scuola berlinese, che difficilmente avrebbero potuto essere a conoscenza di uno strumento sviluppatosi a Lipsia. Pertanto la viola pomposa deve essere stato un tipo particolare di viola (tenuto quindi in posizione "da braccio") la quale, seppur rara, era usata in diverse regioni della Germania. Fonti contemporanee indicano che le prime opere con cui la "viola pomposa" potrebbe essere associata sono le cantate "Bleib bei uns, denn es will Abend werden" BWV 6, in cui le parti sono annotate nella parte del violino primo principale, e "Jesu, nun sei gepreiset" BWV 41. D'altra parte, le estese parti per violoncello piccolo della cantata "Also hat Gott die Welt geliebet" BWV 68 e della Messa in La maggiore BWV 234, scritte in chiave di basso, sembrano essere state destinate inequivocabilmente a un violoncello piccolo a cinque corde (accordato Do – Sol – re – la – mi'). Viceversa, le altre parti solistiche per violoncello piccolo annotate su parti

separate, hanno un effetto più convincente tecnicamente, ma anche riguardo alla sonorità, quando sono suonate su uno strumento tenuto in posizione “da gamba”.

Un'altra considerazione collegata alla questione del tipo di strumento riguarda il modo in cui era combinato con altri strumenti. Le composizioni sopravvissute con viola pomposa di Johann Gottlieb Janitsch, Johann Gottlieb Graun e Georg Philipp Telemann usano lo strumento solo in ensemble. Al contrario, Bach nelle sue cantate preferisce usare il violoncello piccolo come strumento solistico; soltanto in due arie concerta con uno strumento a fiato più acuto.

La coesistenza di due diversi tipi di strumenti con la stessa accordatura è supportata dalla ricerca organologica. Johann Adam Hiller (1728-1804) riferisce che, attorno al 1724, il liutaio di Lipsia Johann Christian Hoffmann costruì diverse grosse viole a cinque corde. Inoltre, un inventario della musica da camera del castello del principe di Köthen, cita un “violoncello *piccolo* a cinque corde” costruito da Hoffmann nel 1731.

Bach deve aver avuto familiarità con il violoncello a cinque corde e con il modo in cui era suonato fin dal periodo di Köthen. Le sue *Sei Suites* “per violoncello senza basso” – che in una copia redatta da Anna Magdalena Bach seguono come “Parte Seconda” i *Sei Solo* per violino del 1720 – sembrano essere destinate all'intera gamma di strumenti indicati nel primo Settecento come “violoncello”, compreso il violoncello piccolo a cinque corde: la Sesta Suite in Re maggiore BWV 1012 reca l'annotazione “per cinque corde”. Le dimensioni più piccole e la quinta corda acuta di questo strumento, consentono un approccio esecutivo che sotto molti aspetti richiama quello dei *Sei Solo* per violino. Così il Preludio fa ampio uso del *bariolage*, in cui una nota suonata su una corda vuota si alterna rapidamente con la stessa nota suonata sulla corda più grave vicina. Questa tecnica, frequentemente utilizzata con il violino, può essere applicata al violoncello solo con difficoltà. Bach la utilizzò in misura limitata al culmine del suo Preludio della Prima Suite; nella Sesta Suite BWV 1007, tuttavia, il *bariolage* diventa un'idea tematica fondamentale assomigliando quindi al Preludio della Partita n. 3 in Mi maggiore per violino solo

BVW 1006. Analogamente l'Allemanda della Sesta Suite, con le sue ampie arcate melodiche intervallate da accordi a tre e quattro note, richiama modelli corrispondenti dei *Sei Solo* per violino. Il trattamento violinistico può essere sentito maggiormente nella Sarabanda, con i suoi densi accordi e tracce di una conduzione polifonica delle parti. Con le sue opere per strumenti soli senza accompagnamento, Bach si avventurava in un mondo sonoro che pochi compositori prima di lui avevano esplorato e il cui potenziale non era stato fino ad allora nemmeno lontanamente immaginato. Mentre il procedimento di rappresentare gli elementi essenziali di una piena tessitura armonica attraverso una singola linea melodica, spesso spezzata, può risultare riuscito, nei casi migliori solo in forma rudimentale, nelle poche opere che precedono quelle di Bach, pare sia stata proprio questa sfida del mezzo solistico a motivare Bach ad imitare e persino superare la ricca sonorità delle sue opere per organo e per clavicembalo – forse anche perché gli esecutori non possono fare altro che lasciar intuire questa ricchezza, che soltanto nell'immaginazione consapevole di un ascoltatore attento può ulteriormente completarsi. La descrizione di Philipp Spitta della Ciaccona della Seconda Partita per violino come il "trionfo dello spirito sulla materia" appare quindi come un'appropriata caratterizzazione dei due monumentali cicli solistici per violino e violoncello. Un'osservazione di Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) va nella stessa direzione: egli osservava che la maestria del compositore nelle opere solistiche risiede nella sua capacità di muoversi con la massima libertà e sicurezza entro limiti autoimposti. L'allievo di Bach, Johann Philipp Kirnberger, celebrava soprattutto in queste opere la loro perizia tecnica in senso compositivo. A suo parere l'Alta Scuola di scrittura polifonica risiede nell'arte dell'omissione; egli riteneva che solo colui che ha realmente assimilato i segreti più complessi dell'armonia e del contrappunto li può rappresentare in un'opera in cui solo poche voci sono mostrate. Nella prima parte del suo trattato *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ("L'arte della composizione rigorosa in musica", 1771) Kirnberger, dopo avere discusso le fughe a tre e due voci, arriva a parlare delle opere per strumenti senza accompagnamento: "È tanto più difficile creare una



semplice linea melodica senza il benché minimo accompagnamento, in modo così armonioso che è impossibile aggiungervi una voce senza commettere errori; e se così fosse, sarebbe quasi inseguebile e maldestra. A questo tipo di musica appartengono le sonate senza accompagnamento di Johann Sebastian Bach, sei per violino e sei per violoncello". La sfida straordinaria che Bach affrontò quando intenzionalmente ridusse la tessitura, consisteva anche nel realizzare senza compromessi l'intera ricchezza armonica e polifonica del suo linguaggio musicale su uno strumento melodico che possedeva solo mezzi limitati di produrre accordi.

Questo approccio compositivo trasporta le opere solistiche – benché in un certo senso rappresentino il vertice della tecnica esecutiva idiomata – quasi nella sfera della musica astratta, a cui si può giungere, evidentemente, seguendo percorsi differenti.

Lipsia, agosto 2019

■ 36





A looking-glass reading

by Mario Brunello

Johann Sebastian Bach is the centre of gravity of our musical civilization, the linchpin that holds together the whole arch stretching from early polyphony to our current digital age. Bach took over the musical heritage of three centuries, magically transformed it and projected it into the future on an endless journey for the benefit of the subsequent musical periods.

I consider the Suites for cello solo (which have accompanied me during more than 40 years of music making) as a distillation of Bach's art, a microcosm, like a small *mappa mundi* which represents, recounts and includes not the geography of our planet but the secrets of its music, with a few terse notes and chords arranged on a solitary clef. How intimidating in their solitude, the Suites for cello solo!

■ 38

Without serious intentions and in an almost casual manner I tried playing the Sonatas and Partitas on a four-string violoncello piccolo (small cello; the more usual configuration is with five strings), in effect a large or tenor violin with the same tuning as the violin, but an octave lower. The instrument was certainly well known to Bach and very common until the middle of the eighteenth century. These Sonatas and Partitas for violin revealed to me that Bach had not told me everything, had kept a secret half of what his art was able to create on a four-string instrument. It was clear to me that I knew only one side of Planet Bach, the cello suites. By playing the Sonatas and Partitas I had unexpectedly discovered the hidden side of the *mappa mundi*, which now presented itself to me with all the reliefs and colours of its land and oceans.

The same dance tempi can be found, but with cascades of notes that fill out the whole harmonic space, and full chords all over the place instead of single notes that represent metaphysical polyphony. Then the fugues, not merely adumbrated, but complete in two,

three, four voices or more, and melodies accompanied by a bass. A richness of sounds permeating the whole of the Sonatas and Partitas, whereas in the suites such profusion of grace is sacrificed in favour of the rarefied melodic and harmonic density, the profoundness of the timbre of the cello, an instrument that can never attain the privilege of the virtuosity of the violin.

The violoncello piccolo, which has a high pitch and a large body, has the fascinating singing style of the countertenor, the seductive power of an androgynous figure; it gave me the opportunity to read the Sonatas and Partitas as a cellist without resorting to impossible flights of virtuosity. The piece is performed without transposition, and Bach's text is preserved in its entirety.

This is almost a looking-glass reading, seen "from the bass line". When a violinist brings the bow into contact with the instrument, the natural gesture is to touch the first string encountered, the highest. By contrast the natural gesture for the cellist is to touch first the lowest string, and this simple observation can only be a point of departure, but sums up my approach "from the bass line" to the Sonatas and Partitas.

I would add that the resonant body of the violoncello piccolo is a cue for lingering on the low notes, which has the result of highlighting bass lines which stand out more clearly from the polyphonic context.

Finally, there remains the fact that a reading of the Sonatas and Partitas on the violoncello piccolo, apart from being in accordance with the contemporary practice of transposition on various instruments, which Bach himself carried out, underlines once more how close Bach's music is to the representation of nature. The proportions of his compositions are always related to the "natural" asymmetry encountered every day in nature. The wings of a butterfly seem identical, even though they are not. A leaf is apparently a symmetrical whole, divided into two compartments by a principal vein; but if one of the compartments is smaller, the other will be bigger, in accordance with the simple but astonishing principle of natural proportion.

Vallà, July 2019

Eine spiegelverkehrte Lesart

von Mario Brunello

Johann Sebastian Bach ist der Mittelpunkt unserer Musikkultur, der Schlussstein des Gewölbebogens, von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu unserem digitalen Zeitalter. Bach hat die musikalischen Zeugnisse dreier Jahrhunderte gesammelt, sie auf magische Weise verwandelt und in einer unendlichen Reise zum Wohle der nachfolgenden Epochen der Musikgeschichte auf den Weg in die Zukunft gebracht.

Für mich sind die Suiten für Violoncello solo – die mich seit über 40 Jahren meines musikalischen Lebens begleiten – ein Konzentrat der Bach'schen Kunst, eine ganze Welt im Miniaturformat, wie ein kleiner Globus, der anstelle der Geographie unseres Planeten die Geheimnisse der Musik darstellt, erzählt und umfasst, angeordnet in ein paar trockenen Noten und Akkorden auf einsamen Notensystemen. Die beunruhigende Einöde der Suiten für Violoncello solo.

■ 40

Ohne ernsthafte Absichten und auf fast beiläufige Weise versuchte ich, die Sonaten und Partiten [[für Violine]] auf einem kleinen vier-saitigen Violoncello zu spielen (nicht auf einem der verbreiteteren Modelle mit fünf Saiten). Dabei handelt es sich praktisch um eine große Geige oder eine Tenorvioline, die die gleiche Stimmung wie eine Violine hat, allerdings eine Oktave tiefer, ein Instrument, das Bach zweifellos kannte und das bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt war. Jenun, diese Musik, die Sonaten und Partiten für Violine, offenbarte mir, dass Bach mir nicht alles erzählt hatte, er hatte mir die Hälfte dessen vorenthalten, was er mit seiner Kunst für ein Instrument mit lediglich vier Saiten zu schaffen imstande war. Mir wurde klar, dass ich nur eine Seite des Planeten Bach kannte, die Suiten für Violoncello. Durch das Spiel der Sonaten und Partiten hatte ich plötzlich die Rückseite des Globus entdeckt. Auf diese Weise stand nun der Bach'sche Planet mit all seinen Erhebungen und sämtlichen Farben seiner Kontinente und Ozeane vor mir.

Die gleichen Tanzsätze, aber alle Modulationen werden durch No-



tenkaskaden verbunden, überall anstelle einzelner Töne vollstimmige Akkorde zur Umsetzung einer metaphysischen Polyphonie. Und dann die Fugen, die nicht nur angedeutet werden, sondern zwei-, drei- und vierstimmig (!) auskomponiert sind. Und dann wieder gesangliche Melodien mit Bassbegleitung. Ein Reichtum an Klängen überall, in allen Sonaten und Partiten, während in den Suiten so viel Anmut zugunsten einer ausgedünnten melodischen und harmonischen Dichte geopfert wurde, zugunsten des tiefen Timbres des Violoncellos, das nie mit der instrumentalen Virtuosität der Violine ausgestattet sein wird.

Das Violoncello piccolo mit seiner hohen Stimme und seinem großen Korpus hat den gleichen Reiz wie der Gesang eines Countertenors, die verführerische Kraft einer androgynen Gestalt. Es gab mir die Möglichkeit, mich den Sonaten und Partiten aus der Sicht eines Cellisten anzunähern, ohne dabei einer unmöglichen Virtuosität hinterherzulaufen. Es gibt keine Transpositionen, und der Notentext Bachs wird nicht angetastet.

Eine fast spiegelverkehrte Lesart, betrachtet „von unten“, von der Grundlinie aus. Die Geste, mit der ein Geiger seinen Bogen an das Instrument heranhält, leitet ihn ganz natürlich zur ersten Saite, die er berührt, nämlich zur höchsten. Ein Cellist dagegen trifft mit der glei-



■ 42

chen Geste zuerst auf die tiefste Saite, und diese simple Beobachtung könnte nur als Ausgangspunkt dienen, fasst aber zusammen, wie ich mich den Sonaten und Partiten vom Bass her angenähert habe.

Ich möchte hinzufügen, dass der Resonanzkörper eines Violoncello piccolo dazu einlädt, sich auf die tiefen Töne zu konzentrieren und die Basslinien hervorzuheben, die auf diese Weise deutlicher aus der Polyphonie hervorgehen.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass auch eine Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine auf dem Violoncello piccolo im Einklang mit der damals üblichen Praxis der Transposition für verschiedene Instrumente steht, die auch Bach selbst ausübte. Dies zeigt einmal mehr, wie nahe Bachs Musik der Abbildung der Natur steht. In seinen Kompositionen stehen die Proportionen immer mit der „natürlichen“ Asymmetrie in Zusammenhang, wie wir sie in der Natur jeden Tag feststellen können. Die Flügel eines Schmetterlings scheinen identisch zu sein, sind es aber nicht.

Ein Blatt ist ein scheinbar symmetrisches Ganzes, das durch seine Adern in zwei Teile geteilt ist, aber wenn einer der beiden Teile kleiner ist, wird der andere größer sein und dabei einfache, immer erstaunlich natürliche Proportionen beibehalten.

Vallà, Juli 2019

Une lecture en miroir

par Mario Brunello

Jean-Sebastien Bach est le centre de gravité de notre culture musicale, la clé de voûte de l'arc, depuis la première polyphonie jusqu'à notre ère digitale. Bach a repris le flambeau chargé de trois siècles de musique, l'a métamorphosé de sa baguette magique et l'a lancé vers le futur dans un voyage infini au bénéfice des époques musicales qui ont suivi.

Je considère les *Suites* pour violoncelle (elles accompagnent ma vie musicale depuis plus de 40 ans), comme un concentré de l'art de Bach, un monde en miniature, tel une petite mappemonde qui, à la place de la géographie de notre planète, représente, raconte et renferme les secrets de sa musique, avec quelques notes sèches, des accords alignés sur des pentagrammes solitaires. L'art intimidant des *Suites* pour violoncelle seul.

Sans intentions sérieuses et presque par hasard, j'ai essayé de jouer les *Sonates et Partitas* avec un violoncelle piccolo à quatre cordes (non pas à cinq, certainement plus habituel), une espèce de grand violon ténor, même accord que celui du violon mais une octave plus bas, instrument certainement bien connu de Bach et très répandu jusqu'à la moitié du XVIII^{ème} siècle. Et bien, cette musique, les *Sonates et Partitas* pour violon, m'a révélé que Bach ne m'avait pas tout dit, il m'avait caché une moitié de ce que son art avait su créer avec un instrument à quatre cordes. Il m'est apparu clairement que je ne connaissais qu'une seule face de la planète Bach, les *Suites* pour violoncelle. En jouant les *Sonates et Partitas* j'avais tout d'un coup découvert la face cachée du globe. Plus encore, la mappemonde de Bach se présentait devant moi avec tous les reliefs et les couleurs de la terre et des océans.

Les mêmes tempi de danse, mais des cascades de notes reliant les modulations harmoniques, accords pleins de tous les possibles, en lieu et place de simples notes à représenter les polyphonies méta-

physiques. Et puis les fugues, non pas évoquées, mais complètes, à deux, trois, quatre voix ! et encore, chant et mélodie accompagnées par une basse. Une richesse de sons de toute part, dans toutes les *Sonates et Partitas*, alors que dans les *Suites* une telle profusion de grâce est sacrifiée au profit de la densité mélodique et harmonique limpide, de la profondeur de timbre d'un instrument, le violoncelle, qui n'aura jamais le privilège de la virtuosité instrumentale du violon. Le violoncelle piccolo, voix haute, grand corps, possédant le charme du chant de haute-contre, le pouvoir de séduction d'une figure androgyne, m'a offert l'opportunité de lire les *Sonates et Partitas* en tant que violoncelliste, sans recourir à une virtuosité improbable, aucune transposition et le texte de Bach reste intact.

Une lecture presque en miroir, vue « du bas », de la ligne de basse. Le geste du violoniste, lorsqu'il approche la corde, procède naturellement vers la première corde qu'il rencontre, la plus haute. Le violoncelliste, par contre, avec le même geste, touche la corde la plus grave en premier et cette simple observation pourrait n'être que le point de départ, mais elle résume mon approche « du bas » des *Sonates et Partitas*.

■ 44

J'ajouterais aussi que le corps de résonance du violoncelle piccolo invite à prendre appui sur les notes graves, mettant en relief les lignes de la basse qui ressortent ainsi plus clairement de la polyphonie.

Il reste enfin le fait qu'une lecture des *Sonates et Partitas* avec le violoncelle piccolo, par ailleurs en accord avec l'usage courant à l'époque et par Bach lui-même de la transposition sur différents instruments, met une fois encore en évidence combien la musique de Bach est proche de la représentation de la Nature. La proportion dans ses compositions a toujours quelque chose à voir avec l'asymétrie « naturelle » que nous pouvons reconnaître chaque jour dans la nature. Les ailes d'un papillon semblent identiques, mais ne le sont pas. Une feuille forme un tout apparemment symétrique, partagée en deux par ses veinures, mais si l'un des côtés est plus petit, l'autre sera plus grand, respectant la proportion naturelle, simple et toujours stupéfiante.

Vallà, juillet 2019





Una lettura a specchio

di Mario Brunello

Johann Sebastian Bach è il baricentro della nostra civiltà musicale, la chiave di volta dell'arco, dalla prima polifonia alla nostra era digitale. Bach ha raccolto il testimone carico di tre secoli di musica, l'ha magicamente trasformato e lanciato nel futuro in un viaggio infinito a beneficio delle epoche musicali che si sono succedute.

Considero le *Suites* per violoncello solo (mi accompagnano da più di 40 anni nella mia vita musicale), un concentrato dell'arte bachiana, un mondo in miniatura, come un piccolo mappamondo che al posto della geografia del nostro pianeta rappresenta, racconta e racchiude i segreti della sua musica, con poche note asciutte, accordi ordinati su solitari pentagrammi. La solitudine intimidatoria delle *Suites* per violoncello solo.

■ 46

Senza serie intenzioni e in maniera quasi casuale ho provato a suonare le *Sonate e Partite* con un violoncello piccolo a quattro corde (non a cinque, sicuramente più diffuso), in pratica un violino grande o tenore, stessa accordatura del violino, ma un'ottava più bassa, strumento sicuramente ben conosciuto da Bach e molto diffuso fino a metà del Settecento. Ebbene, quella musica, le *Sonate e Partite* per violino, mi ha rivelato che Bach non mi aveva detto tutto, mi aveva tenuto nascosta una metà di quello che la sua arte aveva saputo creare con uno strumento a sole quattro corde. Mi era chiaro che conoscevo solo una faccia del pianeta bachiano, le *Suites* per violoncello. Suonando le *Sonate e Partite* avevo improvvisamente scoperto la faccia nascosta del mappamondo. Anzi, il mappamondo Bach si presentava ora davanti a me con tutti i rilievi e i colori della terra e degli oceani.

Stessi tempi di danza, ma cascate di note a collegare tutte le modulazioni armoniche, accordi pieni in ogni dove, al posto di singole note a rappresentare metafisiche polifonie. E poi le Fughe, non accennate, ma complete a due, tre, quattro voci! e ancora, canto e melodie

accompagnate da un basso. Una ricchezza di suoni ovunque, in tutte le *Sonate e Partite*, mentre tanta profusione di grazia è stata sacrificata nelle *Suites* a favore della rarefatta densità melodica e armonica, della profondità del timbro di uno strumento, il violoncello, che non avrà mai il privilegio del virtuosismo strumentale del violino. Il violoncello piccolo, voce acuta, corpo grande, ha il fascino del canto del controtenore, il potere di seduzione di una figura androgina, mi ha dato l'opportunità di leggere le *Sonate e Partite* da violoncellista, senza rincorrere virtuosismi impossibili, nessuna trasposizione e il testo bachiano rimane integro.

Una lettura quasi a specchio, vista "dal basso", dalla linea del basso. Il gesto del violinista nell'avvicinare l'arco allo strumento, va naturalmente verso la prima corda che incontra, la più acuta. Di contro il violoncellista con lo stesso gesto, tocca per prima la corda più grave e questa semplice osservazione potrebbe essere solo il punto di partenza, ma sintetizza il mio approccio "dal basso" alle *Sonate e Partite*.

Aggiungerei poi che il corpo risonante del violoncello piccolo invita ad appoggiarsi alle note gravi, mettendo in rilievo linee del basso che emergono così più nette dalla polifonia.

Infine resta il fatto che anche una lettura con il violoncello piccolo delle *Sonate e Partite* per violino, per altro in linea con la prassi della trasposizione su vari strumenti adottata all'epoca e da Bach stesso, mette ancora una volta in evidenza come la musica di Bach sia vicina alla rappresentazione della Natura. La proporzione nelle sue composizioni ha sempre a che fare con l'asimmetria "naturale" che possiamo riconoscere ogni giorno in Natura. Le ali di una farfalla sembrano identiche, ma non lo sono.

Una foglia è un tutt'uno apparentemente simmetrico, diviso in due dalle sue venature, ma quando una delle due parti è più piccola, l'altra sarà più grande, rispettando la semplice, sempre stupefacente proporzione naturale.

Vallà, luglio 2019

■ 48







Johann Sebastian Bach 1685-1750

Sonatas & Partitas
for solo violoncello piccolo

■ 50

CD1

Sonata No. 1 in G minor, BWV 1001

01.	Adagio	04:07
02.	Fuga (Allegro)	06:56
03.	Siciliana	03:20
04.	Presto	04:22

Partita No. 1 in B minor, BWV 1002

05.	Allemanda – Double	09:46
06.	Corrente – Double (Presto)	10:05
07.	Sarabande – Double	06:00
08.	Tempo di Borea – Double	08:24

Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003

09.	Grave	03:57
10.	Fuga	09:23
11.	Andante	05:22
12.	Allegro	07:04

Total time 78:52

CD2**Partita No. 2 in D minor, BWV 1004**

01.	Allemanda	04:03
02.	Corrente	03:19
03.	Sarabanda	04:41
04.	Giga	05:09
05.	Ciaccona	15:59

Sonata No. 3 in C major, BWV 1005

06.	Adagio	04:34
07.	Fuga	13:06
08.	Largo	03:52
09.	Allegro assai	06:13

Partita No. 3 in E major, BWV 1006

10.	Preludio	04:40
11.	Loure	03:54
12.	Gavotte en rondeau	03:14
13.	Menuet I	01:48
14.	Menuet II	02:41
15.	Bourrée	02:08
16.	Gigue	02:16

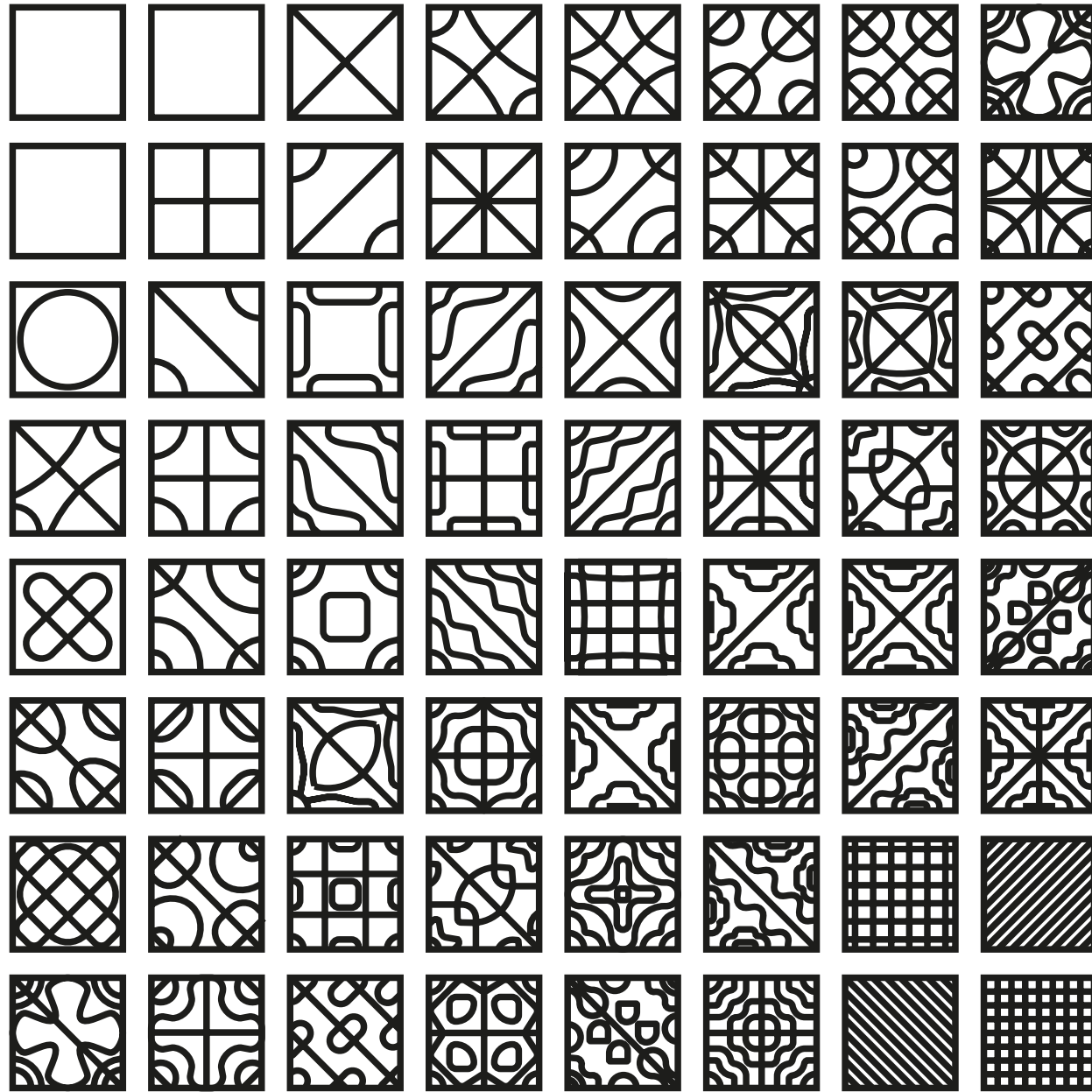
Total time 81:46

Mario Brunello

four-string violoncello piccolo

Filippo Fasser, Brescia 2017 (after Antonio e Girolamo Amati, Cremona 1600-1610)

Bows: Walter Barbiero (early 18th-century model), Vittorio Gavioli (1680 model)**Strings:** Pirastro Oliv gut (G-D-A) and Jargar (E)**Pitch:** a' = 415 Hz – Harmonic Platform VoxLion



Arcana and the Chladni Figures

In the second half of the 18th century the German physicist and musician Ernst Chladni, one of the founders of modern acoustic science, observed that the vibrations generated by a violin bow rubbed along the edge of a sand-strewn metal plate took on visible geometric figures. The images thus obtained still bear the name of *Chladni Figures* (1787).

Inspired by these fascinating figures, the Milanese designer Emilio Lonardo created the layout of Arcana. And as Ernst Chladni revealed the invisible shapes of sound waves, Arcana gives form to previously unheard repertoires, unique research projects proposed by innovative artists, making them accessible to a large audience.

Arcana und die Chladnischen Klangfiguren

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beobachtete der deutsche Physiker und Musiker Ernst Chladni, einer der Begründer der modernen wissenschaftlichen Akustik, dass auf einer mit Sand bestreuten Metallplatte geometrische Figuren sichtbar werden, wenn diese am Rand mit einem Geigenbogen angestrichen wird. Die so entstehenden Bilder tragen nach wie vor den Namen Chladnische Klangfiguren (1787).

Inspiriert durch diese faszinierenden Figuren entwarf der Mailänder Grafiker Emilio Lonardo das Design für Arcana. Genau wie Ernst Chladni die unsichtbaren Formen von Schallwellen freilegte verleiht Arcana in Form einzigartiger Forschungsprojekte innovativer Künstler bisher ungehörtem Repertoire Gestalt und macht es einem breiten Publikum zugänglich.

Arcana et les figures de Chladni

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le physicien et musicien allemand Ernst Chladni, l'un des fondateurs de la science acoustique moderne, observa que les vibrations générées par un archet de violon frottant le long d'une plaque de métal semée de sable prenaient des figures géométriques visibles. Les images ainsi obtenues portent encore le nom de *Figures de Chladni* (1787).

Ces dessins fascinants ont inspiré la charte graphique d'Arcana, conçue par le designer milanais Emilio Lonardo. Et comme Ernst Chladni qui rendait visibles les ondes sonores invisibles, Arcana donne forme à des répertoires hors des sentiers battus, des projets de recherche uniques proposés par des artistes novateurs en les rendant accessibles au grand public.

Arcana e le Figure di Chladni

Nella seconda metà del Settecento il fisico e musicista tedesco Ernst Chladni, tra i fondatori della moderna scienza acustica, osservò che le vibrazioni generate da un arco di violino che sfrega lungo il bordo di una lastra di metallo cosparsa di sabbia assumevano figure geometriche visibili. Le immagini così ottenute sono tuttora chiamate con il nome di *Figure di Chladni* (1787). A questi disegni affascinanti si ispira la veste grafica di Arcana, ideata dal designer milanese Emilio Lonardo. E come Ernst Chladni rendeva visibili le invisibili onde sonore, Arcana dà forma a repertori fuori dai sentieri battuti, progetti di ricerca unici proposti da artisti innovativi, rendendoli accessibili al grande pubblico.



Recording dates: 1-3, 20-22 October 2018

Recording location: Sala delle Feste, Villa Parco Bolasco, Castelfranco Veneto (Italy)

Producer: Michael Seberich — **Recording engineer:** Michael Seberich

Balance Engineer / Mastering: Michael Seberich — **Editing:** Michael Seberich

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digipack

Cover picture: ©Gianni Rizzotti

Images – booklet

Page 02: violoncello piccolo by Filippo Fasser ©Ottavio Tomasini

Page 45: Sala delle Feste, Villa Parco Bolasco, Castelfranco Veneto (Italy) ©Giulio Favotto/Otium

All other pictures: Mario Brunello, Mount Etna, March 2019 ©Gian Maria Musarra

55 ■

Translations:

English: James Chater — German: Susanne Lowien — French: Dominique Zryd — Italian: Donatella Buratti

©2019 / ©2019 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE

31, rue du Faubourg Poissonnière — 75009 Paris

www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

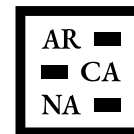
Artistic Director: Giovanni Sgaria



antiruggine



outhere
MUSIC



Ringraziamenti

Grazie a Ari, Pao, Ande, Piero, la mia famiglia, cresciuta assieme a Bach. L'officina del liutaio sempre aperta di Walter Barbiero e di Filippo Fasser. Grazie all'amico di sempre Giuliano Carmignola.