

Johann Sebastian Bach – 6 Suites a violoncello solo senza basso
Domenico Gabrielli – 7 Ricercari per violoncello solo

Mauro Valli

Bach in Bologna



TRACKLIST P. 2

ENGLISH P. 6

DEUTSCH P. 26

FRANÇAIS P. 16

ITALIANO P. 35

BACH IN BOLOGNA

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750
6 SUITES A VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

2 Menu

DOMENICO GABRIELLI 1659-1690
7 RICERCARI PER VIOLONCELLO SOLO

CD 1

Domenico Gabrielli	
1 Ricercar 1° [<i>G minor</i>]	4'10
2 Ricercar 6° [<i>G major</i>]	6'29
Johann Sebastian Bach, Suite I [<i>G major</i>] BWV 1007	
3 Prélude	3'15
4 Allemande	4'56
5 Courante	2'56
6 Sarabande	4'14
7 Menuet I - II	3'24
8 Gigue	2'00
Domenico Gabrielli	
9 Ricercar 3° [<i>D major</i>]	4'15
Johann Sebastian Bach, Suite VI a cinq cordes [<i>D major</i>] BWV 1012	
10 Prélude	5'06
11 Allemande	9'11
12 Courante	4'05
13 Sarabande	5'19
14 Gavotte I - II	5'06
15 Gigue	4'30
Domenico Gabrielli	
16 Canon a due violoncelli* [<i>D major</i>]	2'17
Total time	71'22

* Mauro Valli, violoncello and violoncello piccolo

CD 2

Domenico Gabrielli		
1	Ricercar 7° [<i>D minor</i>]	7'06
Johann Sebastian Bach, Suite II [<i>D minor</i>] BWV 1008		
2	Prélude	3'35
3	Allemande	3'23
4	Courante	2'13
5	Sarabande	4'34
6	Menuet I - II	3'22
7	Gigue	2'40
 Domenico Gabrielli		
8	Ricercar 4° [<i>E-flat major</i>]	6'12
Johann Sebastian Bach, Suite IV [<i>E-flat major</i>] BWV 1010		
9	Prélude	3'52
10	Allemande	4'06
11	Courante	4'11
12	Sarabande	5'28
13	Bourrée I - II	5'28
14	Gigue	3'21

Total time 59'38

CD 3

Domenico Gabrielli		
1	Ricercar 5° [<i>C major</i>]	2'20
Johann Sebastian Bach, Suite III [<i>C major</i>] BWV 1009		
2	Prélude	3'57
3	Allemande	3'38
4	Courante	3'41
5	Sarabande	5'37
6	Gavotte I - II	3'44
7	Gigue	3'28
Domenico Gabrielli		
8	Ricercar 2° [<i>A minor</i>]	11'01
Johann Sebastian Bach, Suite V Discordable [<i>C minor</i>] BWV 1011		
9	Prélude	6'34
10	Allemande	5'44
11	Courante	2'19
12	Sarabande	4'04
13	Gavotte I - II	5'09
14	Gigue	2'54

Total time 64'18

Mauro Vallivioloncello
Andrea Castagneri, Paris ca 1740www.maurovalli.com**5 string violoncello piccolo**

Matias Herrera and Lucia Valli, Caracas 1993

[Suites IV & VI – Ricercare 1°, 2°, 6°, Canon a due violoncelli]

Pitch: 465 Hz

Baroque bow: Perikli Pite, Pesaro 2010

Pure gut strings [E, A, and D], and copper-wound gut strings [G, C] made to order by Nicola Ottobre Moneta

Recorded at the Kirche Neumünster, Zürich, Switzerland

Suite VI: 12 September 2014 [CD1, 10-11], 11-12 October 2014 [CD1, 12-15] – **Suite I:** 11 January 2015 [CD1, 3-5], 8 February 2015 [CD1, 6-8] – **Suite II:** 11-12 April 2015 – **Suite IV:** 28-30 October 2015 – **Suite III:** 1-2 October 2016 – **Suite V:** 20 March 2017 [CD3, 9-10], 17 May 2017 [CD3, 11-12], 29 September 2017 [CD3, 13-14]**Ricercari 1°, 4°, 6°, 7°, Canon a due violoncelli:** 6-7 March 2015 – **Ricercari 3°, 5°:** 29 November 2015– **Ricercare 2°:** 22 November 2017

Recording Producer: Christian Sager

©2019 Mauro Valli, under exclusive licence to Outhere Music France / ©2019 Outhere Music France

ON THE VIOLONCELLO AND THE VIOLONCINO: BACH THE MASTER, GABRIELLI THE TRAILBLAZER

To juxtapose Bach and Gabrielli, like Mozart and Field, Beethoven and Hummel, Liszt and Golinelli and so on, is to measure a musical titan against someone of unmistakably lesser renown – an impossibile comparison.

The subjects of the unusual and intriguing pairing on this recording are the exhaustively researched, highly distinguished and profoundly sophisticated *Suites* for solo cello by Johann Sebastian Bach and the obscure, esoteric, nebulous *Ricercari* by Domenico Gabrielli (uncharted territory to most performers and teachers). What links the two composition sets? At first glance, we seem to find merely the unfortunate and rather trivial fact that both sets languished unpublished in their time. Upon closer scrutiny, though, a more interesting and significant connection can be made.

Johann Sebastian Bach was born in Eisenach in 1685 (he died in Leipzig in 1750), while Domenico Gabrielli died in Bologna in 1690 (where he was born in 1659). Thus, the musical societies in which they worked were quite distant and unrelated – especially considering that few composers in the 17th-century foreshadowed the artistic mastery of Bach, with the possible exceptions of Frescobaldi, Monteverdi, Scarlatti and Corelli.

Are the splendid and illustrious solo cello *Suites* by Bach then flowers that sprouted up in the driest of desert soils? Blooms cultivated in partially arid terrain? Or even flowers grown in fairly fertile soil previously sown by other cello masters, such as Gabrielli with his *Ricercari*?

The soloist on this recording, Mauro Valli, is perhaps rightly convinced that a connection exists between the Bolognese pioneer of the cello and the brilliant author

of the *Suites*. Though of course Gabrielli could not have known Bach or his music, it may well have been that Bach saw and heard Gabrielli's music, particularly his *Ricercari*. At that time, the flow of Italian musicians summoned to northern Europe for their notoriety and artistry was plentiful and continuous. We know with certainty that at least two Bolognese composers, Giovanni Bononcini and Giuseppe Torelli – contemporaries and perhaps even colleagues of Gabrielli at the Capella di San Petronio – left to seek fame and fortune in Germanic lands. It is not difficult to believe that among the scores packed into their luggage they would have included the very first pieces written for unaccompanied solo cello, just as it is not a stretch to imagine that those works made their way into the hands of the great Bach, a notoriously avid scholar and transcriber of Italian music.

The Bolognese of the Solo Cello

From the current knowledge we possess about Domenico Gabrielli's life, we understand that he studied cello in Bologna with Petronio Franceschini and counterpoint in Venice with Giovanni Legrenzi. He then joined the Accademia Filarmonica di Bologna in 1676 and in 1680 succeeded his master as Principal Cello of the Capella di San Petronio. He held this post until 1688 with one very brief, strange hiatus of a disciplinary nature. He was later named "Virtuoso" of the Duke of Modena, but died at just barely thirty years old in 1690 in Bologna. He also worked in Turin and Rome, composing a dozen musical dramas including *Flavio Cuniberto* in 1682 (a score including *arie concertate* with violin, cello and trumpet) and *Maurizio* in 1687 (which includes an

7 English

aria concertata with mandolin and another with cello]. He taught Giuseppe Jacchini (among others), wrote assorted sacred works, published a collection of *sonate da camera* for violin and bass, and left a book of secular cantatas published posthumously in 1691.

Operating in the Bolognese milieu, which, alongside several other Italian centers, participated energetically in the advent of the violin, Gabrielli contributed to the colorful Venetian instrumentalism of the sixteenth century through his interest in the trumpet and cello. He was probably the first to compose music for solo cello and among the first to assiduously cultivate this new instrument, which had recently been developed locally from the old *violone* or *basso di viola*. Acclaimed for both his technique and lyrical abilities, which surely reflected vocal practices of the day, he has been loftily described as “the Corelli of the cello”, but at the time was nicknamed more affectionately and humbly “Minghein dal viulunzel”, or “[Do]menichino of the cello” [a warm, distinctive compliment]. In particular, in addition to a pair of *arie concertate* with his beloved cello, he wrote seven *Ricercari* for the Cello, a *Canone* for two cellos (where “one enters a bar after the other”) in D Major, a *Sonata for cello solo with basso continuo* in G Major, a *Sonata for solo cello with basso continuo* in A Major. All manuscripts are conserved in the Biblioteca Estense in Modena.

The Saxon's Solo Cello

Would a creator of a *Concerto in the Italian taste* and an *Overture in the French style* have personally known composers, works, and particular musical traditions of Italy and France? Or would he have been familiar with more general styles, customs, and tastes? While the second question can be answered with a resound-

ing “yes”, to the first we can only respond with certain known facts about works by composers like Vivaldi, Albinoni, Marcello and Frescobaldi; but this should not preclude new hypotheses.

In order to absorb the music of Central Europe, Mozart traversed the continent; to do the same, Bach kept a modest routine as a “homebody” in Germany, spending his time almost exclusively between home, church and the court. In the six solo cello *Suites* composed between 1720 and 1723, Bach tipped a hat to his German lineage as would be expected, but he also considered, examined, and evoked the West and South, looking beyond the Rhine and Alps towards Paris and Bologna. He investigated the viola da gamba, which had long prospered in France (in the hands of masters such as Marin Marais) and Germany (for example, with Johannes Schenck), as well as the newborn *violoncello* of Italy.

In the happy years of Koethen (1717-1723), the Calvinist court of Leopold of Anhalt-Koethen made no demands upon him for sacred music (much less anything Lutheran) and permitted all genres of instrumental works. Here, Johann Sebastian Bach composed prolifically for the Cappella of roughly 16 musicians, including the *Six concerts avec plusieurs instruments* later named the “Brandenburg” Concertos (1721), which were composed simultaneously along with the cello *Suites* and just after the completion of the six *Sonatas and Partitas* for solo violin (1718-1720). There is a clear continuity between the two solo sets, one dedicated to the higher string instrument and the other to the middle-bass instrument. Aside from their chronology, we find a shared adherence to a linear view of counterpoint, and horizontal rather than vertical multi-part writing rendered through melodic material that often jumps from one string to another in imitative fashion – and, what is

more, to be executed with a seemingly impossible initial momentum which then relaxes [at least temporarily, as though to recharge]. The writing adeptly supports both the fixed pacing of fast passages and the sinuosity of others. In his violin works, Bach wanted to pay homage to the Italian sonata in its duality, calling the *da chiesa* [churchly] works “Sonata” and the chamber works “Partita” [although they are not Italianate partitas, as in a series of variations, but rather German sets of dances or suites]. The cello works set aside the *da chiesa* format altogether and preserve, even exalt, the chamber. After an initial *Prélude* [also found in the *English Suites* for harpsichord of the same period], each suite includes an *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* and *Gigue*, inserting a pair of French dances between the penultimate and last dances [*Menuets* in *Suites nos. 1-2*, *Bourrées* in *Suites nos. 3-4*, and *Gavottes* in *Suites nos. 5-6*].

While the French pairs shine with the lightness of Parisian *politesse*, almost all the other dances sparkle with Italian vivacity, joy and boldness. This is not so, however, for three of the six *Allemandes* [in *Suites nos. 1, 3 and 4*] or the *Courante* in the entirely French-sounding *Suite no. 5*. Aside from *Suite no. 5*, whose first movement is also written in French style, the other *Préludes* might be said to be a sample of questions and technical solutions expressed through recurring figurations, precise variation [detached and grouped notes], harmonic progressions, dynamic contrasts, virtuosic cadences in the manner of the early-sixteenth-century *Ricercare*, freer “toccatic” passages and changes of register and timbre. *Suite no. 5* is unique – French through and through, but also written for a “re-tuned” cello whose open strings, normally ascending in fifths [Do, Sol, Re, La], are altered by a final fourth [Do, Sol, Re, Sol]. Incidentally, this happened to be the custom-

ary cello tuning in Gabrielli’s Bologna at the end of the seventeenth century.

There is no tonal order to the extraordinary Bach *Suites*, perhaps in part because six is half of twelve – the number of ecclesiastical modes established by Glareanus in 1547 and the number of tones in the chromatic scale immortalized by the “well-tempering” master himself in 1722 – it would be impossible to make a consistent and complete choice within the seven-tone scale. It might only be noted that the *Sonatas and Partitas* for violin touch upon all scale degrees except for F, which in its overwhelming rarity, must have represented a truly disagreeable solution to Bach [he was obliged to feature the key only in the two volumes of the Well-tempered Clavier]. Indeed, F is still absent in the cello Suites, whose scope covers the interval of a fifth, from C Major [*Suite no. 3*], c minor [*Suite no. 5*], D Major [*Suite no. 6*], d minor [*Suite no. 2*], E flat Major [*Suite no. 4*] to G Major [*Suite no. 1*].

On the other hand, the consistency of the rhythmic design is remarkable: the *Préludes* largely or sometimes solely consist of sixteenth notes, as do often the *Allemandes*; the *Courantes* favor eighth notes and the *Sarabandes* open to the quarter note; eighth notes pervade the French dance pairs, eighths and sixteenths the final *Gigues*. The *Prélude* is always lengthy and complex, the first dance of a pair is repeated after the second [which also modulates, as in the second *Menuet* of the first *Suite* that descends to g minor]. The first *Suite* in G Major, BWV 1007, in the 1824 edition [the first historical edition] specifies tempos: *Prélude* and *Allemande* in *Allegro moderato*, *Courante* in *Allegro*, *Sarabande* in *Largo* [with the magical effect, a small “turn”, that two anonymous editions from the second half of the 18th century include between the first two chords of this

movement, adhering to a practice applied throughout the work]; and the *Gigue* is specified in *Allegro*, following beautiful tonal twists and turns before returning to triumph on a low G.

PIERO MIOLI

Bologna, January 2018

Former professor of historical musicology and musical aesthetics at the Conservatory of Bologna, essayist and lecturer Piero Mioli has dedicated much of his career to researching the music history of Bologna and its institutions throughout time.

9 English

BACH AND GABRIELLI, TWO PARALLEL UNIVERSES

When I decided to undertake this dual recording of the complete works for solo cello of both Bach and Gabrielli, a question emerged spontaneously within me: why propose this umpteenth recording of the Bach suites? What sense was there in adding another version of these pieces to the many hundreds already on the market, many of which are excellent? My answer, though not difficult to arrive at, was multifaceted and complex.

First, it was my hope and ambition to say something new. I realized that this arduous undertaking might be excessively presumptuous considering the long, impressive list of artists that have previously recorded the Bach Suites. To my knowledge, however, none of them had combined the celebrated Bach Suites with the largely unknown *Ricercari* by the Bolognese composer Domenico Gabrielli, nor searched for a connection between the two collections of works, as I intended to do.

My decision to connect these two masterworks was the starting point for a series of musical and interpretive choices, some of which, I realize, might be questioned or criticized for their audacity. However, my interpretations of these works – though not necessarily dictated by a desire to maintain an orthodox philological “authenticity” – are based in strongly held and very sincere musical convictions. I would define my work presented on this recording as a hypothesis, maybe even a fantasy, as to what might have been a plausible interpretation of these Bach Suites in an eighteenth-century Bologna.

Naturally, throughout the numerous years I have been active as a baroque cellist, I have continuously studied, performed, elaborated, “digested,” and revised my interpretation of the Bach Suites, until one

day I came across the Gabrielli *Ricercari*. And slowly but surely, a new idea took shape in my mind – one that influenced and “infected” my perception of the Suites.

The Gabrielli *Ricercari* are shrouded in mystery: for whom or for what occasion did the “Mingàin dal viulunzèl¹” compose such pieces? Despite being the very first documented example of music for solo cello without basso continuo accompaniment in history, these works, in truth, strongly resemble sonata bass lines there to accompany hypothetical or missing upper melodic lines. One does not need an in-depth historical or philological knowledge to understand what Gabrielli intended with these works; a healthy intuition and basic logic suffice: the *Ricercari* seek to explore contemporaneously didactic and concertistic possibilities of the cello, an “emerging” instrument, which, towards the end of the seventeenth century, sought to emancipate itself from the role of mere accompanist to more traditionally soloistic instruments (e.g. the violin, cornetto, trumpet, and the voice), to take its place on the stage as a capable solo instrument in itself.

Whether by student-cellists or artist performers, I believe that the *Ricercari*, like much other Italian instrumental music of the same era, must be approached as a canvas, an essential and bare-bones harmonic/rhythmic structure for the performer to then enrich, harmonize, embellish, and complete, in order to bring it to life and render its fullest expressive potential. This was likely the homework of Gabrielli’s students, but behind the unadorned structure presented by the manuscript, the *Ricercari* also contained a varied assortment of hidden

interpretive possibilities from the author himself or from other professional cellists, friends or colleagues to whom our “Domenichino” would have wanted to offer these pieces.

It is noted that Bach left much less freedom to the performers of his music, having been a formidable and unparalleled “codifier” of diminutions, embellishments, and variation of all types. However, it is also known that Bach was an extraordinary improviser, and one can therefore hardly maintain that he himself would not have varied his own works during performances, even if certain embellishments were already codified in the manuscripts. The improvisation of diminutions and embellishments was diffuse and common practice in Germany as well as in the rest of Europe during Bach’s time. With this in mind, and following the thread of the abundant and varied diminutions and harmonizations that I added in the Gabrielli *Ricercari*, I allowed myself to give in to the temptation to vary and “enrich” the Suites as well, particularly the repeats of dance movements, in keeping with the historical practice of the time. And, in fact, despite the already detailed and richly codified nature of Bach’s dance movements, there is still a certain margin; identical repetitions make for tiring and heavy to listening.

Throughout the years I spent exploring these two collections of works, several elements slowly, but increasingly, convinced me of a connection between the two. Firstly, the tonalities are almost the same: the sixth *ricercare* and the first Suite are in G Major (the first *ricercare* in G minor serving as a sort of prelude). The seventh *ricercare* and the second Suite are in D minor, the fifth *ricercare* and third Suite in C Major, the fourth *ricercare* and fourth Suite in E-flat Major, and the third *ricercare* and sixth Suite in D Major. The only outliers are

¹ The title page of the surviving manuscript of the *Ricercari* refers to the composer’s popular nickname in the Bolognese dialect, “Mingàin dal viulunzèl,” roughly translated as “little Domenico the cellist”.

11 English

the second *ricercare* in A minor and fifth Suite in C minor, whose tonalities do not coincide. However, precisely in this suite, Bach stipulates a *scordatura* tuning that corresponds exactly to the tuning that was adopted as common practice in the Bologna of that era, specifically the lowering of the first string by a whole-tone: C-G-d-g.

The main obstacle posed by combining and connecting Bach's and Gabrielli's music is one of pitch-standard. Until the first half of the eighteenth century in Bologna, the "A" used was A=465 Hz, while in the cities where Bach worked the pitch-standard for chamber music [Kammerton] was A=415 Hz. Another reference pitch existed in those cities too, however – the so-called Chorton [choir pitch], used in the church, and this pitch was the same as in Bologna, meaning it was a whole-tone *higher* than the chamber-music pitch.

Obviously, playing these two collections at their original pitch-standards would obscure the correlation between them. My dilemma, therefore, was whether to tune the cello down to A=415 Hz for the Gabrielli pieces, or to tune up to A=465 Hz for the Bach. There was also a third option – to meet in the middle, using A=440 Hz, a pitch widely accepted as standard by today's modern musicians. In the course of trying out each possibility, the most effective option proved to be the second: to raise the pitch for the Bach to A=465 Hz. This was not an easy choice, due to the increased tension on the strings and therefore on the instrument itself, but it lent a pleasing energy and brightness to the sound, which I would say was sunny and "Italian." Naturally, the thickness of the strings had to be adjusted – using a lighter string gauge to support the increased tension.

If it is plausible that Gabrielli's music might have been brought to Germany by one of the various Bolognese composers who sought out and found work and success

in the north, then it is not impossible to imagine that the *Ricercari* could have potentially ended up in Bach's own hands. It is historically proven that Giuseppe Torelli, for example, moved to Berlin at the end of the seventeenth century where he collaborated with a cellist who, several years later, was in Cöthen, working with Bach. In other words, such a hypothesis is not completely unlikely.

In recording Bach at A=465 Hz, however, I fantasized about a reverse itinerary – a scenario in which one of these [Italian] composers came home, bringing Bach's Suites with him/her. In the context of imagining the Suites being circulated and performed in eighteenth-century Bologna, my use of the Bolognese pitch-standard and my diminutions and embellishments make sense. It should not be forgotten that, inherent in the mindset of baroque musicians, was a great freedom and flexibility in adapting to different instrumentations and pitch-standards, as these varied enormously from one city to the next.

With this flexibility and freedom in mind, I felt implicitly authorized to use different instruments at my own discretion. On this front too, however, Bach leaves less margin than his Italian colleagues. For example, in the fifth Suite, he specifies a *scordatura* tuning with the top string lowered a whole-tone in his fifth Suite [the default practice in Bologna, probably due to the excessive string tension and impracticality of an "A" string tuned to 465 Hz], and, in the sixth suite, he unequivocally calls for the use of the smaller, five-string *violoncello piccolo* [defined as such by Bach himself in many of his cantatas], tuned C-G-d-a-e. Nevertheless, I believe that these indications are to be considered examples of the flexibility and adaptability typical of the epoch, there to illustrate the desired sound, but not necessarily to be considered absolute prescriptions.

Consequently, I respectfully decided to go beyond the great Bach's instructions. I dared to imagine that if only he had thought of it, or if only a cellist had proposed the idea, he would not have had anything against the solution that I adopted in his fourth Suite, in which – in order to render the execution more comfortable and final effect more harmonious – I used the same *violoncello piccolo* as indicated for the sixth Suite, lowering the first and second strings, respectively to e-flat and a-flat. In E-flat Major (the key of the fourth Suite), this solution creates a sonority very rich in harmonic overtones and simplified fingering patterns, due to the possibility of using many open strings. It was common practice of baroque composers to take full advantage of the rich natural sonorities offered by open strings, sometimes going to great lengths of inventing tricky scordatura tunings in order to do so (as evidenced clearly in the music of the Bohemian-Austrian composer Heinrich Ignaz Franz Biber).

I had more leeway with the choice of instrument in Gabrielli, since Italian composers were generally less specific in their indications of desired instrumentation or tuning. The freedom afforded to the “player” about these matters allowed him/her the possibility to adapt the music to the instrument at his/her disposal. We cannot know with certainty whether Gabrielli ever used a five-stringed instrument. We only know with certainty that he used the Bolognese tuning in which the top string was lowered from A to G. The fact that there are various in the *Ricercari* written in an unusually high register for that time period, might suggest the use of a *violoncino* with an added fifth string, likely tuned a fifth higher than the G, i.e. D. I chose to use such an instrument and tuning in recording both first and sixth *Ricercari*, since those particular pieces seem to “enjoy”

the added string, acquiring a lightness of articulation and a lucid timbre that are well-suited to their respective keys and affects.

Lastly, regardless of historical considerations, what gave me the courage to realize this recording, and my most important *raison d'être* in doing so, was the simple desire to make music in the best possible way, hoping not only to say something new, but also to engage, move, and to transmit to you, the listener, the power and the immensity of this Music that has always, above all else, deeply and profoundly touched me.

MAURO VALLI

Bologna, January 2018

A founding member of Accademia Bizantina, for more than thirty years, Mauro Valli has dedicated himself exclusively to early music performed on period instruments, according to historically informed performance practice. He is also the principal cellist of I Barocchi in Lugano and collaborates regularly with Maurice Steger.

AUTHENTIC, ORIGINAL OR PHILOLOGICAL?

The increasing success of [historically-informed] performances on original instruments over the course of the last fifty years has both complex and logical motivations. There are two main factors that summarize the rediscovery and growing appreciation of “early music”: augmented semantic understanding [of historical music] and use of the best-suited instruments to implement it.

The first of these is the result of [a deepened familiarity, through research and experimentation, with] a vocabulary of gestures, pronunciations and expressions, regulated by rhetorical codes that, at the time in which the music was written, governed the feeling and structure of the music. The use of period instruments obviously bring these musical languages to life today as they did at the historical moment in which the music was composed, since it was conceptualized with their sounds in mind.

One of the misunderstandings, however, that, in my opinion, has characterized the recent course of philological studies of seventeenth and eighteenth-century repertoire concerns the concept of authenticity. Certain musicians and theorists find it fundamental to reproduce the sound, timbre and circumstances around how the music might have been perceived at the time of its composition, on a given occasion or according to testimony, with the goal of coming as close as possible to the original. All of this is justified using theoretical treatises, or other documents and chronicles contemporary to the era in which the music was composed.

It does not interest me to elaborate, in this context, on the fact that the data we possess attests to a noteworthy freedom that surrounded all possible performa-

tive, timbral, and structural aspects of music making. What I would like to emphasize instead is that the term “philology”, applied to music, should, above all, mean the implementation of a coherent and informed language that protects first and foremost the originality, the meaning and the power of the *emotions* that the composer wished to express. Not a mere, stale and useless reproduction of a [supposed] original, but the revival of a language, an idiom, that enables us to relive, and maintain intact today, the *sensations* that the music produced at that time. A frequently discussed and debated aspect of this discourse is the use and significance of embellishments – a subject so complex as to require hundreds of pages. In this context, it is interesting to note the widely held view that Bach’s music should not be overly embellished, or, according to some, should not be varied at all. The motivation for this widely held view, in brief, would be the idea that the “Kantor’s” [Bach’s] music is already perfect, complete and comprehensive in its compositional complexity.

Mauro Valli’s performance allows me to forgo the need to dwell on my absolute conviction that Bach, despite being an unparalleled composer, was a man and musician of his time, and that his music, though extraordinary and unrivalled, responded to a logic common to other composers of his era. In fact, listening to these Suites helps restore our understanding of the true meaning of “da capo” [repeats], and verifies that the relative ornaments aim to emphasize certain passages and affects. The effect is that this music becomes yet more enjoyable, transcending [an assumed] authenticity, while contemporaneously in absolute observance of a concrete, relevant and sincere philology.

The juxtaposition with Gabrielli’s *Ricercari*, though not supported by documentary evidence, is even more

fascinating (not only because of the analogously-related tonalities and similar instrumentation), if one remembers another seventeenth-century Italian composer, Girolamo Frescobaldi, who, with his *Fiori Musicali*, seems to have had a remarkable influence on Bach and his musical output.

OTTAVIO DANTONE

Paris, March 2018

Music director of the famed Accademia Bizantina since 1996, Ottavio Dantone is one of the leading harpsichordists and conductors of our time. He is a regular performer at the most important concert halls and theatres around the world.



À PROPOS DU VIOLONCELLO ET DU VIOLONCINO : BACH LE GRAND ET GABRIELLI PREMIER

Mettre côte à côte Bach et Gabrielli, comme Mozart et Field, Beethoven et Hummel, Liszt et Golinelli, etc., c'est confronter des noms retentissants, et glorieux à juste titre, à d'autres d'importance moindre, voire minime.

Cet enregistrement opère un rapprochement insolite et intrigant entre les *Suites* pour violoncelle seul de Bach, œuvre d'une grande maturité, fréquemment étudiée et jouée, et les obscurs et oubliés *Ricercari* de Domenico Gabrielli, ignorés ou peu connus même des concertistes et des professeurs de violoncelle. Mais quel lien y a-t-il entre ces deux séries de compositions ? À première vue, seul le moins sympathique et le moins significatif, c'est-à-dire le fait qu'à l'époque les deux ensembles restèrent inédits. Une observation plus approfondie révèle d'autres éléments.

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach en 1685 (et il est mort à Leipzig en 1750), Domenico Gabrielli est mort à Bologne en 1690 (où il était né en 1659). Dès lors, leurs activités se développent dans deux civilisations musicales différentes, éloignées et sans lien entre elles, d'autant plus qu'au 17^e siècle, personne, en ce qui concerne la qualité de la créativité artistique, n'aurait pu prétendre tenir le rôle de précurseur au grand Bach, hormis Frescobaldi, Monteverdi ou peut-être Alessandro Scarlatti et Corelli. Mais les *Suites* pour violoncelle de Bach, splendides et archi-connues, sont-elles des fleurs nées dans un désert aride, ou bien des fleurs renées d'un terreau partiellement désert ou même diversement fertile que quelques maîtres du violoncelles avaient précédemment semé, comme justement Gabrielli avec ses *Ricercari* ?

Le protagoniste de cet enregistrement, Mauro Valli, est convaincu qu'il existe une relation entre le Bolognais, pionnier du violoncelle, et le génial compositeur des *Suites*, et il n'a peut-être pas tort. S'il est en effet évident que Gabrielli n'a pu connaître Bach ou ses œuvres musicales, il n'en est pas moins possible que Bach, au contraire, ait eu connaissance des œuvres de Gabrielli, plus particulièrement de ses *Ricercari*. À l'époque, un flux important et continu poussait vers le Nord de l'Europe des musiciens italiens attirés par leur notoriété et celle de leur art. Il est certain qu'au moins deux d'entre eux, Giovanni Bononcini et Giuseppe Torelli, contemporains et même collègues de Gabrielli à San Petronio, partirent de Bologne pour se rendre en Allemagne à la recherche de succès. Il n'est pas difficile d'imaginer que ceux-ci aient alors glissé parmi les œuvres emportées dans leurs bagages les premiers écrits pour violoncelle seul et que ceux-ci soient arrivés dans les mains de Bach, dont on connaît la curiosité pour la musique des Italiens, qu'il fréquentait et transcrivait.

Le bolognais du violoncelle solo

Des informations qui nous sont parvenues, il ressort que Domenico Gabrielli a étudié le violoncelle à Bologne avec Petronio Franceschini et le contrepoint à Venise avec Giovanni Legrenzi. Nommé tout d'abord à l'Accademia Filarmonica de Bologne en 1676, il succède à son maître en 1680 comme violoncelle solo à la capella di San Petronio où il resta jusqu'en 1688 avec une seule brève et étrange interruption d'ordre disciplinaire. Il fut nommé virtuose du Duc de Modène et mourut, à peine trentenaire, en 1690, à Bologne. Il travailla également

à Turin et à Rome, composa une dizaine de drames musicaux tels que *Flavio Cuniberto* en 1682 (partition où l'on trouve des airs avec violon, violoncelle et trompette concertants) et *Maurizio* en 1687 (comprenant un air avec mandoline concertante et un avec violoncelle). Il fut, entre autre, le professeur de Giuseppe Jacchini, écrivit diverses œuvres sacrées, fit imprimer une série de sonates *da camera* pour violon et basse, laissa un livre de cantates profanes posthume [1691].

Travaillant dans les environs de Bologne qui, avec d'autres centres italiens, participait énergiquement au développement du violon, Gabrielli a ajouté, au tableau de l'instrumentation vénitienne du 16^e siècle, l'intérêt pour la trompette et le violoncelle. Il fut probablement le premier à vouloir composer de la musique pour violoncelle seul et parmi les premiers à cultiver assidument le nouvel instrument, développement récent issu de l'ancien « violone ». Pour l'excellence de ses œuvres, tant dans la réalisation technique que dans le *cantabile*, sans doute lié à la pratique vocale, il est superbement défini comme « le Corelli du violoncelle », mais, à l'époque, il était avant tout surnommé avec beaucoup de sympathie et d'humilité « *Minghein dal viuluzel* », c'est-à-dire *[Do]menichino dal violoncello* (compliment caractéristique et complément de qualité). Outre des airs où son cher violoncelle joue une partie concertante, il écrivit sept *Ricercari per il violoncello*, un *Canone a due violoncelli en ré* majeur, une *Sonata à violoncello solo, con il Basso Continuo en sol* majeur. Tous les manuscrits sont aujourd'hui conservés à la Biblioteca Estense de Modène.

Le violoncelle solo du grand compositeur saxon

L'auteur d'un *Concerto nach Italienischem Gusto* et d'une *Ouverture nach Französischer Art* connaissait-il

directement les œuvres, les compositeurs et les opéras de France et d'Italie ? Ou bien en connaissait-il plutôt le style, la manière ou, mieux encore, le « goût » général ? À cette question pourraient servir de réponse les nombreux documents attestant de sa fréquentation, par exemple, des œuvres de Vivaldi, d'Albinoni, de Marcello et de Frescobaldi, mais de nouvelles hypothèses ne sont pas exclues.

Pour s'imprégner de la musique d'Europe occidentale, Mozart parcourut le continent, tandis que Bach demeura en Allemagne. En composant les *Suites* pour violoncelle seul entre 1720 et 1723, Bach, en plus de rendre hommage au caractère central de l'Allemagne, a pensé, regardé vers l'Ouest et le Sud, au-delà du Rhin et des Alpes, du côté de Paris et de Bologne. Il s'est informé sur l'évolution de la viole de gambe, qui prospérait depuis un certain temps en France, par exemple avec Marin Marais, mais aussi, bien sûr, en Allemagne avec Johannes Schenck, et sur le développement du violoncelle, né peu auparavant en Italie.

Durant les années heureuses de Coethen [1717-1723], alors que ses fonctions à la cour calviniste de Léopold d'Anhalt-Coethen n'impliquaient pas de composer de la musique sacrée mais lui permettaient tout dans le domaine instrumental, Bach composa de nombreuses œuvres pour cette *Cappella* d'environ seize musiciens, par exemple les *Six Concerts avec plusieurs instruments*, appelés par la suite *Brandebourgeois* [1721], qui furent mis au point à peu près en même temps que les six *Suites* pour violoncelle et juste après les six *Sonates et Partitas* pour violon seul [1718-1720].

La continuité entre ces deux recueils pour soliste, dédiés aux instruments à archet aigu et grave, est évidente ; s'y imposent continuellement une vision linéaire du contrepoint, une écriture à plusieurs parties qui fait

entendre les voix non pas verticalement mais horizontalement, grâce à des segments mélodiques qui sautent d'une corde à l'autre, se répondant véritablement, et de plus avec une impulsion initiale qu'il semble impossible d'arrêter [sinon momentanément et comme pour se recharger] et capable de résister aussi bien à l'allant des traits rapides qu'à la sinuosité des autres.

Avec ses pièces pour violon seul, Bach a voulu rendre hommage à la sonate italienne dans sa double fonction, appelant celle d'église *Sonate* et celle de chambre *Partita* – *partita* non à l'italienne [série de variations] mais à l'allemande [recueil de suites ou de danses]. Dans les *Suites* pour violoncelle, il a mis de côté l'église et gardé, exalté le caractère *da camera* : après un prélude [présent également dans les *Suites anglaises* pour clavecin, de la même période], de manière très régulière chaque *Suite* comprend allemande, courante, sarabande et gigue. Entre la dernière et l'avant-dernière danse, elle se voit enrichie d'une paire de danses très françaises [menuets dans les *Suites n^{os} 1 et 2*, bourrées dans les *Suites n^{os} 3 et 4* et gavottes dans les *Suites n^{os} 5 et 6*]. Si ces petits couples de danses brillent d'une légèreté et d'une « politesse » typiquement parisienne, toutes les autres danses pétillent d'une vitalité, d'une joie et d'une audace très italiennes. Ce n'est pas le cas de trois des six allemandes [dans les *Suites n^{os} 1, 3 et 4*] ni de la courante de la *Suite n^o 5*, suite qui sonne tout entière française, même dans le prélude. Cette exception faite, chaque prélude est un échantillon de questions et de solutions techniques constitué de figures récurrentes, d'alternances précises, de progressions harmoniques, de contrastes dynamiques, de cadences virtuoses du type du premier *Ricercare*, de changements de registre et de timbre. Seule la *Suite n^o 5* demeure toute « française » ; elle est écrite pour un violoncelle en *scorda-*

tura : au lieu des quintes systématiques entre les cordes [do, sol, ré, la], l'écart entre les deux dernières devient une quarte [do, sol, ré, sol] ; c'est justement l'accord courant du violoncelle dans la Bologne de Gabrielli à la fin du 17^e siècle.

On ne trouve guère de logique dans le choix des six tonalités des *Suites* de Bach, peut-être parce que, si le nombre six est bien la moitié de douze, le nombre de modes ecclésiastiques fixé par Glaréan et immortalisé par Bach lui-même en 1722 dans *Le Clavier bien tempéré*, il était impossible avec ce nombre de faire un choix cohérent et, à sa manière, complet, parmi les sept notes de la gamme. On peut seulement constater qu'au fil des mouvements, les *Sonates et Partitas* pour violon abordent toutes les degrés de la gamme, à l'exception du *fa* qui, vue sa grande rareté, devait être une solution détestée par Bach [obligé de le cultiver uniquement dans les deux livres du *Clavecin bien tempéré*]. Dans les *Suites* pour violoncelle, ce degré manque également dans l'ambitus qui se réduit à une quinte : *do* majeur [*Suite n^o 3*], *do* mineur [*n^o 5*], *ré* majeur [*n^o 6*], *mi* bémol majeur [*n^o 4*] et *sol* majeur [*n^o 1*].

La cohérence du dessin rythmique est par contre très grande : les préludes, et fréquemment les allemandes, contiennent avant tout des double croches ; les courantes préfèrent les croches et les sarabandes accueillent même des triples croches ; les croches dominent dans les paires de danses « à la française » et les croches et double croches dans les giges finales. Le prélude est toujours long et complexe, la première danse d'une paire est répétée après la seconde. La *Suite n^o 1* en *sol* majeur BWV 1007, dans l'édition de 1824, précise les tempi : *Allegro moderato* pour le prélude et l'allemande, *Allegro* pour la courante, *Largo* pour la sarabande [où un effet magique résulte de l'ajout d'une

appoggiature entre les deux premiers accords que l'on trouve dans deux sources anonymes de la deuxième moitié du 18^e siècle], *Allegro* pour la gigue avec de belles modulations pour terminer et triompher sur le sol grave.

PIERO MIOLI

Bologne, janvier 2018

Professeur d'Histoire et d'historiographie de la musique et d'Esthétique musicale au Conservatoire de Bologne, essayiste, auteur d'ouvrages de vulgarisation et conférencier, Piero Mioli s'est fréquemment intéressé à la musique à Bologne et à ses institutions à travers les époques.

19 Français

BACH ET GABRIELLI, DEUX UNIVERS PARALLÈLES

En mûrissant la décision d'entreprendre ce double enregistrement de Bach et de Gabrielli, une question m'est spontanément venue : « Pourquoi proposer cet énième enregistrement des *Suites* de Bach ? Quel sens y a-t-il à ajouter une nouvelle version aux centaines déjà existantes dont plusieurs sont excellentes ? » Il ne me fut pas trop difficile de trouver la réponse qui est multiple et articulée.

En premier lieu, j'ai été mu par l'espoir et l'ambition de dire quelque chose de neuf. Cette entreprise, certes ardue, peut paraître présomptueuse, je m'en rends bien compte, quand on considère la liste de noms impressionnants qui m'ont précédé. Cependant, l'association des très célèbres *Suites* de Bach avec les fort peu connus *Ricercari* du bolognaise Domenico Gabrielli et la tentative d'identifier une relation entre ces œuvres me semblent inédits.

Dès lors, ma tentative se traduit par une série de choix musicaux et d'interprétations uniques, courageux et puissants, peut-être discutables et critiquables, mais sincères et non nécessairement dictés par le désir d'authenticité envers Bach ou par l'intention de proposer une lecture philologique et orthodoxe. Je définirais plutôt ma démarche comme l'hypothèse, voire la fantaisie, d'une lecture possible – même si improbable – de ces œuvres dans la Bologne du début du 18^e siècle.

Mais procédons avec ordre. Dans ma longue activité de violoncelliste baroque, j'ai naturellement constamment étudié et interprété, « mâché » et digéré, métabolisé et continuellement revu les *Suites* de Bach, ma vision et mes idées sur elles, jusqu'à ce qu'un beau jour je rencontre les *Ricercari* de Gabrielli. Alors, lentement

mais inexorablement, une idée s'est fait une place dans mon esprit et a, pour ainsi dire, « contaminé » ma vision des *Suites*.

Les *Ricercar* de Gabrielli sont enveloppés de mystère : pour qui ou pour quoi le “*Mingàin dal violunzèl*”¹ les a-t-il écrits ? Ces pièces constituent le premier exemple d'écriture pour violoncelle seul, sans accompagnement, sans basse continue. Mais de fait, elles ressemblent et surtout sonnent comme des basses de sonates qui accompagnent une ligne mélodique hypothétique ou manquante. Aucune connaissance historique ou philologique n'est indispensable pour comprendre ce qu'a écrit Gabrielli, il suffit d'une intuition saine et d'une logique de base : les *Ricercari* constituent le premier exemple de littérature pour le violoncelle qui est à la fois destiné à l'apprentissage et au concert, et qui explore le potentiel du violoncelle, instrument émergent qui, à la fin du 16^e siècle, cherchait à s'émanciper du rôle de simple accompagnateur d'instruments solistes tels que le violon, le cornet, la trompette. Et, évidemment, la voix.

Dans les deux fonctions – usage didactique pour instruire et entraîner les élèves violoncellistes, et exécution publique – les *Ricercari* sont considéré, à l'instar de toute la musique instrumentale de l'époque, comme un canevas, une structure harmonique et rythmique dépouillée et qui doit être enrichie, complétée, harmonisée, embellie, rendue efficace et agréable. Tels étaient les devoirs à la maison des probables élèves de Gabrielli. Mais derrière la structure du manuscrit se cachaient aussi les variations et les différentes possibilités d'interprétation de Gabrielli lui-même ou d'autres violoncel-

listes professionnels, amis ou collègues auxquels notre Domenichino avait offert ses pièces.

Il est connu que Bach a laissé beaucoup moins de marge de liberté d'exécution aux interprètes de ses œuvres, étant lui-même un formidable et inégalable « codificateur » de diminutions, ornements et improvisations en tout genre. Mais il est également notoire que Bach fut un improvisateur extraordinaire, et l'on pourrait difficilement soutenir que lui-même ne permettait aucune variation lors de l'exécution de ses propres œuvres. L'improvisation de diminutions et d'ornements était une pratique courante et commune en Allemagne aussi. Dans cette optique, et suivant l'élan des abondantes et diverses diminutions et harmonisations que j'ai ajoutées dans les *Ricercari*, je me suis également laissé aller, dans les *Suites*, à la tentation de varier et d'enrichir, en particulier les reprises des danses, comme le voulait alors la coutume. D'autre part, même chez Bach, pour autant que ses danses soient codifiées de manière riche et détaillée, on dispose d'une certaine marge de manœuvre et des répétitions à l'identique seraient fatigantes à écouter.

Au fil de mes années consacrées à l'étude de ces deux œuvres, ma conviction qu'une forte connexion les relie n'a fait qu'augmenter. Leurs tonalités presque toutes identiques sont le premier élément commun qui m'a frappé : le sixième *Ricercare* et la première *Suite* en *sol* majeur, le septième *Ricercare* et la deuxième *Suite* en *ré* mineur, le cinquième *Ricercare* et la troisième *Suite* en *do* majeur, le quatrième *Ricercare* et la quatrième *Suite* en *mi* bémol majeur puis le troisième *Ricercare* et la sixième *Suite* en *ré* majeur. Le deuxième *Ricercare* en *la* mineur et la cinquième *Suite* en *do* mineur constituent la seule exception. C'est justement pour cette cinquième *Suite* que Bach prescrit un accord de l'ins-

¹ En dialecte bolonais, « Domenichino del violoncello », « le petit Dominique au violoncelle », surnom populaire qui décrit un petit comme avec son violoncelle.

trument correspondant exactement à la pratique de Bologne de l'époque, soit de baisser la corde la plus aiguë d'un ton [*do, sol, ré, sol*].

L'obstacle principal que l'on rencontre en voulant relier et rapprocher les compositions de Bach à celles de Gabrielli est le diapason : à Bologne, jusqu'au 18^e siècle, on jouait avec un *la* à 465 Hz, tandis que dans les villes où officiait Bach, le diapason « de chambre » (*Kammerton*) était à 415 Hz. Il existait toutefois un *Chorton*, c'est-à-dire un diapason du chœur, de l'église, un ton plus haut que le *Kammerton*.

Évidemment, en jouant les deux œuvres avec chacune leur diapason original, leur corrélation s'effacerait, et mon dilemme était de savoir si je jouerais Gabrielli avec un diapason abaissé, Bach avec un diapason relevé, ou bien si je choisirais de les faire se rencontrer à mi-chemin en jouant à 440 Hz. Ayant essayé les diverses possibilités, la solution de monter le diapason dans Bach m'est apparue, sans aucun doute, comme la plus efficace. L'instrument et les cordes, dont le calibre doit être adapté, subissent, certes, une tension plus grande, mais cela procure une sonorité lumineuse et énergique que je qualifierais de solaire et "italienne".

Si l'on considère l'hypothèse que la musique de Gabrielli ont pu émigrer en Allemagne par l'intermédiaire d'un des compositeurs de Bologne qui cherchaient et trouvaient du travail au Nord est tout à fait plausible, la possibilité que les *Ricercari* soient parvenus jusqu'à Bach n'est pas invraisemblable. Il est ainsi historiquement établi que Giuseppe Torelli partit pour Berlin à la fin du 17^e siècle et fit partie de l'orchestre de la ville, collaborant ainsi avec un violoncelliste qui sera, quelques années plus tard, à Coethen avec Bach... Le parcours possible des *Ricercari* de Gabrielli à Bach devient une certitude.

En enregistrant Bach à 465 Hz, j'ai imaginé le voyage inverse, comme si un de ces compositeurs était retourné dans sa patrie, emportant avec lui les *Suites* de Bach et les jouant dans la Bologne du 18^e siècle. Dans cette optique, le diapason bolonais est pardonnable, comme le sont peut-être mes diminutions et ornements dans les *Suites*. Mais il ne faut pas oublier que la flexibilité dans l'adoption d'instruments et de diapasons différents fait partie de l'état d'esprit des musiciens « baroques », et dans cette optique, si l'on ne peut justifier n'importe quoi, il existe du moins une grande liberté de mouvement.

Au nom de cette flexibilité et de cette liberté, je me suis senti implicitement autorisé à adopter des instruments et des modes d'accord différent, à ma discrétion. Sur ce point, Bach laisse, en théorie, moins de marge de manœuvre que les Italiens, indiquant pour sa cinquième *Suite* la « *scordatura* » avec la corde aiguë abaissée d'un ton [pratique normale à Bologne, probablement pour compenser la tension excessive d'un *la* à 465 Hz] et surtout exigeant sans équivoque, pour la sixième *Suite*, l'usage d'un violoncelle piccolo (qu'il appelle ainsi lui-même dans plusieurs de ses cantates) à cinq cordes accordées en quintes : *do, sol, ré, la, mi*. Mais je pense que ces indications sont à considérer comme des exemples de la flexibilité et de l'adaptabilité typiques de cette époque, nécessaires pour obtenir le son que l'on cherche, et ne doivent pas être considéré comme les seules solutions possibles.

En ce sens, j'ai eu justement l'audace de passer outre les prescriptions du grand Bach, m'imaginant que si un violoncelliste la lui avait proposée, il n'aurait nullement dédaigné la solution que j'ai adoptée dans sa quatrième *Suite*, dans laquelle, pour rendre l'exécution moins incommode et le résultat final plus harmonique, j'ai utilisé

le même violoncelle piccolo que dans la sixième *Suite*, en abaissant la première et la deuxième corde respectivement à *mi* bémol et à *la* bémol. Cette solution offre une sonorité très riche en harmoniques et simplifie les doigtés, grâce aux nombreuses cordes à vide que garantit la tonalité de *mi* bémol majeur de la suite, et en conformité avec une pratique usuelle de compositeurs baroques qui tiraient le maximum de profit des sonorités naturellement riches des cordes à vide. (Un exemple tout à fait évident de cette pratique se trouve dans l'aire germanique avec le compositeur Heinrich Ignaz Franz Biber, en Autriche.)

Le choix de l'instrument requiert une responsabilité mineure pour Gabrielli, qui ne prescrit ni le type d'instrument, ni le type d'accord, laissant au « sonneur » la liberté de choisir ou d'adapter à l'instrument qu'il possède. En ce qui concerne spécifiquement Gabrielli, on ne sait pas avec certitude s'il utilisait aussi un instrument à cinq cordes. L'unique certitude est celle de l'accord, avec le *la* abaissé au *sol*, mais rien n'interdit de supposer, dans certains *Ricercari* qui poussent jusqu'à des positions inhabituellement aiguës pour l'époque, l'utilisation d'un *violoncino* avec une corde aiguë en plus, qui pourra dès lors être accordée une quinte au-dessus du *sol*, c'est-à-dire en *ré*. J'ai choisi d'utiliser ce type d'instrument et d'accord dans les *Ricercari n^{os} 1, 2 et 6*, qui sont ceux qui « profitent » le plus de la corde ajoutée et en retirent une légèreté d'articulation et un timbre brillant qui s'accorde bien à leurs tonalités et affects respectifs.

Mais enfin, plus que les hypothèses, les fantaisies ou les reconstitutions plus ou moins plausibles et philologiques, le ressort principal qui m'a donné le courage de réaliser cet enregistrement a été le simple désir de jouer la musique de la meilleure manière possible, cher-

chant à dire quelque chose de nouveau mais aussi à impliquer l'auditeur, à l'émouvoir, et lui transmettre la puissance et la grandeur de cette Musique qui le premier m'a profondément ému moi-même.

MAURO VALLI

Bologne, janvier 2018

Membre fondateur de l'Accademia Bizantina, Mauro Valli se consacre exclusivement, depuis plus de trente ans, à la musique ancienne sur instruments historiques et en adoptant une pratique historiquement informée. Il est également premier violoncelle de l'ensemble I Barrochisti de Lugano et collabore régulièrement avec Maurice Steger.

AUTHENTIQUE, ORIGINAL OU PHILOLOGIQUE ?

Le succès progressif qui a accompagné les exécutions « sur instruments originaux » au cours des cinquante dernières années relève de causes complexes, même si elles sont logiques. Deux facteurs principaux peuvent résumer la redécouverte et le penchant toujours croissant pour la « musique ancienne » : la compréhension sémantique et l'usage des instruments les plus adaptés à son exécution.

La première est le fruit d'un vocabulaire de gestes, de prononciation et d'expressions réglées par les codes de la rhétorique qui, à l'époque, gouvernaient l'intelligence, les émotions et les structures. L'emploi des instruments anciens facilite évidemment l'exécution aujourd'hui comme à l'époque, car la musique a été pensée et composée pour eux.

Un des malentendus qui, à mon sens, a cependant caractérisé le parcours récent des études philologiques sur le répertoire des 17^e et 18^e siècles, concerne le concept d'authenticité. Pour certains musiciens et chercheurs, il est fondamental de reproduire le son, le timbre et l'évènement comme ils étaient perçus à l'époque, à une occasion donnée ou selon des témoignages, afin d'obtenir le résultat le plus proche possible de l'original. Tout ceci en s'appuyant sur des traités théoriques, des documents ou des chroniques de l'époque.

Ce n'est pas le lieu ici d'approfondir le fait que les données en notre possession attestent d'une liberté notable qui embrasse tous les aspects possibles, qu'il s'agisse de l'exécution, des timbres ou des structures. Ce que je tiens toutefois à souligner, c'est que le terme « philologie », appliqué à la musique, devrait signifier avant tout la mise en œuvre d'un langage cohérent et

conscient qui garantisse avant tout l'originalité, la signification et la puissance des émotions que le compositeur voulait exprimer. Non une simple reproduction, rance et inutile, d'un original supposé, mais le réinvestissement d'une langue, d'un idiome qui permette de revivre et de maintenir intacte, aujourd'hui encore, les sensations que cette musique produisait à cette époque. À ce propos, un aspect qui est souvent sujet à débat concerne l'usage et la signification des ornements, sujet qui remplirait des centaines de pages. Dans ce contexte, il est intéressant de remarquer qu'une opinion commune affirme que la musique de Bach ne devrait pas être trop ornée, voire pas du tout. L'explication serait, en bref, serait que la musique du « Cantor » est déjà parfaite, complète et pleine de détails dans la complexité de son écriture.

L'interprétation de Mauro Valli me permet de ne pas m'attarder longtemps à soutenir ma conviction absolue que Bach, bien qu'étant un compositeur inégalable, était un homme et un musicien de son temps, et que sa musique, bien qu'extraordinaire et sans équivalent, répondait aux mêmes logiques que celle des autres compositeurs de son époque. De fait, l'écoute de ces *Suites* nous aide à le saisir et restitue le vrai sens du « da capo », et atteste que les ornements viennent souligner et mettre en valeur des passages et des affects, rendant cette musique encore plus appréciable, transcendant une [présumée] authenticité, tout en demeurant dans le respect absolu d'une philologie concrète, actuelle et sincère.

L'association des *Suites* avec les *Ricercari* de Gabrielli, bien que non justifiée par des preuves documentaires, est encore plus fascinante (non seulement par les similitudes de tonalités et du choix de l'instrument) si l'on pense à un autre compositeur italien du

17^e siècle, Girolamo Frescobaldi, qui, avec ses *Fiori Musicali*, eut une influence notoire sur Bach et sur sa production de caractère spéculatif.

OTTAVIO DANTONE

Paris, mars 2018

Directeur musical de la célèbre Accademia Bizantina depuis 1996, Ottavio Dantone est l'un des principaux clavecinistes et chefs de notre temps. Il se produit régulièrement dans les salles de concert et les théâtres les plus importants du monde.



AUF CELLO UND VIOLONCINO IST BACH DER GRÖSSTE, GABRIELLI ABER DER ERSTE

Bach und Gabrielli – das ist, als würde man Mozart und Field, Beethoven und Hummel, Liszt und Golinelli usw. in einem Atemzug nennen, hochtönende Namen und Namen von geringerer Bedeutung, auf jeden Fall unvergleichbar.

Gegenstand der ungewöhnlichen und spannenden Gegenüberstellung auf dieser Aufnahme sind die häufig erlernten und gespielten sehr reifen *Suiten* für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach und die finsternen, nebulösen *Ricercari* von Domenico Gabrielli, die selbst Solisten und Lehrern des Instruments nicht oder nur wenig bekannt sind. Aber was verbindet diese beiden Kompositionsreihen? Auf den ersten Blick nichts besonders Aufregendes außer der Tatsache, dass sie damals beide unveröffentlicht blieben. Sieht man genauer hin, steckt aber doch mehr dahinter.

Johann Sebastian Bach wurde 1685 in Eisenach geboren (er starb vermutlich 1750 in Leipzig), Domenico Gabrielli starb 1690 in Bologna (wo er 1659 geboren wurde). Sie beide entstammen also zweier unterschiedlicher, weit voneinander entfernter Musikkulturen ohne Verbindung, und außerdem gab es im gesamten 17. Jahrhundert niemanden, der einem derartigen Genie wie Bach aus künstlerischer Sicht ein Vorreiter hätte sein können, wenn nicht ein Frescobaldi, ein Monteverdi, ein Scarlatti oder ein Corelli. Sind aber Bachs herrliche, allseits berühmte Suiten für Violoncello nun Blumen, die einer trockenen Wüste entspringen, oder auf einem zum Teil wüstenhaften oder gar fruchtbaren Boden wieder erblühten, auf dem zuvor andere große Meister des Violoncello gesät hatten, vielleicht sogar Gabrielli selbst mit seinen *Ricercari*?

Der Protagonist dieser Aufnahme, Mauro Valli, ist überzeugt, dass es eine Verbindung zwischen dem Wegbereiter für Violoncello und dem genialen Verfasser der Suiten gibt, möglicherweise nicht zu Unrecht. Auch wenn wir davon ausgehen, dass Gabrielli Bach und seine Musik nicht gekannt haben kann, so könnte es andererseits jedoch gut sein, dass Bach die Musik von Gabrielli, insbesondere seine *Ricercari*, gesehen und gehört hat. Zu jener Zeit zog es zahlreiche italienische Musiker nach Nordeuropa, deren Kunst dort einen großartigen Ruf genoss. Aus Bologna machten sich mit Gewissheit zwei Zeitgenossen und sogar Kollegen Gabriellis in San Petronio auf die Suche nach Erfolg auf deutschem Boden: Giovanni Bononcini und Giuseppe Torelli. Man kann sich leicht vorstellen, dass sie auch die allerersten Solostücke für Violoncello ohne Kontrabass in ihrem musikalischen Gepäck hatten und dass diese Noten dem großen Bach in die Hände gekommen sein könnten, war er doch ein gieriger Entdecker italienischer Kompositionen, die er dann eifrig transkribierte.

Der Bologneser des Violoncello-Solos

Aus den überlieferten Quellen geht hervor, dass Domenico Gabrielli Cello in Bologna bei Petronio Franceschini sowie Kontrapunkt in Venedig bei Giovanni Legrenzi studierte; im Jahre 1676 trat er der Accademia Filarmonica di Bologna bei und trat 1680 die Nachfolge des Maestro als erstes Cello in der Cappella di San Petronio an. Diesen Posten behielt er mit Ausnahme einer kurzen, disziplinar bedingten Auszeit bis 1688 bei. Er wurde dann vom Herzog von Modena zum Virtuosen

ernannt, verstarb aber bereits kurze Zeit später im Alter von nur dreißig Jahren. Er wirkte auch in Turin und Rom, komponierte ein Dutzend Musikdramen, darunter *Flavio Cuniberto* von 1682 [Partitur mit Arien mit Violin-, Cello- und Trompetenkonzertierung] und *Maurizio* von 1687 [wo eine Arie mit Mandoline, eine andere mit Cello konzertiert]. Er unterrichtete unter anderem Giuseppe Jacchini, komponierte geistliche Musik unterschiedlicher Art, druckte eine Sammlung Kammersonaten für Cello und Kontrabass und hinterließ ein Buch weltlicher Kantaten, die posthum im Jahre 1691 veröffentlicht wurden.

Durch sein Wirken in Bologna, das mit zahlreichen anderen italienischen Städten aktiv am Aufstieg der Violine und am vielfältigen venezianischen Instrumentalismus des 16. Jahrhunderts beteiligt war und auch vermehrtes Interesse für Trompete und Violoncello nährte, war Gabrielli wohl der erste, der Stücke für Violoncello solo schreiben wollte und dieses neue Instrument, das sich vor Ort soeben erst aus der alten Violone bzw. der Bassviola entwickelt hatte, intensiv spielte. Angesichts seiner ausgefeilten Technik und der Singbarkeit, die er zweifelsohne mit Stimmübungen gemeinsam hatte, wurde er als „Corelli des Violoncello“ gelobt, von Zeitgenossen aber liebe- und respektvoll als „Minghein dal viulunzel“ bezeichnet, was von umgangssprachlich „[Do]menichino“ dal violoncello kommt [ein offensichtliches Kompliment und Zeugnis seines Könnens]. So schrieb er neben ein paar mit seinem geliebten Cello konzertierenden Arien sieben *Ricercari per il Violoncello*, einen *Canone a due violoncelli* [wobei das eine einen Takt nach dem anderen einsetzt] in D-Dur, eine *Sonata à violoncello solo con il Basso Continuo* in G-Dur, eine *Sonata à violoncello solo con il suo Basso Continuo* in A-Dur [alle handschriftlichen Originale befinden sich in der Biblioteca Estense in Modena].

Das Violoncello-Solo des Sachsen

Kannte ein Komponist, der ein *Concerto nach italienischem Gusto* und eine *Ouvertüre nach französischer Art* schrieb, bestimmte Autoren, Werke und Musiken aus Italien und Frankreich? Oder war er vielmehr mit dem Stil, der Art und Weise, ja generell dem Geschmack vertraut? Die zweite These findet eine breite Zustimmung, für die erste These sprechen hingegen einige Daten, die beispielsweise Werke von Vivaldi, Albinoni, Marcello und Frescobaldi betreffen. Auch weitere Vermutungen und Überlegungen sind nicht a priori auszuschließen.

Um die Musik aus halb Europa zu verinnerlichen, reiste Mozart kreuz und quer durch den Kontinent. Bach hingegen verweilte stets in Deutschland, meist in kleineren Städten, zu Hause, in der Kirche oder bei Hofe. Insbesondere erwies er beim Komponieren der *Suiten für Violoncello solo* zwischen 1720 und 1723 nicht nur seiner sprichwörtlich deutschen Zentralität die Ehre, sondern er blickte auch gen Westen und Süden, jenseits des Rheins und der Alpen, nach Paris und Bologna. Er informierte sich über die bereits seit geraumer Zeit in Frankreich prosperierende Gambe (man denke beispielsweise an Marin Marais, aber selbstverständlich auch an Johannes Schenck in Deutschland), das erst vor Kurzem in Italien entstandene Violoncello.

Während der glücklichen Jahre in Koethen (1717–1723), als Bach für den calvinistischen Hof von Leopold von Anhalt-Koethen keine Kirchenmusik mehr schreiben sollte [auch keine lutheranische], hatte er hinsichtlich der Instrumentalmusik freie Hand. Für die aus rund 16 Mitgliedern bestehende Kapelle komponierte Johann Sebastian Bach zahlreiche Stücke, darunter beispielsweise *Six concerts avec plusieurs instruments*, heute besser bekannt als *Brandenburgische Konzerte* (1721), zeitgleich arbeitete er an den sechs *Suiten für*

Violoncello, nachdem er soeben die sechs *Sonaten und Partiten für Violine solo* vollendet hatte (1718-1720). Die Kontinuität zwischen den beiden Soloreihen, jeweils für ein hohes und ein mitteltiefes Streichinstrument, ist frappierend: Ungeachtet der Chronologie tut sich stets eine lineare Sicht des Kontrapunkts hervor, ein Schreiben zu mehreren Teilen, wobei die Teile nicht vertikal, sondern horizontal gedacht sind, verbunden über melodische Segmente, die von einer Saite auf die andere springen. Sie imitieren sich gegenseitig, zudem mit einem anfänglichen Schwung, der sich dann zu legen scheint (um gleichzeitig wieder aufzuleben) und in der Lage ist, sowohl dem festen Verlauf der schnellen Passagen als auch den geschwungenen Windungen der anderen Passagen zu folgen. Die Violinstücke sind eine Hommage an die italienischen Sonaten in ihren beiden Ausführungen, wobei er zwischen Sonaten (kirchenmusikalisch) und Partiten (kammermusikalisch) unterscheidet. Damit ist nicht die italienische „Partita“ gemeint, eine Reihe von Variationen, sondern nach deutschem Sprachgebrauch eine Sammlung von Tänzen und Suiten. In den Cellostücken hingegen legte er die Kirchenmusik beiseite und widmete sich vollkommen der Kammermusik: Sie sind formal einheitlich aufgebaut, auf das *Prélude* (das wir auch in den zeitgenössischen *Englischen Suiten* für Cembalo finden), folgen in allen *Suiten* die vier Sätze *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, wobei zwischen den letzten beiden Sätzen ein Paar französische Tänze eingeschoben wird (*Menuetts* in den *Suiten Nr. 1-2*, *Bourrées* in den *Suiten Nr. 3-4*, *Gavottes* in den *Suiten Nr. 5-6*).

Während die französischen Tänze mit Leichtigkeit, mit einer gewissen Pariser *Politesse* brillieren, strotzen beinahe alle anderen Tänze geradezu vor typisch italienischer Lebhaftigkeit, Freude und Übermut. Anders

verhält es sich mit dreien der sechs *Allemandes* (in den *Suiten Nr. 1, 3 und 4*) und der *Courante* aus *Suite Nr. 5*, die übrigens durchweg, auch im *Prélude*, französisch klingt.

Davon abgesehen folgen alle *Préludes* einem technischen Muster mit wiederkehrenden Themen, präzisen Wechseln (Staccato, gebundene Noten), harmonischen Abwandlungen, dynamischen Kontrasten, virtuosen Kadenz nach der Manier des ersten „Ricercare“ aus dem 16. Jahrhundert, freien Toccata-Passagen, Register- und Timbrewechselln. Allein die durchweg französisch anmutende *Suite Nr. 5* ist in Skordatur notiert, d. h., anstelle der üblichen Quintstimmung der Saiten (C-, G-, D-, A-Saite) ist die letzte Saite auf eine Quarte gestimmt (C-, G-, D-, G-Saite, zufälligerweise die zur Zeit Gabriellis in Bologna übliche Cellostimmung).

In den formidablen *Suiten* Bachs treffen wir keine tonale Ordnung an, denn auch wenn sechs die Hälfte von zwölf ist, der Anzahl der 1547 von Glareanus festgelegten Kirchentonarten und der Anzahl der Töne der chromatischen Skala, die der große Meister im „wohltemperierten Klavier“ 1722 selbst verewigt hat, so lässt sich daraus dennoch keine schlüssige, vollständige Übertragung auf die Tonleiter der Fünftonmusik anwenden. Bemerkenswert ist, dass die Sonaten und Partiten für Violine den gesamten Tonumfang der Tonleiter ausschöpfen, mit Ausnahme des F, das so frappierend selten vorkommt, dass es eine von Bach wirklich ungeliebte Lösung gewesen zu sein scheint (unvermeidlich war seine Verwendung ausschließlich in den beiden Büchern des *Wohltemperierten Klaviers*): Ebenso fehlt das F auch in den *Suiten für Violoncello* im Hinblick auf die Quint, die C-Dur (*Suite Nr. 3*), C-Moll (*Nr. 5*), D-Dur (*Nr. 6*), D-Moll (*Nr. 2*), Es-Dur (*Nr. 4*) und G-Dur (*Nr. 1*) umfasst.

Große Kohärenz findet man hingegen in der rhythmischen Setzung: Die *Préludes* bestehen vorwie-

gend oder auch ausschließlich aus Sechzehntelnoten, ebenso die *Allemandes*; in den Courantes werden Achtelnoten bevorzugt, in den *Sarabandes* findet man auch Viertelnoten; Achtelnoten beherrschen die Tänze, Achtel- und Sechzehntelnoten die abschließenden *Gigues*. Das *Prélude* ist stets lang und komplex aufgebaut, der erste Tanz wird nach dem zweiten immer wiederholt (wenn auch in unterschiedlicher Tonart, wie z. B. das zweite Menuett der ersten *Suite*, das in G-Moll notiert ist). Die *Suite Nr. 1 D-Dur* BWV 1007 in der (ersten antiken) Ausgabe von 1824 präzisiert die Bewegungsmuster: *Prélude* und *Allemande* in Allegro moderato, *Courante* in Allegro, *Sarabande* in Largo (magisch die Wirkung, die zwei anonyme Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen den ersten beiden Akkorden einschieben und dabei übrigens einer Vorgehensweise folgen, die sich durch das gesamte Werk zieht), *Gigue* in Allegro mit herrlichen chromatischen Abwandlungen, bevor die Musik wieder auf sattem G mündet.

PIERO MIOLI

Bologna, Januar 2018

Als ehemaliger Dozent für Geschichte, Geschichtsschreibung und Ästhetik der Musik am Konservatorium von Bologna, als Essayist, Publizist und Redner hat sich Piero Mioli regelmäßig mit der Musik und den musikalischen Institutionen Bolognas über die Jahrhunderte beschäftigt.

29 Deutsch

BACH UND GABRIELLI, ZWEI PARALLELE UNIVERSEN

Als in mir der Entschluss gereift ist, diese Aufnahme des doppelten Gesamtwerks von Johann Sebastian Bach und Domenico Gabrielli für Cello solo zu machen, kam mir auch gleich folgender Gedanke: „Warum sollte ich denn eine x-te Aufnahme von Bachs Suiten machen? Was für einen Sinn hat es, den unzähligen bereits existierenden Versionen, von denen einige wirklich exzellent sind, noch eine weitere hinzuzufügen?“ Diese Frage zu beantworten, ist mir nicht schwergefallen, auch wenn die Antwort vielschichtig und komplex ist.

Zunächst einmal hat mich die Hoffnung und die Ambition, etwas Neues zu schaffen, angetrieben. Ein gewagtes Unterfangen und vielleicht ein bisschen überheblich angesichts der langen Reihe eindrucksvoller Namen, die mir schon vorausgegangen sind, was mir natürlich bewusst ist. Aber die Verbindung der weltberühmten Suiten mit den wenig bekannten *Ricercari* des Bolognesers Domenico Gabrielli, ist der Versuch einer Kombination, den bisher, glaube ich, noch niemand gemacht hat.

Mit diesem Versuch bin ich ein Vorreiter für eine bisher nie dagewesene, couragierte, und starke musikalische Auswahl und Interpretation, die natürlich diskutabel und anfechtbar ist. Dabei bin ich aber immer ehrlich, auch wenn ich mich nicht notwendigerweise von dem Wunsch der „Bach'schen Authentizität“ oder der Absicht einer orthodoxen philologischen Lektüre leiten lasse.

Mein Unterfangen würde ich eher als eine Hypothese oder vielleicht sogar als eine Phantasie einer möglichen – wenn auch ungewöhnlichen – Auslegung dieser Musikstücke aus dem Bologna zu Beginn des Settecento bezeichnen.

Aber gehen wir mal der Reihe nach vor. In meiner

langjährigen Aktivität als Cellist des Barock habe ich die Suiten von Bach beharrlich studiert und gespielt, „wiedergekauft“ und verarbeitet und dann natürlich immer meine Gedanken und meine Sicht überprüft, bis ich eines Tages auf die *Ricercari* von Gabrielli gestoßen bin. Und ganz allmählich, aber beständig hat sich in meinem Kopf eine Idee entwickelt, die meine Sicht der Suiten beeinflusst, um nicht zu sagen „infiziert“ hat.

Gabriellis *Ricercari* sind sehr geheimnisumwoben: Für wen oder was hat er sie komponiert, der „Mingàin dal viulunzèl“ – der „kleine Mann mit seinem Cello“ („Mingàin“ im bologneser Dialekt entspricht dem italienischen „Domenichino“, zu Deutsch: der kleine Domenico, was im Volksmund so viel heißt wie „kleiner Mann“)? Bei diesen Musikstücken handelt es sich um das allererste Libretto überhaupt, das ausschließlich für Cello geschrieben wurde; ohne jegliche Begleitung und ohne Basso continuo. In der Tat scheint es, oder zumindest klingt es so, als ob es die Bässe einer Sonate wären, die meine hypothetische oder fehlende Melodie begleiten. Da braucht man keine geschichtlichen oder philosophischen Kenntnisse, um zu verstehen, was Gabrielli komponiert hat. Es reicht ein gutes Einfühlungsvermögen und ein bisschen logisches Denken: Die *Ricercari* sind die ersten Noten nur für Cello und zugleich eine didaktische Studie über das Konzert im Allgemeinen und im Besonderen über die Möglichkeiten des Cellos, eines Instruments, das gegen Ende des Seicento an Bedeutung gewinnt und versucht, sich aus seiner bisherigen Rolle zu lösen, nämlich der des reinen Begleitinstruments für Geige, Horn, Trompete und natürlich die Stimme, die bis dahin alleinigen Anspruch auf die Soli hatten.

In beiden Fällen – sowohl im Hinblick auf die Didaktik, d. h. den Unterricht und die Ausbildung junger

Cellospieler, als auch auf die öffentlichen Aufführungen – fanden die *Ricercari* im Italien jener Zeit bei der gesamten Instrumentalmusik in gleichem Maße Beachtung: Ein Manuskript, dessen Struktur sich zur Erreichung von Harmonik und Rhythmus auf das Essentielle und das Elementare beschränkt hatte, wird nun bereichert, vervollständigt, harmonisiert und verschönert und wirkungsvoller und gefälliger gestaltet. Das war die Hausaufgabe von Gabriellis Schülern, aber hinter dieser Struktur versteckten sich auch die unterschiedlichsten Interpretationsmöglichkeiten von Gabrielli selbst sowie von anderen Cello-Berufsmusikern, Freunden oder Kollegen, denen unser „kleiner Domenico“ seine Stücke überließ.

Es ist bekannt, dass Bach den Musikern seiner Stücke sehr viel weniger Spielraum ließ, denn er wollte selbst der unübertreffliche und unvergleichliche, ja alleinige Herr über Kürzungen, Verschönungen und Improvisationen jeglicher Art sein. Es ist allerdings auch bekannt, dass Bach ein außergewöhnlicher Improvisator war und man kann wohl kaum behaupten, dass er nicht selbst der Erste war, der seine Werke während der Aufführung variierte, auch wenn sie in seinen Handschriften kodifiziert waren. Die Improvisation mittels Kürzungen und Verschönungen während eines Konzerts war nämlich auch in Deutschland gang und gäbe.

Im Hinblick darauf und auf die Welle der zahlreichen und vielfältigen Kürzungen und Harmonisierungen, die ich bei den *Ricercari* vorgenommen habe, habe ich mich auch bei den Suiten von der Versuchung zu variieren und zu bereichern hinreißen lassen, insbesondere bei den Refrains der Tänze, wie das so üblich war. Selbst bei Bach findet sich trotz seiner umfangreichen und detaillierten Kodifizierung in den Tänzen ein gewisser Spielraum, zumal die identischen Wiederholungen für den Zuhörer ermüdend und schwer wären.

Während der Jahre meines Studiums und meiner intensiven Beschäftigung mit den beiden Werken ist mir Vieles bewusst geworden und hat mich langsam, aber sicher zu der Überzeugung gebracht, dass es da eine Verbindung geben muss. An erster Stelle steht hierbei die Tonalität, die bei beiden fast identisch ist: *Ricercare Nr. 6* und *Suite Nr. 1* in G-Dur (und außerdem *Ricercare Nr. 1* – das Präludium in G-Moll), *Ricercare Nr. 7* und *Suite Nr. 2* in D-Moll, *Ricercare Nr. 5* und *Suite Nr. 3* in C-Dur, *Ricercare Nr. 4* und *Suite Nr. 4* in Es-Dur, *Ricercare Nr. 3* und *Suite Nr. 6* in D-Dur. Die einzige Ausnahme ist *Ricercare Nr. 2* in H-Moll und die *Suite Nr. 5* in C-Moll. Ausgerechnet in dieser Suite ordnet Bach eine Skordatur an, die genau jene Akkordatur entspricht, die in Bologna zu jener Zeit an der Tagesordnung war, nämlich die Herabsetzung der ersten Saite: C – G – D – G.

Das größte Hindernis, auf das man stößt, wenn man die Kompositionen von Bach und die von Gabrielli vergleichen will, ist die Tonlage: In Bologna spielte man bis weit ins Settecento das A bei 465 Hz, während in den Städten, in denen Bach tätig war, der Kammerton bei 415 Hz lag. Es gab allerdings auch den Chorton (in der Kirche), der dem von Bologna entsprach, d.h., einen Ton über dem Kammerton lag.

Wenn man jetzt die beiden Werke in ihrem Originalton spielt, verliert sich jede Ähnlichkeit. Also war mein größtes Dilemma die Frage, ob ich Gabriellis Tonlage heruntersetzen oder die von Bach erhöhen sollte, oder aber – als dritte Option –, ob sich die beiden auf halbem Weg treffen sollten, sprich, auf 440 Hz. Nach langen Proben und vielen Versuchen schien mir die beste Lösung die zu sein, den Ton von Bach zu erhöhen. Keine einfache Wahl, denn die Spannung, die die Saiten und das Instrument aushalten müssen, ist sehr groß, aber der Klang bekommt dadurch eine so wunderbare Kraft und

Energie, ja ich würde sagen, man hört die typisch italienische Lebensfreude. Natürlich muss die Stärke der Saiten dieser großen Spannung angepasst werden und man muss leichtere Saiten nehmen.

Vielleicht ist ja Gabriellis Musik von einem der vielen bolognesischen Komponisten, die auf der Suche nach Arbeit und Erfolg nach Norden ausgewandert sind, nach Deutschland gebracht worden. Dabei sollte man allerdings keinesfalls ausschließen, dass die *Ricercari* irgendwann Bach persönlich in die Hände gefallen sind. Es ist tatsächlich erwiesen, dass der Musiker Giuseppe Torelli gegen Ende des Seicento nach Berlin übersiedelt ist, wo er beim Berliner Orchester Arbeit gefunden hat. Einer seiner Kollegen war ein Cellist, der wenige Jahre später mit Bach in Köthen sein sollte ... So könnte sie tatsächlich stattgefunden haben, die Reise der *Ricercari* von Gabrielli zu Bach.

Bei der Aufnahme von Bach bei 465 Hz habe ich mir die Geschichte dann anders herum vorgestellt und in meiner Phantasie ist einer der Komponisten nach Italien zurückgekommen und hat die Suiten von Bach ins Bologna des Settecento mitgebracht. Unter diesem Gesichtspunkt ist die bolognesische Tonlage vielleicht verzeihlich, wie auch meine Kürzungen und Verschönerungen in den Suiten. Man darf dabei allerdings nicht vergessen, dass die Flexibilität bei der Auswahl der Instrumente und der Anpassung der unterschiedlichen Tonlagen absolut dem Denkansatz der barocken Musiker entsprach. Das ermöglicht eine große Improvisationsfreiheit, die aber nicht jeglichen Eingriff entschuldigt und rechtfertigt.

Aufgrund eben dieser Flexibilität und dieses Freiraums habe ich mir das Recht eingeräumt, über Instrumente und Tonlage frei zu verfügen. Auch wenn Bach in dieser Hinsicht viel weniger Spielraum als die Italiener lässt. So gibt er bei seiner *Suite Nr. 5* explizit die „Skordatur“ der

ersten Saite durch Heruntersetzen um einen ganzen Ton an (was sich in Bologna angesichts der extremen und fast unpraktikablen Spannung von 465 Hz von selbst verstand) und besteht vor allem ausdrücklich auf den Einsatz eines „kleinen“ Violoncellos (was er in vielen seiner Kantaten selbst so definiert hat) mit 5 Saiten, die auf Quinten gestimmt sein sollen, nämlich: C – G – D – A – E. Meiner Meinung nach sollten diese Anweisungen einer gewissen, für diese Epoche typischen Flexibilität und Improvisationsfreiheit unterstehen, die notwendig war, um den gesuchten Ton zu finden. Sie sollten also nicht unweigerlich als einzig mögliche Lösung gelten.

Aus diesem Grund habe ich es gewagt, mich ein bisschen über die Angaben des weltberühmten Herrn Bach hinwegzusetzen. Denn bei eingehender Überlegung liegt die Vermutung doch sehr nahe, dass Bach diese Möglichkeit vielleicht einfach nicht in den Sinn gekommen ist. Hätte er damals einen Cellisten gehabt, der ihm diesen Vorschlag unterbreitet hätte, wäre er vermutlich gar nicht abgeneigt gewesen, von meiner Lösung für seine *Suite Nr. 4*: Um die Ausführung zu erleichtern und die Harmonie am Ende zu optimieren, habe ich eben dieses kleine Violoncello seiner *Suite Nr. 6* genommen und die erste und zweite Saite einen Halbton tiefer gestimmt, nämlich auf ES und AS. Das garantiert einen harmonischeren Klang und vereinfacht den Fingersatz, dank der vielen leeren Saiten, die durch die Tonlage der Suite in ES-Dur gewährleistet ist. Außerdem entspricht es voll und ganz der üblichen Praxis der Barock-Musiker, die die natürliche Klangfarbe und die vielfältigen Möglichkeiten der leeren Saiten ausnutzen. [Ein deutliches Beispiel für diese Praxis bietet der böhmisch-österreichische Komponist Heinrich Ignaz Franz Biber].

Bei Gabrielli, so wie in der Regel auch bei den anderen italienischen Barock-Komponisten, ist die Wahl des Instruments weniger bedeutend. Niemals schreiben diese

das Instrument oder die spezifische Akkordatur vor, sondern überlassen diese Entscheidung den „Spielern“ des jeweiligen Instruments. In dem ganz speziellen Fall von Gabrielli weiß man nicht genau, ob er auch ein Instrument mit 5 Saiten benutzte. Mit Sicherheit weiß man nur die Sache mit dem Stimmen, dass er nämlich das A auf G heruntersetzt hat. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass er in einigen *Ricercari* in für jene Zeit ungewöhnlich hohen Tonlagen ein Cello mit einer zusätzlichen ersten Saite einsetzte, die in diesem Fall in einer Quinte mit dem G, also in D gestimmt wird. Ich habe für die *Ricercari* Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 6 dieses Instrument und diese Akkordatur ausgesucht, da so die zusätzliche Saite am besten zur Geltung kommt und dem Ganzen eine Leichtigkeit und eine Heiterkeit verleiht, die sehr gut zu den entsprechenden Tonlagen und den jeweiligen Stimmungen passt.

Den letzten und ausschlaggebenden Anstoß zu dieser Aufnahme hat mir, einmal abgesehen von all meinen Überlegungen, Vorstellungen oder der breiten Palette an bestehenden Möglichkeiten, schließlich Folgendes gegeben: der einfache Wunsch, bestmögliche Musik zu machen und dabei etwas Neues zu sagen, aber auch der Wunsch, die Zuhörer mit einzubeziehen, zu berühren und ihnen die Kraft und die Gewaltigkeit dieser Musik zu vermitteln, die an allererster Stelle mich selbst tief berührt hat.

MAURO VALLI

Bologna, Januar 2018

Seit mehr als dreißig Jahren widmet sich Mauro Valli, Gründungsmitglied der Accademia Bizantina, ausschließlich der Alten Musik auf historischen Instrumenten und ihrer historischen Aufführungspraxis. Er ist außerdem Solo-Cellist der Barocchisti aus Lugano und arbeitet auch regelmäßig mit Maurice Steger zusammen.



AUTHENTISCH, ORIGINAL ODER PHILOLOGISCH?

Der progressive Erfolg einhergehend mit den Aufführungen unter Verwendung von Originalinstrumenten in den letzten fünfzig Jahren hat komplexe Gründe, wenn auch eine gewisse Logik dahintersteht. Es gibt zwei Hauptfaktoren, mit denen man die immer mehr verbreitete Wiederentdeckung und das große Gefallen an der „alten Musik“ zusammenfassen kann: semantisches Verständnis und die Verwendung der für die Durchführung am besten geeigneten Instrumente.

Der erste Faktor ist das Ergebnis eines Vokabulars von Gesten, Aussprachen und Ausdrücken, reguliert durch rhetorische Codes, die seinerzeit die Sinne, Emotionen und Strukturen beherrschten. Die Verwendung alter Instrumente erleichtert offensichtlich seine Umsetzung damals wie heute, da die Musik für genau diese Instrumente geschrieben und komponiert wurde.

Eines der Missverständnisse, das meiner Meinung nach gerade auch in letzter Zeit die Richtung der „philologischen“ Studien bezüglich des Repertoires des 17./18. Jahrhunderts charakterisiert hat, betrifft das Konzept der Authentizität. Für einige Musiker und Gelehrte ist es von grundlegender Wichtigkeit, den Klang, das Timbre und das Ereignis so zu reproduzieren, wie es damals zu gegebenem Anlass oder Aussagen zufolge wahrgenommen wurde, um ein Ergebnis zu erzielen, das dem Original so nah wie möglich ist. All dies wird durch theoretische Abhandlungen und durch Dokumente und Chroniken jener Zeit unterstützt.

Es interessiert mich hier nicht so sehr, auf die Tatsache hinzuweisen, dass die Informationen in unserem Besitz von einer beträchtlichen Freiheit zeu-

gen, die alle möglichen Aspekte bezüglich Ausführung, Klangfarbe und Struktur umfassen. Was ich stattdessen betonen möchte, ist, dass der auf die Musik angewandte Begriff „Philologie“ vor allem die Umsetzung einer kohärenten und bewussten Sprache bedeutet, welche vor allem die Originalität, die Sinne und die Stärke der Emotionen bewahrt, die vom Komponisten ausgedrückt werden wollten. Nicht eine bloße, abgedroschene und unnötige Wiedergabe eines (vermeintlichen) Originals, sondern die Wiederverwendung einer Sprache, eines Idioms, die es erlauben, auch in der heutigen Zeit jene Gefühle wieder zu erleben und intakt zu halten, wie sie die Musik in alten Zeiten schenkte. Ein Aspekt, der oft Gegenstand von Diskussionen ist, betrifft dabei die Verwendung und die Bedeutung der Verschönerungen und Ausschmückungen, ein Thema, das Hunderte von Seiten erfordern würde. In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, dass es ein weit verbreiteter Glaube ist, dass Bachs Musik nicht zu sehr oder sogar überhaupt nicht ausgeschmückt werden sollte. Die Motivation wäre, kurz gesagt, die Musik des „Kantors“ in ihrer Schreibkomplexität bereits als perfekt, vollständig und erschöpfend zu betrachten.

Die Ausführung von Mauro Valli erlaubt mir, nicht in meiner absoluten Überzeugung zu verweilen, dass Bach, obwohl er ein unvergleichlicher Komponist war, auch ein Mann und Musiker seiner Zeit war, und dass seine Musik, obwohl außergewöhnlich und unerreichbar, einer gemeinsamen Logik entsprach, die er mit anderen Komponisten seiner Zeit teilte. Tatsächlich hilft uns das Hören dieser Suiten, dies zu verstehen, und es gibt uns die wahre Bedeutung der „Da Capo“ wieder. Gleichzeitig bestätigen sie, dass die angewandten Ausschmückungen dazu dienen, die Passagen und die liebevollen Klänge zu unterstreichen und zu betonen,

was diese Musik noch angenehmer macht, eine (mutmaßliche) Authentizität überwindet und gleichzeitig zur absoluten Wahrung einer konkreten, aktuellen und authentischen Philologie führt.

Die Gegenüberstellung der „Ricerari“ von Gabrielli, wenn auch nicht durch dokumentarische Beweise belegt, ist noch faszinierender (nicht nur auf Grund der Analogien hinsichtlich Tonalität und instrumentaler Bestimmung), wenn man an einen anderen italienischen Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts, Girolamo Frescobaldi, denkt, der mit seinen „Fiori Musicali“ einen wesentlichen Einfluss auf Bach und seine Produktion von spekulativem Charakter hatte.

OTTAVIO DANTONE

Paris, März 2018

Ottavio Dantone, seit 1996 Chefdirigent der berühmten Accademia Bizantina, ist einer der bedeutendsten Cembalisten und Dirigenten unserer Zeit. Er tritt regelmäßig in den wichtigsten Konzertsälen und Opernhäusern der Welt auf.

SU VIOLONCELLO E VIOLONCINO. BACH IL GRANDE, GABRIELLI IL PRIMO

Bach e Gabrielli, come dire Mozart e Field, Beethoven e Hummel, Liszt e Golinelli, e via dicendo da nomi altisonanti, e più che giustamente, a nomi di peso minore, forse minimo, comunque inconfondibile.

Oggetto dell'insolito e intrigante abbinamento di questa incisione sono le studiatissime, frequentatissime, maturissime *Suites* per violoncello solo di Johann Sebastian Bach e gli oscuri, remoti, nebulosi *Ricercari* di Domenico Gabrielli, ignoti o poco noti anche ai concertisti e ai professori dello strumento. Quale *trait-d'union* fra le due serie di composizioni? A prima vista solo il meno simpatico e significativo, cioè il fatto che all'epoca rimasero inedite entrambe, ma a vista più lunga anche dell'altro, non poco d'altro.

Johann Sebastian Bach nacque ad Eisenach nel 1685 (sarebbe morto a Lipsia nel 1750) e Domenico Gabrielli morì a Bologna nel 1690 (dove era nato nel 1659). Dunque le cornici della loro attività sono due civiltà musicali diverse, lontane, irrelate, e tanto più che un gigante come il primo, a nessuno, nel Seicento, sarebbe potuto capitare di preludere nel senso della qualità artistica se non un Frescobaldi o un Monteverdi o fors'anche uno Scarlatti e un Corelli. Ma le *Suites* per violoncello di Bach, splendide e arcinote, sono fiori nati nel deserto più arido oppure fiori rinati in un terreno parzialmente desertico o anche variamente fertile che in precedenza avevano seminato altri maestri del violoncello, magari proprio Gabrielli con i suoi *Ricercari*?

Il protagonista di questa incisione, Mauro Valli, è convinto che una connessione fra il bolognese pioniere del violoncello e il geniale autore delle *Suites* esista, forse non a torto. Se è vero infatti che Gabrielli non può

avere conosciuto Bach o le sue musiche, è però vero che al contrario può benissimo essere accaduto che Bach abbia visto e ascoltato le musiche di Gabrielli e in particolare i suoi *Ricercari*. All'epoca il flusso di musicisti italiani verso il nord Europa, ivi chiamati dalla fama di essi e della loro arte, era copioso e continuo. Da Bologna si sa per certo che ne partirono almeno due, alla ricerca di successo e fortuna in terra alemanna; essi furono Giovanni Bononcini e Giuseppe Torelli, entrambe coevi o perfino colleghi di Gabrielli in San Petronio. Non è difficile immaginare o credere che essi, nel plico di musiche infilato nel bagaglio, abbiano messo anche i primi pezzi in assoluto scritti per violoncello senza il basso, come è facile pensare che quelle musiche siano capitate nelle mani del grande Bach, notoriamente avido frequentatore e trascrittore di composizioni italiane.

Il bolognese del violoncello solo

Dalle tramandate notizie correnti risulta che Domenico Gabrielli studiasse violoncello a Bologna con Petronio Franceschini e contrappunto a Venezia con Giovanni Legrenzi; aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1676, nel 1680 succedette al maestro come primo violoncello alla Cappella di San Petronio e tale rimase fino al 1688 con una brevissima, strana parentesi di origine disciplinare. Quindi fu nominato virtuoso del Duca di Modena, ma morì poco più che trentenne, nel 1690 a Bologna stessa. Lavorò anche a Torino e Roma, compose una dozzina di drammi per musica fra cui il *Flavio Cuniberto* del 1682 (partitura provvista di arie concertate con violino, cello e tromba) e il *Maurizio* del 1687 (dove un'aria concerta col mandolino e un'altra

col violoncello]. Insegnò fra gli altri a Giuseppe Jacchini, scrisse varia musica sacra, stampò una raccolta di sonate da camera per violino e basso, lasciò un libro di cantate profane pubblicate postume nel 1691.

Operando nell'ambiente bolognese, che con diversi altri centri italiani partecipava energicamente all'avvento del violino e di suo, al variopinto strumentalismo veneziano del Cinquecento, aveva aggiunto l'interesse per la tromba e il violoncello, Gabrielli fu probabilmente il primo a voler comporre della musica per violoncello solo e fra i primi a coltivare assiduamente il nuovo strumento, appena sviluppato *in loco* dal vecchio violone o basso di viola. Eccellente sia nella tecnica che nella cantabilità, senza dubbio condivisa con la pratica vocale, è stato superbamente definito "il Corelli del violoncello", ma all'epoca era apostrofato con maggior simpatia e umiltà: per tutti era "Minghein dal viulunzel", cioè [Do]menichino dal violoncello [caratteristico complimento e chiaro complemento di qualità]. In particolare, oltre a un paio di arie concertate con l'amato violoncello, scrisse sette *Ricercari per il violoncello*, un *Canone a due violoncelli* (dove "uno entra una battuta dopo l'altro") in Re maggiore, una *Sonata à violoncello solo, con il basso continuo* in Sol maggiore, una *Sonata à violoncello solo con il suo basso continuo* in La maggiore (tutti manoscritti conservati alla Biblioteca Estense di Modena).

Il violoncello solo del Sassone

Chi avrebbe composto un *Concerto nach Italienischem Gusto* e una *Ouverture nach Französischer Art*, di Italia e Francia conosceva direttamente autori, opere, musiche particolari? O conosceva piuttosto stili, maniere, o meglio "gusti" generali? Alla seconda domanda risponde un sonoro assenso, alla prima potrebbero rispondere i dati certi che riguardano per esempio lavori di Vivaldi,

Albinoni, Marcello e Frescobaldi, ma non vanno escluse a priori nuove ipotesi e fantasie.

Per assorbire la musica di mezz'Europa Mozart percorse il continente, per fare altrettanto Bach se ne stette sempre rintanato in Germania, in sedi tra l'altro non proprio maggiori, a casa o magari fra casa e chiesa e corte. Nella fattispecie, componendo le sei *Suites per violoncello solo* fra il 1720 e il 1723, oltre ad onorare la sua scontata centralità tedesca pensò, puntò, guardò a Ovest e a Sud, al di là del Reno e delle Alpi, verso Parigi e verso Bologna, variamente informandosi della viola da gamba che da molto tempo prosperava in Francia (per esempio con Marin Marais, ma anche, ovvio, in Germania con Johannes Schenck) e del violoncello che era nato in Italia da poco.

Negli anni felici di Koethen (1717-1723) quando la corte calvinista di Leopold di Anhalt-Koethen nulla gli chiedeva di sacro (tanto meno di luterano) e tutto gli permetteva nell'ambito dello strumentale, per quella Cappella di circa 16 elementi Johann Sebastian Bach compose molto, per esempio i *Six concerts avec plusieurs instruments* poi detti *Brandeburghesi* (1721), cui attese mentre attendeva anche alle sei *Suites* per violoncello avendo appena terminato le sei *Sonate e Partite* per violino solo (1718-1720). Lampante la continuità fra le due serie solistiche, dedicate l'una all'arco acuto e l'altra all'arco medio-grave: cronologia a parte, a imporsi è sempre una visione lineare del contrappunto, una scrittura a più parti che le parti le intende non verticalmente ma orizzontalmente, mediante segmenti melodici che saltellano uguali da una corda all'altra davvero imitandosi l'un l'altro, per di più con uno slancio iniziale impossibile, pare, a fermarsi poi (se non temporaneamente quasi per ricaricarsi) e capace di resistere tanto all'andamento fisso dei passi veloci quanto nella sinuosità degli altri. Con i pezzi per violino Bach volle omaggiare la sonata italiana nella sua dop-

piezza, chiamando quella da chiesa “sonata” senz’altro e quella da camera “partita” [“partita” non all’italiana, cioè serie di variazioni, ma alla tedesca, cioè raccolta di danze o *suites*]. Bene, perché in quelli per violoncello accantonò il chiesastico e mantenne, esaltò il cameristico: dopo un *Prélude* [voluto anche nelle coeve *Suites inglesi* per clavicembalo], molto regolarmente ogni *Suite* comprende *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, inserendo fra la penultima e l’ultima danza una coppia di danze francesi [*Menuets* nelle *Suites nn. 1-2*, *Bourrées* nelle *Suites nn. 3-4*, *Gavottes* nelle *Suites nn. 5-6*].

Se le coppiette francesi brillano di una leggerezza che è giusta *politesse* parigina, quasi tutte le altre danze sprizzano italianissima vivacità, allegria, baldanza. Non così capita a tre delle sei *Allemandes* [nelle *Suites n. 1, 3 e 4*] e alla *Courante* della *Suite n. 5*, che del resto suona francese sempre e quindi anche nel *Prélude*. A parte questo, ogni *Prélude* è invece un campionario di questioni e soluzioni tecniche espresso con figurazioni ricorrenti, precise alternanze [note distaccate e note raggruppate], progressioni armoniche, contrasti dinamici, cadenze virtuosistiche al modo del primo “ricercare” cinquecentesco e liberi passaggi toccatistici, cambi di registro e quindi di timbri. Unica la *Suite n. 5*, appunto tutta francesizzante e scritta per un violoncello “scordato” che la serie di corde ascendente per quinte [Do, Sol, Re, La] la altera con una quarta finale [Do, Sol, Re, Sol, guarda caso è l’accordatura di prassi del violoncello nella Bologna di Gabrielli a fine Seicento].

Ordine tonale non c’è, nelle formidabili *Suites* bachiane, anche perché se il sei è la metà di dodici, che è il numero dei modi ecclesiastici stabilito dal Glareanus nel 1547 e il numero dei suoni della scala cromatica eternato dal “temperante” maestro stesso nel 1722, impossibile sarebbe farvi stare una scelta coerente e a suo modo

completa da effettuarsi sulla scala eptafonica. Soltanto si può notare che le *Sonate e Partite* per violino toccano tutti i gradi della scala, eccezion fatta per il Fa che nella sua schiacciante rarità doveva essere una soluzione davvero invisita a Bach [obbligato a coltivarla solo nei due libri del *Clavicembalo ben temperato*]: ebbene, dalle *Suites* per violoncello il Fa continua a mancare, nell’ambito tutto sommato di una quinta che accoglie il Do maggiore [*Suite n. 3*], il Do minore [*n. 5*], il Re maggiore [*n. 6*], il Re minore [*n. 2*], il Mi bemolle maggiore [*n. 4*] e il Sol maggiore [*n. 1*].

Grande invece la coerenza del disegno ritmico: i *Préludes* constano soprattutto o anche solamente di semicrome, come spesso le *Allemandes*; le *Courantes* preferiscono le crome e le *Sarabandes* si aprono anche alla semiminima; le crome pervadono le coppiette e le crome o semicrome le *Gigues* finali. Sempre il *Prélude* è lungo e complesso, sempre la prima danza della coppia va replicata dopo la seconda [che sa anche sfumare tonalmente, come il secondo *Menuet* della prima *Suite* che scende al Sol minore]. La *Suite n. 1* in sol maggiore BWV 1007 nell’edizione del 1824 [la prima antica] precisa i movimenti: *Prélude* e *Allemande* in Allegro moderato, *Courante* in Allegro, *Sarabande* in Largo [magico l’effetto dell’appoggiatura che due copie anonime del secondo Settecento interpongono fra i primi due accordi, seguendo fra l’altro una prassi invalsa lungo tutta l’opera], *Gigue* in Allegro con belle giravolte tonali prima di tornare e trionfare sul Sol grave.

PIERO MIOLI

Bologna, gennaio 2018

Già docente di Storia e storiografia della musica ed Estetica musicale al Conservatorio di Bologna, saggista, divulgatore e conferenziere, Piero Mioli si è spesso occupato della musica a Bologna e delle sue istituzioni attraverso i tempi.

BACH E GABRIELLI, DUE UNIVERSI PARALLELI

Quando maturai la decisione di intraprendere questa doppia incisione integrale di Bach e Gabrielli mi sorse spontanea la seguente domanda: “Perché proporre questa ennesima incisione delle *Suites* di Bach? Che senso ha aggiungere un'altra versione alle diverse centinaia già esistenti, molte delle quali eccellenti?” Non mi fu troppo difficile trovare la risposta, che è molteplice ed articolata.

In primo luogo mi ha mosso la speranza e l'ambizione di dire qualcosa di nuovo. Impresa ardua e forse eccessivamente presuntuosa, me ne rendo conto, anche per la lista di nomi impressionanti che mi hanno preceduto. Ma l'abbinamento delle celeberrime *Suites* coi ben poco conosciuti *Ricercari* del bolognese Domenico Gabrielli e il tentativo di individuare una connessione fra le due opere non credo sia ancora stato fatto da nessuno.

Questo mio tentativo ha fatto da esca ad una serie di scelte musicali e interpretative uniche, coraggiose e forti, e per questo forse discutibili o criticabili ma sincere, e non necessariamente dettate dal desiderio di “autenticità bachiana” o dall'intenzione di proporre una lettura filologica ortodossa. Definirei piuttosto questa mia operazione una ipotesi, e forse addirittura la fantasia di una possibile – seppure improbabile – lettura di questi brani nella Bologna di inizio Settecento.

Ma andiamo con ordine. Nella mia pluriennale attività di violoncellista barocco ho naturalmente e costantemente studiato ed eseguito, “masticato” ed elaborato, metabolizzato e poi continuamente riveduto le *Suites* di Bach, il mio pensiero e la mia visione di esse, finché un bel giorno mi sono imbattuto nei *Ricercari* di Gabrielli. E lentamente ma inesorabilmente si è fatta strada nella

mia mente un'idea che ha influenzato e per così dire “contagiato” la mia visione delle *Suites*.

I *Ricercari* di Gabrielli sono avvolti nel mistero: per chi o per cosa li ha scritti il “*Mingàin dal violunzèl*”¹? Questi brani rappresentano il primo esempio di scrittura per violoncello solo senza accompagnamento (senza basso continuo) della storia. Ma di fatto sembrano e perlopiù suonano come dei bassi di sonata che accompagnano una ipotetica o mancante linea melodica. Non sono indispensabili conoscenze storiche e filologiche per capire cosa ha scritto Gabrielli, basta un sano intuito e una logica di base: i *Ricercari* rappresentano il primo esempio di letteratura violoncellistica che è al contempo didattica, concertistica ed esplorativa delle potenzialità del violoncello, strumento emergente che verso la fine del Seicento cercava di svincolarsi dal ruolo di mero accompagnatore degli strumenti solisti per definizione: violino, cornetto, tromba. E ovviamente la voce.

In entrambi i casi – utilizzo didattico per istruire e addestrare allievi di violoncello, ed esecuzioni pubbliche – i *Ricercari* vanno considerati alla stessa stregua di tutta la musica strumentale italiana dell'epoca: un canovaccio basato su una essenziale e scarna struttura armonico-ritmica che va arricchita, completata, armonizzata, abbellita, resa efficace e gradevole. Questo era il compito a casa dei probabili allievi di Gabrielli, ma dietro la struttura del manoscritto si nascondevano anche le svariate e diverse possibilità interpretative dello stesso Gabrielli o di altri violoncellisti professionisti, amici o colleghi ai quali il nostro Domenichino avesse voluto offrire i suoi pezzi.

È noto che Bach ha lasciato molto meno margine di intervento agli esecutori delle sue musiche, essendo stato e voluto essere egli un formidabile ed ineguagliabile

¹ In dialetto bolognese “Domenichino del violoncello”, nomignolo popolare a descrivere un piccolo uomo col suo violoncello.

‘codificatore’ di diminuzioni abbellimenti e improvvisazioni di qualsiasi tipo. Ma è pure noto che Bach fosse uno straordinario improvvisatore, e difficilmente si può sostenere che lui per primo non variasse i suoi brani durante le esecuzioni, anche se codificate nei suoi manoscritti. L’improvvisazione di diminuzioni e abbellimenti nelle esecuzioni delle musiche era prassi diffusa e comune, anche in Germania. In quest’ottica e sull’onda delle abbondanti e variegata diminuzioni e armonizzazioni che ho aggiunto nei *Ricercari* mi sono lasciato prendere anche nelle *Suites* dalla tentazione di variare e arricchire, particolarmente nei ritornelli delle danze come era abitudine fare. D’altra parte anche in Bach, per quanto le sue danze siano riccamente e dettagliatamente codificate, esiste un certo margine di intervento e le ripetizioni identiche sarebbero comunque stancanti e pesanti all’ascolto.

Diversi elementi notati durante anni di studio e frequentazione delle due opere mi hanno lentamente ma sempre di più convinto che esiste una connessione fra di esse. In primo luogo le tonalità che sono quasi tutte le stesse: *Ricercare Sesto* e *Suite n. 1* in Sol maggiore (con in più il *Ricercare Primo* in Sol minore che fa da preludio), *Ricercare Settimo* e *Suite n. 2* in Re minore, *Ricercare Quinto* e *Suite n. 3* in Do maggiore, *Ricercare Quarto* e *Suite n. 4* in Mi bemolle maggiore, *Ricercare Terzo* e *Suite n. 6* in Re maggiore. Unica eccezione sono il *Ricercare Secondo* in La minore e la *Suite n. 5* in Do minore. Proprio in questa *Suite* però Bach prescrive una scordatura che corrisponde esattamente alla accordatura adottata di prassi nella Bologna dell’epoca, ovvero con la prima corda abbassata di tono: Do-Sol-Re-Sol.

L’ostacolo principale che si incontra nel voler avvicinare e correlare le composizioni di Bach a quelle di Gabrielli è costituito dal diapason: a Bologna fino a Settecento inoltrato si suonava con il La a 465 Hz, mentre nelle cit-

tà dove operò Bach il diapason da camera (*Kammerton*) era a 415 Hz. Esisteva però il *Chorton* ovvero il diapason da coro (chiesa) che era lo stesso di Bologna, vale a dire un tono più alto del diapason da camera.

Ovviamente suonando le due opere coi diapason originali cade ogni correlazione e quindi il mio dilemma era se suonare Gabrielli col diapason abbassato o alzare quello di Bach, oppure in terza opzione incontrarsi a metà strada utilizzando il 440 Hz. Provando ogni possibilità la più efficace si è dimostrata senza alcun dubbio quella di alzare il diapason in Bach, scelta non facile per la grande tensione che corde e strumento ricevono, ma che offre al suono una energia e luminosità molto belle, direi solari e “italiane”. Naturalmente i calibri delle corde vanno adeguati alla maggior tensione, adottando corde più leggere.

Se da un lato l’ipotesi che le musiche di Gabrielli siano emigrate in Germania per tramite di uno dei diversi compositori di Bologna che cercarono e trovarono lavoro e successo al nord è assolutamente plausibile, dall’altro lato la possibilità che i *Ricercari* siano arrivati nelle mani di Bach non è da considerare inverosimile. È infatti storicamente comprovato che Giuseppe Torelli si trasferì a Berlino sul finire del Seicento ed entrò a far parte dell’orchestra di quella città collaborando col violoncellista che pochi anni dopo sarà a Cöthen con Bach... il possibile percorso dei *Ricercari* da Gabrielli a Bach è una certezza.

Registrando Bach a 465 ho invece immaginato e fantasmato un flusso inverso, come se uno di questi compositori fosse rimpatriato portando con sé le *Suites* di Bach e facendole suonare nella Bologna del Settecento. In questa ottica il diapason bolognese è perdonabile, come forse lo sono le mie diminuzioni e abbellimenti nelle *Suites*. Ma non va dimenticato che la flessibilità nell’adottare strumenti e diapason diversi è parte inscindibile della *forma mentis* dei musicisti barocchi, e in questa ottica

se non si può accettare o giustificare proprio qualsiasi intervento esiste almeno una grande libertà di azione.

Per la stessa flessibilità e libertà mi sono sentito implicitamente autorizzato ad adottare strumenti e accordature diversi e a mia discrezione. Anche su questo fronte Bach lascia in teoria meno margine d'azione degli italiani specificando per la sua *Suite n. 5* la "scordatura" con la prima corda abbassata di un tono (prassi correntemente adottata a Bologna probabilmente per l'eccessiva tensione e impraticabilità di un La tirato a 465 Hz) e soprattutto chiedendo inequivocabilmente l'utilizzo di un violoncello "piccolo" (così definito da lui stesso in molte delle sue cantate) a cinque corde accordate per quinte: Do-Sol-Re-La-Mi. Ma penso che queste indicazioni siano da considerare esempi della flessibilità e adattabilità tipiche dell'epoca, necessarie per ottenere il suono che si cerca, e non debbano per forza essere considerate le uniche soluzioni possibili.

In questo senso ho avuto appunto l'ardire di andare oltre le prescrizioni del sommo Bach, immaginandomi che se solo ci avesse pensato o avesse avuto un violoncellista a proporglielo non avrebbe per nulla disdegnato la soluzione che ho adottato nella sua *Suite n. 4* in cui per rendere meno scomoda l'esecuzione e più armonico l'effetto finale ho utilizzato lo stesso violoncello piccolo della *Suite n. 6* abbassando prima e seconda corda rispettivamente a Mi bemolle e La bemolle. Questa soluzione offre una sonorità molto ricca di armonici e diteggiature semplificate, grazie alle molte corde vuote che la tonalità di Mi bemolle maggiore della *Suite* garantisce, ed è in linea con la prassi abituale dei compositori barocchi che utilizzano e sfruttano al massimo le sonorità naturali e ricche offerte dalle corde vuote. (Un esempio molto chiaro ed evidente di questa prassi si ha proprio in ambito germanico col compositore boemo-austriaco Heinrich Ignaz Franz Biber).

Di minor responsabilità la scelta dello strumento in

Gabrielli e in genere negli autori barocchi italiani, che mai prescrivono il tipo di strumento o l'accordatura specifica lasciando al 'suonatore' la libertà di scelta o di adattamento allo strumento che si possiede. Nel caso specifico di Gabrielli non è dato di sapere con certezza se egli utilizzasse anche uno strumento a cinque corde. L'unica certezza è quella dell'accordatura con il La abbassato al Sol, ma niente impedisce di supporre, in alcuni ricercari che si spingono in posizioni inusualmente acute per quei tempi, l'utilizzo di un *violoncello* con una prima corda aggiunta, che in questo caso potrà essere accordata in quinta col Sol e quindi Re. Ho scelto di utilizzare questo tipo di strumento e di accordatura nei *Ricercare Primo, Secondo e Sesto*, essendo quelli che maggiormente traggono vantaggio dalla corda aggiunta ed acquistando essi una leggerezza di articolazione e un timbro lucente che ben si addice alle rispettive tonalità e relativi affetti.

Ma infine, a prescindere dalle ipotesi o fantasie o ricostruzioni plausibili e filologiche o meno, la molla ultima e più potente che mi ha dato il coraggio di realizzare questa incisione è stato il semplice desiderio di fare musica nel miglior modo possibile, cercando di dire qualcosa di nuovo ma anche di coinvolgere, emozionare, trasmettere agli ascoltatori la potenza e l'immensità di questa Musica che *in primis* ha emozionato profondamente me stesso.

MAURO VALLI

Bologna, gennaio 2018

Membro fondatore di Accademia Bizantina, da oltre trent'anni Mauro Valli si dedica esclusivamente alla musica antica eseguita su strumenti storici e seguendo la prassi storicamente informata; è anche violoncello principale dei Barocchisti di Lugano e collabora regolarmente con Maurice Steger.

AUTENTICO, ORIGINALE O FILOLOGICO?

Il progressivo successo che ha accompagnato le esecuzioni con strumenti originali nel corso degli ultimi cinquant'anni ha ragioni complesse anche se nello stesso tempo logiche. Sono due i fattori principali che possono riassumere la riscoperta e il gradimento sempre maggiore della "musica antica": comprensione semantica e utilizzo degli strumenti più idonei ad attuarla.

La prima è frutto di un vocabolario di gesti, pronunce ed espressioni regolate da codici retorici che all'epoca governavano il senso, le emozioni e la struttura. L'impiego degli strumenti antichi ne facilita ovviamente l'attuazione allora come oggi, perché la musica era stata ideata e composta per essi.

Uno degli equivoci che, a mio parere, ha però caratterizzato il percorso anche recente di studi "filologici" sul repertorio sei-settecentesco, riguarda il concetto di autenticità. Per alcuni musicisti e studiosi è fondamentale riprodurre il suono, il timbro e l'evento, così come fu percepito allora, in una data occasione o secondo testimonianze, al fine di ottenere il risultato più vicino all'originale. Tutto questo supportato da trattati teorici, documenti o cronache dell'epoca.

Non mi interessa in questa sede approfondire il fatto che i dati in nostro possesso attestano una notevole libertà che abbracciava tutti i possibili aspetti esecutivi, timbrici e strutturali. Quello che mi preme invece sottolineare è che il termine "filologia", applicato alla musica, dovrebbe intendere prima di tutto l'attuazione di un linguaggio coerente e consapevole che tuteli prima di tutto l'originalità, il senso e la potenza delle emozioni che il compositore voleva esprimere. Non una mera, stantia e inutile riproduzione di un supposto originale, ma il reimpiego di una lingua, di un idioma che permetta di rivivere e mantenere intatte ancora oggi le sensazioni che la musica produceva a quel tempo. A questo proposito, un aspetto che

è spesso oggetto di discussione riguarda l'uso e il significato degli abbellimenti, argomento questo che richiederebbe centinaia di pagine. In questo contesto è interessante rilevare il fatto che è opinione assai diffusa il ritenere che la musica di Bach non debba essere troppo abbellita, o addirittura niente affatto. La motivazione, brevemente, sarebbe quella di considerare la musica del "Kantor" già perfetta, completa ed esauriente nella sua complessità di scrittura.

L'esecuzione di Mauro Valli permette di non dovermi dilungare nel sostenere la mia assoluta convinzione che Bach, pur essendo un compositore ineguagliabile, era un uomo e musicista del suo tempo, e che la sua musica, pur straordinaria e inarrivabile, rispondeva a logiche comuni a quelle degli altri compositori della sua epoca. Infatti l'ascolto di queste *Suites* ci aiuta a comprendere e ci restituisce il vero senso del "da capo", e attesta che i relativi ornamenti volgono a sottolineare e enfatizzare i passaggi e gli affetti, rendendo questa musica ancor più godibile, trascendendo una [presunta] autenticità, e contemporaneamente nell'assoluto rispetto di una filologia concreta, attuale e sincera.

L'acostamento con i *Ricercari* di Gabrielli, pur non suffragato da prove documentarie, è ancor più affascinante (non solo per le analogie relative alle tonalità e alla destinazione strumentale), se si pensa a un altro autore italiano del Seicento, Girolamo Frescobaldi, che con i suoi *Fiori Musicali*, ebbe una notevole influenza su Bach e sulla sua produzione di carattere speculativo.

OTTAVIO DANTONE

Parigi, marzo 2018

Direttore dal 1996 della celebre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone è uno dei più eminenti clavicembalisti e direttori del nostro tempo. Si esibisce regolarmente nelle più importanti sale da concerto e teatri di tutto il mondo.



CONCEPT & DESIGN

DIGIPACK: Emilio Lonardo

BOOKLET: Mirco Milani

ICONOGRAPHY

DIGIPACK

Cover: Donato Creti (1671-1749), *Teti affida Achille a Chirone*, detail, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

©Archivio fotografico Musei Civici D'Arte Antica di Bologna

Inside: Mauro Valli, May 2018 ©Daniele Caminiti, www.danielecaminiporraits.com

BOOKLET

Pages 15, 25, 33, 42: Mauro Valli, May 2018 ©Daniele Caminiti

TRANSLATIONS

ITALIAN-ENGLISH: Amie Weiss (Piero Mioli), Elicia Silverstein (Mauro Valli and Ottavio Dantone)

ITALIAN-FRENCH: Béatrice Savary and Loïc Chahine

ITALIAN-GERMAN: Studio Omnitrad (Piero Mioli), Maria Grazia Valli (Mauro Valli and Ottavio Dantone)

ADVISOR, ICONOGRAPHY: Denis Grenier

Acknowledgements

For a cellist, and especially for a baroque cellist, recording the Bach Cello Suites is a rite of passage, an ever-present hope and dream. By the grace of God, I was able to realize this dream, which has been the most important and demanding project of my career – a long project, during which I have needed and received tremendous support. Therefore, I would like to acknowledge and thank those who supported me and to make a dedication.

Three CDs, three years of trips to Zurich where I was had the fortune to be able to use the beautiful Neumünster church, which has a marvelous acoustic. I had the immense pleasure to collaborate on this recording with Christian Sager, an excellent sound engineer and producer, and a wonderful person and friend. My first acknowledgement and thanks go to him for his enormous professionalism and his extraordinary musical and human sensitivity. I would like to also thank the congregation of the Neumünster Church for having “hosted” this recording.

A special thanks goes to Elicia Silverstein. Thank you from my heart for your support, for your excellent translation work, and for having tolerated and accepted my stress throughout the process of this ambitious project.

An immense thank you to my dear friends and most esteemed artists Ottavio Dantone and Piero Mioli, who endorsed and approved, both in their texts printed here and otherwise, my “personal” approach to and interpretation of the Bach Suites.

Thanks to the team of translators of my texts: to my sister Maria Grazia, assisted by dear friends Eva and Bodo Treter, to my friends Amie Weiss Beatrice Savary and Loïc Chahine, as well as to Christoph Brenner and Sebastian Riess for their invaluable suggestions and advice.

However, the person to whom I dedicate this labor of love and whom I thank from the depths of my heart is the person who has always supported and sustained me: Eleonora, my elderly mother, who is still kicking at 98 years old, always ready with the right advice and encouragement for all in her presence. Without her example of a long life of sacrifice and total dedication, working away to the point of exhaustion, I don't think I would have succeeded.

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

outhere
MUSIC



