

Sei Suonate à cembalo certato
è violoncello piccolo solo

Johann Sebastian Bach

Mario Brunello
Roberto Loreggian
Francesco Galligioni



AR —
— CA
NA —

Sei Suonate à cembalo certato
è violoncello piccolo solo

Johann Sebastian Bach

Mario Brunello
Roberto Loreggian
Francesco Galligioni



BRUNELLO
BACH
SERIES

AR ■
■ CA
NA ■

■ 2



Index

A compositional ideal	06
<i>by Peter Wollny</i>	
Un idéal de composition	08
Un ideale compositivo	10
Music and architecture	14
<i>by Mario Brunello</i>	
Musique et architecture	16
Musica e architettura	17
Origin and repertoire of the violoncello piccolo	20
<i>by Edoardo Saffi</i>	
Origine et répertoire du violoncelle piccolo	22
Origine e repertorio del violoncello piccolo	24
A cello made to measure	28
<i>by Filippo Fasser</i>	
Un violoncelle haute couture	29
Un violoncello sartoriale	31
Playing at the octave	32
<i>by Roberto Loreggian</i>	
Jouer à l'octave	33
Suonando in ottava	34
If it pleases	36
<i>by Francesco Galligioni</i>	
Si cela plaît	37
Se piace	38
Biographies	41
Tracklist	44
Colophon	47





A compositional ideal

by Peter Wollny

In the first half of the eighteenth century, theorists and performers of instrumental chamber music elevated the texture of the trio sonata to an ideal of compositional technique. Here linear counterpoint, euphonious harmony, and a rich vein of melody seemed to enter into a perfect synthesis. Musical savants such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz, and Johann Adolph Scheibe proclaimed the trio texture to be nothing less than a touchstone for any composer of stature. Mattheson described the special demands posed by this genre: “Here all three voices, each taken by itself, must carry a fine melody; and yet all the while they must sustain the triadic harmony to the utmost extent possible, as if it by happenstance.”¹

■ 6

Hardly any other composer of the time brought this ideal to such a pitch of perfection as did Johann Sebastian Bach. As late as 1774 his son Carl Philipp Emanuel could say of his father’s trios that they “still sound very good now ... although they are over fifty years old” and that they contain “several adagios which could not be made more melodious even today.”² Perhaps another reason for the undiminished high regard felt for this group of works even long after Bach’s death may be that the trio satisfied not only Bach’s own

1 J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), p. 344.

2 Letter of 7 October 1774 to Johann Nikolaus Forkel; quoted from *Hans-Joachim Schulze: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Leipzig, 1972), no. 795.

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

notions of perfect balance and harmony (he felt that this balance could only be attained when all the voices “work wonderfully through each other”),³ but also the primacy attached to personal and “sensitive” melody by the generation of his sons and pupils. Equally portentous was Bach’s use of the harpsichord as an obbligato partner of the melody instrument. By having the harpsichord take one of the two upper voices in the right hand and the bass in the left, it now became possible for two players to produce a three-voiced compositional fabric. In order to distinguish the three voices more clearly in timbre, Bach gave the performers the liberty to reinforce the bass line with a viola da gamba.

The fact that Bach’s trios continue to occupy a towering position in the history of the genre can easily blind us to the fact that, all in all, he wrote very few of them. Besides a few isolated examples, these include the six organ trios (BWV 525-530), the three flute sonatas (BWV 1030-1032), the three sonatas for viola da gamba (BWV 1027-1029), and above all the present collection of six sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014-1019). As can be seen from the various combinations of instruments, the trio texture is not bound to any particular scoring; rather, it functions as what we might call an abstract compositional principle whose acoustical realization was often governed by extrinsic circumstances. Thus, the same composition could appear as an instrumental number in a church cantata, with a sprightly scoring for oboe d’amore, viola da gamba, and continuo (BWV 76/8), and as an introduction to an organ trio (BWV 528/1). Similarly, the Trio Sonata for two flutes and continuo (BWV 1039) and its parallel version for viola da gamba and obbligato harpsichord (BWV 1027) are merely two contrasting realizations of the same compositional substance.

Text taken from the preface of the Bärenreiter Urtext edition, by kind permission of the author and publisher.

3 Werner Neumann and H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian 1685-1750* (Leipzig, 1969), no. 409, p. 302.

Un idéal de composition

par Peter Wollny

■ 8

Dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, les théoriciens et les musiciens de chambre ont élevé l'art de la sonate en trio à un idéal de la technique de composition. Car ici le contrepoint linéaire, une harmonie chantante, ainsi qu'un esprit mélodique inspiré semblaient se conjuguer en un accord parfait. Des savants tels que Johann Mattheson, Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe proclamèrent que l'art du trio n'était rien de moins qu'une pierre angulaire pour tout compositeur de qualité. Matheson décrivait ainsi les exigences particulières requises pour ce genre: « Ici les trois voix, chacune de son côté, doivent soutenir une mélodie raffinée; et, en plus, souligner l'harmonie, comme si tout cela se passait de façon naturelle et sans aucun effort. »¹ Aucun compositeur n'a réalisé cet idéal de manière aussi complète que Jean Sébastien Bach; son fils Carl Philippe Emmanuel tissait les louanges de ses Trios encore ainsi en 1774: « ... ils sonnent encore très bien, ... si l'on pense qu'ils ont déjà 50 ans » et contiennent « quelques *Adagii*, que l'on ne pourrait écrire de façon plus chantante de nos jours. »²

Cette haute considération pour ce genre d'œuvres, restée inchangée même très

1 J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), p. 344.

2 Lettre du 7 Octobre 1774 à Johann Nikolaus Forkel; cité par *Hans-Joachim Schulze: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Leipzig, 1972), no. 795.

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

longtemps après la mort de Bach s'explique peut-être aussi par le fait que le Trio n'ait pas représenté uniquement aux yeux de Bach l'incarnation de la parfaite harmonie (qui ne pouvait être atteinte, selon lui, que si toutes les voix « travaillaient ensemble de façon merveilleusement confuse »³), mais satisfaisait aussi les exigences de la génération de ses fils et de ses élèves, à la recherche d'une mélodie conçue de manière individuelle et sensible. Le choix de Bach de confier au clavecin le rôle de partenaire obligé de l'instrument mélodique, la main droite du claveciniste jouant une des voix supérieures et la gauche la ligne de basse, fut aussi très innovant. Il se crée ainsi dans l'ensemble un jeu à trois voix même avec deux seuls interprètes. Afin d'accentuer la différenciation des trois voix Bach laisse aux interprètes le choix de redoubler la basse avec une viole de gambe.

Le fait que les compositions pour Trio de Bach tiennent de nos jours une place encore importante dans la tradition du genre laisse vite oublier qu'il n'a écrit en tout que très peu d'œuvres de ce type. On compte parmi elles, à part quelques œuvres isolées, les Trios pour orgue BWV 525-530, les trois Sonates pour flûte BWV 1030-1032, les trois Sonates pour viole de gambe BWV 1027-1029 et, surtout, le tome des six Sonates pour violon et clavecin BWV 1014-1019. Comme on peut le constater aux différentes associations d'instruments, le mouvement en Trio n'est pas soumis à une instrumentation déterminée, mais fait en quelque sorte office de principe abstrait de composition, dont la réalisation sonore dépend souvent de facteurs externes. C'est ainsi qu'une composition pouvait, sans la transformer de façon radicale, être utilisée dans une formation élégante avec un hautbois d'amour, une viole de gambe et un continuo comme cantate d'église (BWV 76/8), mais aussi former l'introduction d'un Trio pour orgue (BWV 528/1). La sonate en trio pour deux flûtes et continuo BWV 1039 et sa version parallèle pour viole de gambe et clavecin obligé ne sont elles aussi que deux réalisations différentes de la même substance de composition.

Texte tiré de la préface de l'édition Urtext de Bärenreiter, avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur.

3 Werner Neumann et H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian 1685-1750* (Leipzig, 1969), no. 409, p. 302.

Un ideale compositivo

di Peter Wollny

Nella prima metà del Settecento, teorici ed esecutori di musica da camera strumentale elevarono la scrittura della sonata a tre ad un ideale di tecnica compositiva. Qui contrappunto lineare, armonia cantabile e una ricca vena melodica sembravano giungere ad una perfetta sintesi. Musicografi come Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz, e Johann Adolph Scheibe proclamarono la scrittura della sonata a tre nientemeno che una pietra di paragone per qualunque compositore di alto livello. Mattheson descrisse le particolari esigenze richieste da questo genere: “Qui tutt’e tre le voci, ciascuna presa singolarmente, devono possedere una bella melodia; e tuttavia, per tutto il tempo, devono sostenere l’armonia a tre parti nel miglior modo possibile, come fosse per caso.”¹

■ 10

Pochissimi altri compositori del tempo portarono questo ideale ad un tale grado di perfezione come Johann Sebastian Bach. Ancora nel 1774, il figlio Carl Philipp Emanuel poteva dire delle sonate a tre del padre che “suonano tuttora benissimo ... benché abbiano più di cinquant’anni” e contengono “diversi Adagi che ancora oggi non potrebbero essere scritti in modo così melodioso.”² Forse un ulteriore motivo per l’ininterrotta alta considera-

1 J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (Amburgo, 1739), p. 344.

2 Lettera del 7 ottobre 1774 a Johann Nikolaus Forkel; citata da *Hans-Joachim Schulze: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Lipsia, 1972), n. 795.

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

zione nei confronti di questo gruppo di opere, anche molto tempo dopo la morte di Bach, potrebbe essere che la sonata a tre rispettava non soltanto i concetti bachiani di perfetto equilibrio e armonia (egli riteneva che questo equilibrio potesse essere raggiunto soltanto quando tutte le voci interagiscono “meravigliosamente l’una nell’altra”³), ma anche il primato assegnato alla melodia personale e “sensibile” dalla generazione dei suoi figli ed allievi. Altrettanto straordinario fu l’utilizzo di Bach del clavicembalo come partner “obbligato” dello strumento melodico. Assegnando al clavicembalo una delle due voci superiori nella mano destra e il basso nella sinistra, per i due esecutori diventava ora possibile sostenere un tessuto compositivo a tre voci. Allo scopo di differenziare più chiaramente nel timbro le tre voci, Bach diede agli esecutori la libertà di rinforzare la linea del basso con una viola da gamba.

Il fatto che le sonate a tre di Bach continuino ad occupare una posizione di rilievo nella storia del genere può facilmente farci dimenticare che, nell’insieme, egli scrisse pochissimi esempi di questo tipo. Oltre a qualche brano isolato, questi esempi comprendono le sei sonate in trio per organo (BWV 525-530), le tre sonate per flauto (BWV 1030-1032), le tre sonate per viola da gamba (BWV 1027-1029), e soprattutto la presente raccolta di sei sonate per violino e clavicembalo (BWV 1014-1019). Come risulta dalle varie combinazioni di strumenti, la scrittura a tre parti non è legata ad alcun organico particolare; anzi, essa funge da quello che potremmo chiamare un principio compositivo astratto, la cui realizzazione sonora era spesso dettata da circostanze esterne. E così, la stessa composizione poteva apparire come un numero strumentale in una cantata da chiesa, con un organico colorito per oboe d’amore, viola da gamba, e continuo (BWV 76/8), e come movimento introduttivo in una sonata in trio per organo (BWV 528/1). Analogamente, la Sonata a tre per due flauti e continuo (BWV 1039) e la sua versione parallela per viola da gamba e clavicembalo obbligato (BWV 1027) sono semplicemente due realizzazioni contrastanti della stessa sostanza compositiva.

Testo estratto dalla prefazione all’edizione Urtext Bärenreiter, per gentile concessione dell’autore e dell’editore.

3 Werner Neumann e H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian 1685-1750* (Lipsia, 1969), n. 409, p. 302.





Music and architecture

by Mario Brunello

The incontestable fascination of the Six Sonatas BWV 1014-19 totally won me over, bringing into focus Albert Schweitzer's affirmation: "With the fugato Bach always knows how to find himself, banishing sorrow."

"Sorrow", elaborated in all its nuances in the slow movements, two for each sonata, that reveal, perhaps unconsciously, the moral aspect, the intimate, private, human side of Bach's genius, surrendering to emotions, passing from resignation to melancholy, from sorrow to dream-like mysticism, from endurance of the human condition to sorrow.

The close-knit slow movements alternate with Allegros in which Bach always knows how to "find himself", the unsurpassed master of architectonic virtuosity in voice-leading. This is thanks to the natural plasticity of the themes stated almost always in fugato, a procedure that allows him to move from one room of the sonata structure to the other. This alternation of movements in which the music flows incessantly in forms that are like liquid or like crystallized architecture, the first generating forms that are synchronous but without crystallized designs, the second branching into reticulated structures, is reminiscent of the miracle of a snowflake, or rather of the entirely natural process of creation, of dissolution of poetically symmetrical structures such as that of crystals that trace forms that are unpredictable but seem natural.

Maybe it is with the three- rather than four-voice texture of the sonata that the architectonic texture of the voices is unveiled, making them more human, and the music reveals its secrets. For this reason, I felt the need to assign to each voice a different colour. Already the sound of the violoncello piccolo, compared to the violino, brings the heavenly voice into an earthly range, but also the viola da gamba, which Bach moreover intended as a doubling of the left hand of the harpsichord, sometimes in alternation with the violoncello, makes more readable a line that by its nature remains in the shadows of the lower register. The right hand of the keyboard (harpsichord, often replaced in this recording by another keyboard instrument, the organ) carries the dialogue with the violoncello piccolo onto a common, more tuneful level.

So we are dealing here with music and architecture, lines and forms arranged in time and natural space, in this particular case by the genius of Bach, one illustration among many of the "abyss that separates words and notes."



Musique et architecture

par Mario Brunello

Le charme incontestable des Six Sonates BWV 1014-1019 m'a totalement conquis dès l'instant où j'ai cerné le propos d'Albert Schweitzer : « avec le fugato Bach sait toujours se trouver lui-même, chassant la douleur ».

« Douleur », déclinée dans toutes ses nuances dans les mouvements lents, deux dans chaque sonate, qui révèlent, peut-être de façon inconsciente, le portrait moral, le côté intime, familial, humain du génie de Bach, se perdant parmi les sentiments, passant de la résignation à la mélancolie, de la tristesse au mysticisme rêveur, de la souffrance face à la condition humaine à la douleur.

Étroitement entrelacés, les mouvements lents s'alternent aux *Allégri* dans lesquels Bach sait toujours « se retrouver lui-même », maître inégalable de la virtuosité architectonique dans la distribution des voix. Mérite de la malléabilité naturelle des thèmes exposés presque toujours en fugato, forme qui leur permet de se déplacer, de se transporter d'une salle à l'autre dans la structure des sonates. Cette alternance de mouvements dans laquelle la musique jaillit sans répit en forme liquide ou architecture cristallisée, l'une qui génère des formes synchrones mais sans visage, l'autre qui se ramifie en structures réticulaires, renvoie au miracle du flocon de neige ou, mieux encore au processus naturel de la création, ou de la dissolution, d'une structure poétiquement symétrique comme justement celle des cristaux qui dessinent des formes imprévisibles, mais parfaitement proches de la perception de la naturalité.

Peut-être grâce au langage de la sonate à trois, trois voix au lieu de quatre, le tissu architectural des voix se dévoile, devient plus humain, le livre s'ouvre et c'est la raison pour laquelle j'ai ressenti le besoin de confier un registre différent à chaque voix. Le son du violoncelle piccolo déjà, par rapport au violon, ramène la voix céleste dans un cadre plus terrestre, mais la viole de gambe aussi, prévue d'ailleurs par Bach en redoublement de la main gauche du clavecin, en alternance parfois avec le violoncelle, permet la compréhension d'une ligne qui, par sa nature, vit dans l'ombre du registre grave. La main droite du clavier, clavecin ou orgue, alternée peut-être plus au profit de l'orgue, conduit le dialogue avec l'instrument à cordes sur un plan commun, plus spacieux.

Musique et architecture donc, lignes et formes disposées dans le temps et dans l'espace par la nature, et par le génie de Bach dans le cas précis, qui délimitent une fois de plus « l'abysse qui sépare les mots des notes ».

Musica e architettura

di Mario Brunello

L'indubbio fascino delle Sei Sonate BWV 1014-19 mi ha totalmente conquistato nel momento in cui ho focalizzato l'affermazione di Albert Schweitzer: "con il fugato Bach sa sempre trovare sé stesso, scacciando il dolore."

"Dolore", declinato in tutte le sue sfumature nei movimenti lenti, due per sonata, che rivelano forse in maniera inconsapevole, il ritratto morale, il lato intimo, familiare, umano del genio di Bach, perdendosi nei sentimenti, passando dalla rassegnazione alla malinconia, dalla tristezza al sognante misticismo, dal patimento per la condizione umana al dolore.

Strettamente concatenati, i movimenti lenti si alternano agli Allegri in cui Bach "sa sempre trovare sé stesso", l'insuperabile maestro del virtuosismo architettonico nella distribuzione delle voci. Merito della naturale plasticità dei temi esposti quasi sempre in fugato, forma che gli dà modo di spostarsi, di trasferirsi da una stanza all'altra nella struttura delle sonate. Questa alternanza di movimenti in cui la musica sgorga incessantemente in forma liquida o architettura cristallizzata, l'una che genera forme sincrone ma senza figura, l'altra che si ramifica in strutture reticolari rimanda al miracolo del fiocco di neve, o meglio al processo tutto naturale della creazione, e dello scioglimento, di una struttura poeticamente simmetrica quale appunto quella dei cristalli che disegnano forme imprevedibili, ma del tutto vicine alla percezione della naturalità.

Forse proprio con il linguaggio della sonata a tre, tre voci anziché quattro, il tessuto architettonico delle voci si svela, diventa più umano, il libro si apre e per questa ragione ho sentito l'esigenza di affidare un colore diverso a ogni voce. Già il suono del violoncello piccolo, rispetto al violino, riporta la voce celeste in un ambito più terreno, ma anche la viola da gamba, peraltro prevista da Bach come raddoppio della mano sinistra del clavicembalo, avvicinata talvolta dal violoncello, rende leggibile una linea che per la sua natura vive nell'ombra del registro grave. La mano destra della tastiera, clavicembalo o organo, alternata forse più a favore dell'organo, porta il dialogo con lo strumento ad arco su un piano comune, più arioso.

Musica e architettura dunque, linee e forme disposte nel tempo e nello spazio dalla natura, e dal genio di Bach in questo caso, che demarcano una volta in più "l'abisso che separa le parole dalle note".





Origin and repertoire of the violoncello piccolo

by Edoardo Sbaffi

■ 20

In the beginning was the *violone*... We could begin our story in this lighthearted fashion, given that the term, as Stephen Bonta teaches us in his articles dating from the 1970s¹, was applied from the first decades of the 16th century and throughout the 17th century to any large *viola* (whether *da gamba* or *da braccio*). The term *violoncello* (a *violone piccolo* or small violone with the same extension to the lower range thanks to the new wound strings) appears for the first time with Arresti in 1665², and its acceptance was neither swift nor enthusiastic given that in the second decade of the next century the violoncello was still designated “viola” in Venice (Giuseppe Tartini) and “violone” in Rome (Arcangelo Corelli). It is important to emphasize that throughout the 17th century up to the first half of the 18th century a terminology was in use that was geographically circumscribed and not shared by all. Bonta shows that it is useless to latch on to names and terms that were clearly not accepted universally: there was no consensus on the terminology, and musicians were not really concerned with this question.

It was Johann Sebastian Bach who for the first time in history used the term “violoncello piccolo”, assigning to this instrument a concertante role in nine cantatas composed in the 1720s. In the same years he wrote the six suites for solo violoncello, the last of which requires an instrument of five strings, the name of which is not specified, only the

1 Stephen Bonta, “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?”, *Journal of the American Musicological Society* III, 1977 and “Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society* IV, 1978.

2 Giulio Cesare Arresti’s Sonatas op. 4 (Venice, 1665).

The cellist Edoardo Sbaffi obtained a doctorate in music and musicology at Evora, Portugal, in 2013, defending a thesis in the use and repertoire of the violoncello piccolo with four and five strings in the 17th and 18th centuries. Since 2014 he has been a professor at the Amazonas State University, Brazil, and he has published various scholarly texts on musicology in specialist journals. In 2018 his research project on the violoncello da spalla was rewarded with a grant from the FAPEAM, the Amazonas state research foundation.

tuning. We are dealing here with a variant of the violoncello whose dimensions are necessarily a little smaller than the violoncello (cellos) used today: the fifth string (E) would break continually on a violoncello with the vibrating string length that we use today.

So, if the violoncello is literally a “violone piccolo”, how much smaller is the violoncello piccolo? Through iconographic analysis we can observe a significant number of more or less small violoncelli with four or five strings depicted in the 16th, 17th and 18th centuries. The term “violoncello piccolo” was coined in the 18th century and may thus be considered ahistorical if applied to preceding periods, when this type of instrument was simply called “violoncello” and even earlier “basso di viola”, “bassetto”, “violoncino” or the generic “violino”. It began to be logical to add the adjective “piccolo” when, in the first years of the 18th century, the violoncello’s form had become standardized. Thus the violoncello became the instrument with a soundbox of 75.5 cm (the dimension of the famous “B” form of Antonio Stradivari of 1707); as a result, the term “piccolo” was applied to instruments of smaller size.

After Bach, we again encounter the indication “cello piccolo” in the manuscript of the Concerto in C by Giovanni Battista Sammartini, dating from around 1725-30. This time the instrument can be replaced by a violin: in fact, the first page of the manuscript reads: “Concerto à / Cello piccolo Conc: è [o] viol: / 2.Violini / Viola / et / Cembali.” (Concerto for cello piccolo concertante or violin: 2 violins, viola and harpsichord”. The tuning of the violoncello piccolo should probably be G-D-A-E, an octave lower than for the violin, since the solo part makes no use of the lower C string. The repertoire of this variant can be inferred from the literature for solo violoncello: the violoncello piccolo can be used only for those works in which the low C string is not used, as is often the case in some sonatas by composers such as Antonio Caldara, the Bononcini brothers (sons of the more famous Antonio), Jean-Baptiste Barrière, Salvatore Lanzetti, as well as the Duetti op. 6 by James Cervetto for first violoncello (or violin) and [second] violoncello, to name only a few examples. Indeed, an instrument tuned an octave lower than the violin lent itself to appropriating the latter’s infinitely larger repertoire, and Jean-Benjamin de La Borde, in his *Essai* published in 1780, discusses this practice, citing two great French players of the violoncello who were his contemporaries: “Mr Duport and Mr Janson took it to the highest level, performing on this instrument everything that was performed on the violin”.³

3 Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome Première (Paris, Eugene Onfroy, 1780), p. 309: “MM. Duport & MM. Janson l’ont porté au dernier degré, en exécutant sur cet instrument tout ce qu’on exécute sur le Violon.”

Origine et répertoire du violoncelle piccolo

par Edoardo Sbaffi

Au début était le violone... Notre histoire pourrait commencer en plaisantant de cette façon, vu que le terme, comme nous l'enseigne Stephen Bonta dans ses essais des années 70¹ s'appliquait dès les premières décennies du XVI^{ème} siècle et durant tout le XVII^{ème} à tous les modèles de violes de grande dimension (de gambe ou de bras). Le terme violoncelle (un petit violone mais avec la même étendue dans les graves grâce aux nouvelles cordes filées) apparaît pour la première fois avec Arresti en 1665² et son acceptation ne fut ni rapide ni enthousiaste vu que dans la seconde décennie du siècle suivant le violoncelle était encore défini comme une viole à Venise (Giuseppe Tartini) et violone à Rome (Arcangelo Corelli). Il est important de souligner que durant tout le XVII^{ème} siècle et jusqu'à la première moitié du XVIII^{ème} on utilisait une terminologie géographiquement limitée et non unanimement partagée. Bonta nous montre combien il est inutile de nous accrocher à des termes qui n'étaient décidément pas acceptés de façon universelle : il n'y avait aucun consensus sur la nomenclature et les musiciens ne se préoccupaient pas vraiment de ce problème.

■ 22

C'est Jean Sébastien Bach qui utilise pour la première fois dans l'histoire le terme de « violoncelle piccolo » en attribuant à cet instrument un rôle concertant dans neuf cantates composées dans les années vingt du XVIII^{ème} siècle. Dans les mêmes années il écrit les

1 Stephen Bonta, "From Violone to Violoncello: A Question of Strings?", *Journal of the American Musicological Society* III, 1977 et "Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy", *Journal of the American Musicological Society* IV, 1978.

2 Giulio Cesare Arresti, Sonates op. 4 (Venise 1665).

Edoardo Sbaffi, violoncelliste, est docteur en musique et en musicologie (Evora, Portugal, 2013, où il a présenté une thèse sur l'usage et le répertoire du violoncelle piccolo à quatre et cinq cordes au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle). Depuis 2014 il est professeur à l'Universidade do Estado do Amazonas, au Brésil, et a publié plusieurs textes scientifiques dans le domaine de la musicologie pour des revues spécialisées. En 2018 son projet d'étude sur le violoncelle d'épaule a été récompensé par un financement de la Fondation pour la recherche de l'état d'Amazonie (FAPEAM).

suites pour violoncelle seul dont seule la dernière requiert un instrument à cinq cordes dont le nom n'est pas spécifié, mais uniquement son accord. Il s'agit d'une variante organologique du violoncelle dont les dimensions sont nécessairement un peu plus petites que celles des violoncelles que l'on utilise de nos jours : la cinquième corde (mi) se casserait continuellement sur un violoncelle de la longueur de corde vibrante que nous connaissons aujourd'hui.

Donc, si le violoncelle est, littéralement, un «petit violone», quelle est la dimension d'un violoncelle piccolo? Grâce à l'analyse iconographique on observe une quantité considérable de violoncelles plus ou moins petits, à quatre ou cinq cordes représentés durant les XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Le terme de violoncelle piccolo a été inventé au XVIII^{ème} siècle, on peut donc le considérer comme antihistorique si on l'applique à des époques antécédentes alors que ce type d'instruments étaient simplement appelés violoncelles, ou avant encore basses de viole, bassets, « violoncini » ou, de manière générale, violoni. On commença logiquement à ajouter l'adjectif « petit » au début de la standardisation du violoncelle dans les premières années du XVIII^{ème} siècle. Le violoncelle devint ainsi l'instrument avec une caisse harmonique de 75.5 cm (mesure de la fameuse forme 8 d'Antonio Stradivari de 1707) et, par conséquent, « piccolo » était celui de mesure inférieure.

Après Bach nous rencontrons de nouveau l'indication de *Cello piccolo* dans le Concerto en Do Majeur de Giovanni Battista Sammartini datable aux environs de 1725-30. Cette fois l'instrument peut être remplacé par un violon : on peut en effet lire sur la première page du manuscrit : *Concerto à / Cello piccolo Conc: è [o] viol: / 2. Violini / Viola / et / Cembali*. L'accord du violoncelle piccolo sera probablement sol-ré-la-mi, une octave en-dessous de celle du violon, vu que dans la partie soliste la corde grave do n'est pas utilisée. Le répertoire de ce type de violoncelle est lié à la littérature soliste pour violoncelle ; toutes les sonates dans lesquelles la corde grave do n'est pas utilisée – ce qui n'est pas rare dans certaines sonates d'auteurs tels qu'Antonio Caldara, les frères Bononcini (fils du plus célèbre Antonio), Jean-Baptiste Barrière, Salvatore Lanzetti mais aussi les Duos op.6 de James Cervetto pour premier violoncelle (ou violon) et violoncelle, pour n'en citer que quelques-uns – peuvent être jouées avec cet instrument. En fait, un instrument accordé une octave en dessous du violon se prêtait à s'approprier le répertoire infiniment plus vaste de ce dernier et c'est Jean-Benjamin de La Borde, dans son *Essai*, publié en 1780, qui nous parle de cette pratique en citant deux grands violoncellistes français qui lui étaient contemporains : « les Messieurs Duport et Janson l'ont portée au dernier degré, exécutant sur cet instrument tout ce que l'on exécute sur le violon ».³

3 Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome Première, Paris, Eugene Onfroy, 1780, p.309.

Origine e repertorio del violoncello piccolo

di Edoardo Sbaffi

■ 24

In principio era il violone... La nostra storia potrebbe cominciare scherzosamente così visto che il termine, ci insegna Stephen Bonta nei suoi saggi degli anni Settanta¹, si applicava sin dai primi decenni del Cinquecento e per tutto il XVII secolo a qualunque modello di viola di grandi dimensioni (da gamba o da braccio). Il termine violoncello (un violone piccolo, ma con la medesima estensione al grave grazie alle nuove corde filate) appare per la prima volta con Arresti nel 1665² e la sua accettazione non fu né rapida né entusiasta visto che nella seconda decade del secolo successivo il violoncello era ancora definito come viola a Venezia (Giuseppe Tartini) e violone a Roma (Arcangelo Corelli). È importante sottolineare che in tutto il XVII secolo e fino alla prima metà del XVIII secolo era utilizzata una terminologia circoscritta geograficamente e non condivisa unanimemente. Bonta ci mostra quanto sia inutile aggrapparci a nomi e termini che chiaramente non erano accettati universalmente: non c'era consenso sulla nomenclatura né i musicisti si preoccupavano realmente con questa questione.

È Johann Sebastian Bach che usa per la prima volta nella storia il termine “violoncello piccolo” attribuendo a questo strumento un ruolo concertante in 9 cantate composte negli anni Venti del XVIII secolo. Negli stessi anni scrive le 6 suites per violoncello, solo l'ultima delle

1 Stephen Bonta, “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?”, *Journal of the American Musicological Society* III, 1977 e “Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society* IV, 1978.

2 Giulio Cesare Arresti's Sonate op. 4 (Venezia 1665).

Edoardo Sbaffi, violoncellista, è dottore in musica e musicologia (Evora, Portogallo, 2013) dove ha difeso una tesi sull'uso e il repertorio del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo. Dal 2014 è professore nella Universidade do Estado do Amazonas, in Brasile ed ha pubblicato vari testi scientifici di ambito musicologico in riviste specializzate. Nel 2018 un suo progetto di studio sul violoncello da spalla è stato premiato ricevendo un finanziamento dalla Fondazione per la ricerca dello stato di Amazonas (FAPEAM).

quali richiede uno strumento a 5 corde, di cui però non è specificato il nome, ma solo l'accordatura. Si tratta di una variante organologica del violoncello le cui dimensioni sono necessariamente un po' più piccole dei violoncelli che usiamo oggi: la quinta corda (mi) si romperebbe in continuazione in un violoncello con la lunghezza della corda vibrante che usiamo oggi.

Ora, se il violoncello è, letteralmente, un «violone piccolo» quanto è piccolo il violoncello piccolo? Attraverso l'analisi iconografica osserviamo una rilevante quantità di violoncelli più o meno piccoli a 4 e a 5 corde raffigurati nei secoli XVI, XVII e XVIII. Violoncello piccolo è un termine coniato nel XVIII secolo, quindi da considerarsi storico se applicato a epoche anteriori quando questo tipo di strumenti erano semplicemente chiamati violoncelli e ancor prima bassi di viola, bassetti, violoncini o genericamente violoni. Cominciò ad essere logico aggiungere l'aggettivo "piccolo" quando si arrivò ad un principio di standardizzazione del violoncello nei primi anni del Settecento. Il violoncello divenne così lo strumento con una cassa armonica di 75,5 cm (la misura della famosa forma B di Antonio Stradivari del 1707) e, di conseguenza, "piccolo" era quello di misura inferiore.

Dopo Bach incontriamo di nuovo l'indicazione di *Cello piccolo* nel manoscritto del Concerto in Do Maggiore di Giovanni Battista Sammartini databile intorno al 1725-30. Questa volta lo strumento può essere sostituito con un violino: si legge infatti nella prima pagina del manoscritto: *Concerto à / Cello piccolo Conc: è [o] viol: / 2.Violini / Viola / et / Cembali*. L'accordatura del violoncello piccolo sarà probabilmente sol-re-la-mi, un'ottava sotto quella del violino, visto che nella parte solista non c'è uso della corda grave Do. Il repertorio di questa variante di violoncello è legato alla letteratura solistica per violoncello: sono eseguibili con questo strumento tutte quelle sonate in cui la corda grave (do) non è utilizzata, fatto non infrequente in alcune sonate di autori quali Antonio Caldara, i fratelli Bononcini (figli del più famoso Antonio), Jean-Baptiste Barrière, Salvatore Lanzetti ma anche i Duetti op. 6 di James Cervetto per violoncello primo (o violino) e violoncello, per citarne solo alcuni. Di fatto uno strumento intonato un'ottava sotto il violino si prestava ad appropriarsi del repertorio infinitamente più vasto di quest'ultimo ed è Jean-Benjamin de La Borde, nel suo *Essai* pubblicato nel 1780, che ci parla di questa pratica citando due grandi violoncellisti francesi sui contemporanei: "i Sig. Duport e Sig. Janson lo spinsero all'ultimo grado, eseguendo su questo strumento tutto quello che si esegue sul violino".³

3 Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome Première, Paris, Eugene Onfroy, 1780, p.309: "MM. Duport & MM. Janson l'ont porté au dernier degré, en exécutant sur cet instrument tout ce qu'on exécute sur le Violon" (traduzione dell'autore).





A cello made to measure

by Filippo Fasser

After having had some experience with instruments of reduced dimensions that are smaller than what is considered normal, and after some years of experimentation with the strings, in 2013 Mario Brunello and I collaborated to make a cello. We decided to use the five-stringed cello labelled "Antonio and Girolamo Amati", which was made between 1600 and 1610, as the model for the instrument he plays on this recording. The original cello is an extraordinary example of the greater freedom that composers, musicians, and instrument makers had to research, and express, the infinite possibilities of sound.

We decided to make an instrument which would primarily be easy to play, giving it the characteristics of dimension, such the width of the neck and fingerboard and string length, which would allow Brunello to adapt easily from his larger instrument to this smaller one, and play on it comfortably. To accommodate the repertoire he wanted to explore, we resolved to reduce the five strings of the Amati original to four, tuned an octave below the violin.

We established that a 640 mm string length would simultaneously allow adequate tension to produce a beautiful sound, but not so much that the strings would break. Consequently, the body length is 695 mm, the neck length 260 mm, and the stop length 370 mm.



Un violoncelle haute couture

par Filippo Fassler



En 2013, après quelques expériences avec des instruments de dimension réduite par rapport à celle considérée normale, et quelques années d'expérimentation avec les cordes, nous avons décidé avec Mario Brunello d'utiliser comme modèle pour le violoncelle qu'il joue dans ce disque l'instrument à cinq cordes avec l'étiquette « Antonio & Girolamo Amati » réalisé entre 1600 et 1610, exemple extraordinaire de la liberté accrue dont les compositeurs, les musiciens et les artisans disposaient pour rechercher et exprimer les possibilités infinies du son.

Nous avons choisi de réaliser un instrument qui soit principalement facile à jouer, c'est-à-dire qui ait les caractéristiques de dimension, largeur du manche, de la touche et la longueur de corde qui permettent à Brunello de jouer à l'aise et de passer facilement de son instrument, de taille supérieure, à celui-ci, plus petit. Nous avons décidé d'exclure les cinq cordes et de nous concentrer sur quatre, accordées une octave plus basse que le violon en conséquence du répertoire que nous voulions explorer.

Nous avons fixé la longueur de la corde à 640 mm afin de permettre une tension appropriée pour la production d'un beau son et en même temps pas trop tendue afin d'éviter qu'elle ne se casse. Donc la longueur du corps est de 695 mm, celle du manche 260 mm et celle du diapason de 370 mm.



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

Un violoncello sartoriale

di Filippo Fasser

Nel 2013 con Mario Brunello decidemmo, dopo alcune esperienze con strumenti di misura ridotta rispetto a quella considerata normale, e qualche anno di sperimentazioni con le corde, di utilizzare come modello per il violoncello che suona in questo disco, lo strumento a 5 corde con etichetta "Antonio e Girolamo Amati" realizzato tra il 1600 e il 1610, esempio straordinario della maggior libertà che compositori, musicisti ed artigiani avevano per ricercare ed esprimere le infinite possibilità del suono.

Decidemmo di realizzare uno strumento che fosse principalmente facile da suonare, cioè avesse caratteristiche di dimensione, larghezza del manico e della tastiera e lunghezza della corda, che permettessero a Brunello di suonare agevolmente e di passare con facilità dal suo strumento, di taglia maggiore, a questo più piccolo. Decidemmo di escludere le cinque corde e di concentrarci su quattro, accordate un'ottava più bassa del violino in conseguenza al repertorio che si voleva esplorare.

Abbiamo stabilito di fissare in 640 mm la lunghezza della corda per permettere che avesse una tensione adeguata a produrre un bel suono e contemporaneamente non troppo tesa da spezzarsi. Di conseguenza la lunghezza del corpo è di 695 mm, quella del manico di 260 mm e del diapason di 370 mm.



Playing at the octave

by Roberto Loreggian

Johann Sebastian Bach was a great connoisseur of the art of organs, in particular of the multiple sound combinations obtained by mixing different timbres of the organ registers in order to achieve an interplay between the high and low regions of the keyboard, thus escaping the domination of the central *a'*, the modern reference pitch.

This practice was very widespread in 16th- and 17th-century Italian organs with 12-foot or 16-foot pipes and came to be known as “suonare all’ottava” (playing at the octave) because it allowed performance of the same piece an octave below written pitch (16 foot) or an octave higher (four foot).

And this recording we experimented with jumping between the high and low registers of the keyboard, taking great delight in creating particular timbres using a sound mixture produced by the union of violoncello piccolo and harpsichord or organ, played separately or at same time, as occurs with the claviorgan, enriched by the presence of a violoncello or viola da gamba in the bass.

■ 32

The result: a kaleidoscope of timbres in which the listener is invited to immerse himself and be transported at will.

*After taking a diploma in organ and harpsichord, **Roberto Loreggian** completed his studies under the direction of Ton Koopman at the Royal Conservatoire of The Hague (the Netherlands), before appearing in the most important concert halls in Russia, Japan and South America. Loreggian’s considerable discography includes Frescobaldi’s complete keyboard works (Premio Italiano del Disco Classico) and four Bach albums: the Goldberg Variations, Leonhardt’s transcriptions of the Sonatas and Partitas and the suites, an album of Bach keyboard works Alla maniera italiana and one of Bach’s Concerti alternativi, this last with the Arte dell’Arco ensemble. He teaches organ and keyboard at the “Cesare Pollini” Conservatory in Padua.*

Jouer à l'octave

par Roberto Loreggian

Jean Sébastien Bach a été un grand connaisseur de l'art des orgues et en particulier des multiples combinaisons de sons obtenues par le mélange des divers timbres des registres de l'instrument ; on peut ainsi obtenir un jeu de rebondissements entre l'aigu et le grave du clavier et éliminer de cette façon l'hégémonie du La central, note actuelle de référence.

Une telle pratique était très fréquente dans l'usage des orgues italiens du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle à 12', 16' et était communément appelée « jouer à l'octave » vu qu'elle permettait de jouer la même pièce à l'octave basse à 16' ou à l'octave aiguë à 4'.

Dans le présent enregistrement nous avons beaucoup expérimenté le saut de l'aigu au grave du clavier et nous sommes beaucoup amusés à créer de nouveaux timbres en utilisant un mélange sonore produit par l'union entre le violoncelle piccolo et le clavecin ou l'orgue, joués séparément ou simultanément, comme on le faisait avec le claviorganum, enrichis par la présence d'un violoncelle ou d'une viole de gambe à la basse.

Le résultat : un kaléidoscope de timbres sonores dans lequel nous invitons l'auditeur à s'immerger et se laisser transporter en pleine liberté.

33 ■

*Après un diplôme en orgue et en clavecin, **Roberto Loreggian** se perfectionne avec Ton Koopman au Conservatoire de La Haye (NL). Il se produit ensuite dans les plus grandes salles européennes mais aussi en Russie, Japon et Amérique du Sud. Sa remarquable discographie comprend l'intégrale des œuvres pour clavier de Frescobaldi (Prix Italien du Disque Classique) et quatre albums de musique de Bach : les Variations Goldberg, les transcriptions de Leonhardt des Sonates et Partitas ainsi que des Suites, À la manière italienne et les Concertos alternatifs, avec l'Arte dell'Arco. Il enseigne l'orgue et les claviers au Conservatoire « Cesare Pollini » de Padoue.*

Suonando in ottava

di Roberto Loreggian

Johann Sebastian Bach fu un grande conoscitore dell'arte organaria e in modo particolare delle molteplici combinazioni timbriche ottenute dalla mescolanza dei diversi timbri dei registri dell'organo, per ricavarne un gioco di rimbalzo tra l'acuto e il grave della tastiera ed eliminare così l'egemonia del La centrale, nota attuale di riferimento.

Tale pratica era diffusissima nell'uso degli organi italiani del '500 e del '600 in base 12' o in base 16' e veniva definita 'suonare all'ottava' in quanto permetteva di eseguire il medesimo brano all'ottava grave in base 16' oppure all'ottava acuta in base 4'.

In questa registrazione è stato appieno sperimentato il saltellare dall'acuto al grave della tastiera ricavando grande divertimento nel creare particolari timbri usando un impasto sonoro dato dall'unione tra violoncello piccolo con clavicembalo o organo, suonati separatamente o contemporaneamente come si faceva con il claviorgano, arricchiti dalla presenza di violoncello o viola da gamba al basso.

■ 34

Il risultato: un caleidoscopio di timbri sonori nel quale l'ascoltatore è portato ad immergersi e lasciarsi trasportare in piena libertà.

*Dopo il diploma in organo e in clavicembalo, **Roberto Loreggian** si è perfezionato sotto la guida di Ton Koopman al Conservatorio de L'Aja (NL), per poi esibirsi nelle sale più importanti europee ma anche in Russia, Giappone e Sud America. La sua ragguardevole discografia comprende l'integrale delle opere per tastiera di Frescobaldi (Premio Italiano del Disco Classico) e quattro album bachiani: le Variazioni Goldberg, le trascrizioni di Leonhardt delle Sonate & Partite e delle Suites, Alla maniera italiana e i Concerti alternativi, con l'Arte dell'Arco. Insegna Organo e Tastiere al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova.*



If it pleases

by Francesco Galligioni

I have always been fascinated by the imposing and unapproachable figure of Johann Sebastian Bach, and I have always been made aware that his music should be studied and performed with an almost obsessive devotion and reverence. For years I listened to the sonatas “à cembalo [con]certato è violino solo” (for concertante harpsichord and violin): six magnificent masterworks that violinists and harpsichordists guard jealously, which makes me rather envious. Until I realised that the composer, in the second part of the Italian title, has shed an even more powerful light on the sonatas: “...col basso per viola da gamba accompagnata, *se piace*” (...with the bass for accompanied viola da gamba, if it pleases).

And here my emotions are stirred for two reasons: the possibility – rarely explored – to add a string instrument to sustain the bass of these masterworks; but also for the sense almost of astonishment aroused by the flexibility of the indication “*se piace*”, which contrasts with the stereotypical image which we too often associate with the music of Johann Sebastian Bach. An expression which in Italian sounds really welcoming, if not downright friendly.

■ 36

“*Se piace*” – “if it pleases me?” “Yes, it does please me!” I would say to Bach, with the same sincere enthusiasm with which I would respond to a friend.

*At the beginning of his career in early music, **Francesco Galligioni** had the privilege to accompany Anner Bjilmsma in the recording of Vivaldi's cello sonatas. After a long period with the Venice Baroque Orchestra he dedicated himself to chamber music in collaboration with the Arte dell'Arco ensemble. Among the most outstanding of his many solo recordings are the solo cello suites of Bach, Vivaldi's complete cello concertos and the recently released complete works of Vandini. At ease with the cello and the viola da gamba, he is now dedicating himself to the study of the arpeggione.*

Si cela plaît

par Francesco Galligioni

J'ai toujours été fasciné par la figure imposante et intouchable de Jean Sébastien Bach, et on m'a toujours retransmis l'idée que sa musique devait être étudiée et exécutée avec une dévotion et une vénération presque obsessive. Pendant des années j'ai écouté les sonates « à *cembalo [con]certato è violino solo* » : six chefs-d'œuvre magnifiques que les violonistes et les clavecinistes préservent jalousement, avec une certaine envie de ma part. Jusqu'à ce que je m'aperçoive que l'auteur, dans la deuxième partie de l'en-tête en italien, avait jeté un rayon de lumière encore plus lumineux sur les sonates : «...avec basse pour viole de gambe accompagnée, « *se piace* » (si cela plaît).

Et c'est là que l'émotion s'exalte, pour deux raisons : la possibilité - rarement explorée - d'ajouter un instrument à cordes pour soutenir la basse de ces chefs-d'œuvre ; mais aussi à cause du sentiment d'émerveillement suscité par la flexibilité de l'indication « si cela plaît », qui contraste avec l'image stéréotypée que nous associons trop souvent à la musique de Jean-Sébastien Bach. Une expression qui, en italien résonne comme une caresse, presque gentil : « *se piace* ».

« *Se piace* »... Oui, il me plaît ! Dirais-je à Bach, avec le même enthousiasme avec lequel je répondrais à l'invitation d'un ami.

37 ■

*À ses débuts dans le milieu de la musique ancienne, **Francesco Galligioni** a eu le privilège d'accompagner Anner Bijlsma dans l'enregistrement des Sonates pour violoncelle de Vivaldi. Après une longue activité avec le Venice Baroque Orchestra il se tourne vers la musique de chambre avec le groupe l'Arte dell'Arco. Parmi ses nombreux enregistrements solistes on remarque les Suites pour violoncelle seul de Bach, l'intégrale des Concertos pour violoncelle de Vivaldi et, plus récemment, l'intégrale des œuvres de Vandini. Aussi à l'aise sur le violoncelle que sur la viole de gambe, il se dédie à présent à l'étude de l'arpeggione.*

Se piace

di Francesco Galligioni

Sono sempre stato affascinato dalla imponente e intoccabile figura di Johann Sebastian Bach, e sempre mi è stata trasmessa l'idea che la sua musica dovesse essere studiata ed eseguita con devozione e riverenza quasi ossessiva. Per anni ho ascoltato le sonate "à cembalo [con]certato è violino solo": sei magnifici capolavori che i violinisti e i cembalisti custodiscono gelosamente, con una certa invidia da parte mia. Fino a quanto mi rendo conto che l'autore, nella seconda parte dell'intestazione in italiano ha gettato un raggio di luce ancora più luminoso sulle sonate: "...col basso per viola da gamba accompagnata, *se piace*".

■ 38

E qui l'emozione si esalta per due motivi: la possibilità – raramente esplorata – di aggiungere uno strumento ad arco per il sostegno del basso di questi capolavori; ma anche per il senso quasi di stupore suscitato dalla flessibilità dell'indicazione "*se piace*", che contrasta con l'immagine stereotipata che troppo spesso associamo alla musica di Johann Sebastian Bach. Un'espressione che in italiano suona davvero carezzevole, se non addirittura amichevole.

"*Se piace*"... Sì, a me piace! Direi a Bach, con lo stesso sincero entusiasmo con cui risponderai all'invito di un amico.

*Al suo esordio nell'ambito della musica antica, **Francesco Galligioni** ha avuto il privilegio di accompagnare Anner Bjjlsma nella registrazione delle Sonate per violoncello di Vivaldi. Dopo una lunga attività con la Venice Baroque Orchestra si è dedicato alla musica da camera con il gruppo L'Arte dell'Arco. Tra le sue numerose registrazioni solistiche spiccano le Suites per violoncello solo di Bach, l'integrale dei concerti per violoncello di Vivaldi e, più recentemente, l'integrale delle opere di Vandini. A proprio agio con violoncello e viola da gamba, si sta ora dedicando allo studio dell'arpeggione.*





Mario Brunello

violoncello piccolo

Mario Brunello is a musician gifted with an uncommon expressive freedom. In 1986 he won the Tchaikovsky Prize in Moscow, the very first Italian to have received this recognition. Over the years he has worked with the greatest conductors such as Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano and Koopman, combining his appearances as a soloist with intense activity as a chamber musician.

Eclectic and innovative, in recent years he has promoted the rediscovery of the violoncello piccolo – an instrument no longer in current use, but popular among composers of the 17th and 18th centuries – which bore fruit in the “Brunello Bach Series”, a project consisting of three recordings in which important masterworks for violin acquired a new dimension on the violoncello piccolo with four strings. After the release of the *Sonatas and Partitas* (2019) and the present recording, the trilogy will conclude in 2022 with “Bach Transcriptions”, an ingenious programme of concertos recorded with the Accademia dell’Annunciata.

In the meantime, the collaboration between Brunello and Arcana gave birth to two remarkable albums with the same instrument: a CD dedicated to Tartini (Diapason d’Or) and “Sonar in Ottava” in collaboration with Giuliano Carmignola (which BBC Music Magazine rated as among the “best concerto recordings” of 2020).

Mario Brunello

violoncello piccolo

Mario Brunello est un musicien jouissant d'une liberté expressive hors du commun. En 1986 il fut lauréat du Concours Tchaïkosky à Moscou, premier et unique Italien à obtenir cette distinction. Il a collaboré avec les plus grands chefs, tels Abbado, Gherghiev, Ozawa, Pappano, Koopman tout en poursuivant une intense activité de musique de chambre.

Musicien éclectique et innovant, il a consacré ces dernières années à la promotion de la redécouverte du violoncelle piccolo – instrument aujourd'hui tombé en désuétude, mais très populaire parmi les compositeurs du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle – dont le résultat est la « Brunello Bach Series », un projet articulé en trois parties, dans lequel d'importants chef-d'œuvre pour violon trouvent une nouvelle dimension sonore sur un violoncelle piccolo à quatre cordes. Après la publication des *Sonates et Partitas* (2019) et le présent enregistrement, la trilogie se conclura en 2022 avec *Bach Transcriptions*, un programme exigeant de concertos avec l'accompagnement de l'Accademia dell'Annunciata.

Entre-temps la collaboration entre Brunello et Arcana a produit deux autres albums extraordinaires avec le même instrument : un CD dédié à Tartini (Diapason d'Or) et *Sonar in Ottava* en collaboration avec Giuliano Carmignola (parmi les best concerto recordings de 2020 selon le BBC Music Magazine).

Mario Brunello

violoncello piccolo

Mario Brunello è un musicista dotato di una non comune libertà espressiva. Nel 1986 vince il Concorso Čaikovskij di Mosca, primo e unico italiano a ottenere questo riconoscimento. Nel corso degli anni collabora con i più grandi direttori quali Abbado, Gergiev, Ozawa, Pappano, Koopman, affiancando agli impegni solistici un'intensa attività cameristica.

Musicista eclettico e innovatore, negli ultimi anni si è fatto promotore della riscoperta del violoncello piccolo – strumento oggi in disuso, ma assai popolare tra i compositori del XVII e XVIII secolo – il cui risultato è la “Brunello Bach Series”, un progetto in tre parti in cui importanti capolavori per violino acquistano una nuova dimensione sonora su un violoncello piccolo a quattro corde. Dopo la pubblicazione delle *Sonate e Partite* (2019) e la presente registrazione, la trilogia si concluderà nel 2022 con “Bach Transcriptions”, un ingegnoso programma di concerti con l'accompagnamento dall'Accademia dell'Annunciata.

Nel frattempo la collaborazione tra Brunello e Arcana ha dato vita a due altri straordinari album con lo stesso strumento: un CD dedicato a Tartini (Diapason d'Or) e “Sonar in Ottava” in collaborazione con Giuliano Carmignola (tra le “best concerto recordings” del 2020 secondo BBC Music Magazine).

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sei Suonate à cembalo certato è violoncello piccolo solo

CD 1

Sonata No. 1 in B minor, BWV 1014

01.	Adagio	03:20
02.	Allegro	02:58
03.	Andante	03:20
04.	Allegro	03:30

Sonata No. 2 in A major, BWV 1015

05.	Dolce	04:03
06.	Allegro assai	03:29
07.	Andante un poco	02:48
08.	Presto	05:13

Sonata No. 3 in E major, BWV 1016

09.	Adagio	04:19
10.	Allegro	03:07
11.	Adagio ma non tanto	05:17
12.	Allegro	04:19

Total time 45:50

CD 2

Sonata No. 4 in C minor, BWV 1017

01.	Largo	04:39
02.	Allegro	04:32
03.	Adagio	03:06
04.	Allegro	04:46

Sonata No. 5 in F minor, BWV 1018

05.	[Lamento]	07:10
06.	Allegro	04:53
07.	Adagio	02:51
08.	Vivace	02:33

Sonata No. 6 in G major, BWV 1019

09.	Allegro	03:39
10.	Largo	02:08
11.	Allegro	05:09
12.	Adagio	02:52
13.	Allegro	03:40

Total time 52:06



Mario Brunello

four-string violoncello piccolo

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

Bows: Walter Barbiero (early 18th-century model), Vittorio Gavioli (1680 model)

Strings: Pirastro Obligato (G-D), Gut strings by Drago (A-E)

Harmonic Platform VoxLion

Roberto Loreggian

harpsichord

Luigi Patella, Cinto Euganeo (Padua), 2005 (after Giovan Battista Giusti, Lucca, 1681)

positive organ

Luigi Patella, Cinto Euganeo (Padua), 1998

Francesco Galligioni

cello

Cremona, late 17th century

viola da Gamba

Paolo Biordi, Ortimino, 2018 (after Michel Colichon, Paris, 1691)

Pitch: a' = 415 Hz

Sonatas & Partitas
for solo violoncello piccolo

Johann Sebastian Bach

Mario Brunello



Sonatas & Partitas
for solo violoncello piccolo

A 469

2 CD

Recording dates: 5-12 August 2020
Recording venue: Sala delle Feste, Villa
Parco Bolasco, Castelfranco Veneto, Italy

Producer: Michael Seberich – **Recording
engineer:** Michael Seberich – **Balance
Engineer / Mastering:**
Michael Seberich – **Editing:** Michael
Seberich

Concept and design: Emilio Lonardo
Layout: Mirco Milani

Images – digipack
Cover picture: ©Gianni Rizzotti

Images – *booklet*
Pages 2, 28, 29, 31; violoncello piccolo
by Filippo Fassler ©Ottavio Tomasini;
pages 15, 40: Mario Brunello ©Giacomo
Bianchi; page 35: Francesco Galligioni,
Roberto Loreggian and Mario Brunello
during the recording of the promotional
video of this project in the Valmarana

Chapel in Vicenza, attributed to Andrea
Palladio (1508-80) ©Gian Maria Musarra;
page 30: ©Giulio Favotto/Otium; page 35:
Roberto Loreggian ©C.Righetti; Francesco
Galligioni ©Gigi Cozzarin; page 39:
Mario Brunello, Roberto Loreggian
and Francesco Galligioni in the Teatro
Olimpico in Vicenza ©Gian Maria Musarra

This booklet is illustrated by photos of
Simbiosi, a permanent installation of
Edoardo Tresoldi (1987-), exhibited at Arte
Sella (Borgo Valsugana, Trento) which
appears, together with the Valmarana
Chapel in Vicenza, in the promotional
video for this project. ©Arte Sella /
Giacomo Bianchi

Translations:
English: James Chater, J. Bradford Robinson
(Peter Wollny) – French: Dominique Zryd –
Italian (Peter Wollny): Donatella Buratti

©2021 / ©2021 Outhere Music France

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

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
MUSIC



antiruggine



Villa Parco Bolasco
Università di Padova



ARTESELLA
THE CONTEMPORARY
MOUNTAIN



Comune di Vicenza