



JOHANN SEBASTIAN BACH

SEI SUITES

PER VIOLONCELLO SOLO

BWV 1007-1012

ROCCO FILIPPINI





SACD 1

SUITE I BWV 1007 IN SOL MAGGIORE/IN G MAJOR

1 PRÉLUDE 2.32

2 ALLEMANDE 3.38

3 COURANTE 2.24

4 SARABANDE 2.50

5 MENUET 3.02

6 GIGUE 1.47

SUITE II BWV 1008 IN RE MINORE/IN D MINOR

7 PRÉLUDE 3.25

8 ALLEMANDE 3.06

9 COURANTE 1.57

10 SARABANDE 4.07

11 MENUET 2.58

12 GIGUE 2.33

SUITE III BWV 1009 IN DO MAGGIORE/IN C MAJOR

13 PRÉLUDE 3.27

14 ALLEMANDE 3.20

15 COURANTE 3.02

16 SARABANDE 4.11

17 BOURRÉE 3.17

18 GIGUE 3.03

TOTAL TRACKS TIME: 54.48



SACD 2

SUITE IV BWV 1010 IN MI BEMOLLE MAGGIORE/IN E FLAT MAJOR

1 PRÉLUDE 3.55

2 ALLEMANDE 4.01

3 COURANTE 3.29

4 SARABANDE 4.08

5 BOURRÉE 4.28

6 GIGUE 2.32

SUITE V BWV 1011 IN DO MINORE/IN C MINOR

7 PRÉLUDE 6.27

8 ALLEMANDE 5.47

9 COURANTE 2.06

10 SARABANDE 3.01

11 GAVOTTE 4.28

12 GIGUE 2.17

SUITE VI BWV 1012 IN RE MAGGIORE/IN D MAJOR

13 PRÉLUDE 4.47

14 ALLEMANDE 6.51

15 COURANTE 3.32

16 SARABANDE 4.50

17 GAVOTTE 4.10

18 GIGUE 4.00

TOTAL TRACKS TIME: 74.56

## UNA RICERCA DI «CONTRAPPUNTO LINEARE»: LE SEI SUITES PER VIOLONCELLO SOLO (BWV 1007-1012) DI JOHANN SEBASTIAN BACH

Le più singolari, inattese e imprevedibili fra le opere venute alla luce a Köthen, dove Bach operò fra il dicembre del 1717 e l'aprile del 1723, sono quelle destinate al violino e al violoncello e che Johann Sebastian concepì senza il supporto di una parte di accompagnamento, affidata o a un basso continuo oppure a un cembalo in veste concertante.

Le due raccolte – ciascuna delle quali formata da sei composizioni ordinate secondo un piano organico presumibilmente ideato in vista o in funzione di una edizione a stampa – si presentano diverse nel contenuto e nella forma, ma in qualche modo si collocano l'una in maniera complementare rispetto all'altra. La raccolta realizzata per prima fu molto probabilmente quella contenente le opere per violino solo, come sarebbe attestato dal manoscritto autografo, il cui frontespizio recita: *Sei Solo. | a | Violino | senza | Baßo | accompagnato. | Libro Primo. | da | Joh: Seb: Bach. | ao. 1720.* L'opera (che fra l'altro ci è pervenuta anche in sei altre copie realizzate da mani diverse, una delle quali opera di Anna Magdalena Bach) è costituita, come si sa, da tre sonate e da tre partite (BWV 1001-1006). La successione alternata di sonate e di partite (queste ultime formate da una serie di danze, in un caso precedute da un preludio) non deve essere intesa, tuttavia, come successione di sei entità musicali assolutamente autonome e indipendenti (anche se Bach parla, secondo il costume editoriale dell'epoca, di *Sei Solo*), ma piuttosto come presentazione di tre coppie di composizioni in cui il secondo termine o membro della coppia è continuazione o corollario del primo; in altre parole, si è in presenza di sonate integrate, per così dire da una *suite* di danze, secondo un'usanza che non era punto rara nella musica di quel tempo.

È possibile che la raccolta contenente le *Sei Suites* per violoncello solo sia stata pensata come *Libro Secondo*, come secondo elemento di un progetto compositivo pluriarticolato ma sostanzialmente unitario allo scopo di porre di fronte l'una all'altra la tecnica dello strumento ad arco «da braccio» a quella dello strumento ad arco «da gamba».

Sfortunatamente l'opera non ci è pervenuta in un manoscritto autografo, che forse avrebbe consentito un maggiore approfondimento della questione, bensì in copie; se ne conoscono quattro, due delle quali realizzate a breve distanza di tempo dall'effettiva creazione della raccolta. La principale di tali copie manoscritte, comunque, è quella eseguita intorno al 1730 da Anna Magdalena Bach-Wülcken (1701-1760), la seconda moglie del compositore, e così intitolata: 6 | *Suites a | Violoncello Solo | senza | Basso | composées | par | Sr. J. S. Bach. | Maitre de Chapelle*. La copia era stata realizzata da Anna Magdalena, insieme con quella delle *Sonate e Partite per violino solo*, per conto di un violinista attivo a Wolfenbüttel, in qualità di *Kammermusik* presso la Corte di Braunschweig-Wolfenbüttel, tale Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (Schwanberg), nativo di Helmstedt (dove era stato battezzato il 10 marzo 1696), già allievo di Bach a Lipsia negli anni 1727/28, e che a Wolfenbüttel sarebbe poi morto il 15 dicembre 1774. I due manoscritti sarebbero poi passati nelle mani dapprima di Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), il primo biografo di Bach, e poi in quelle di Georg Poelchau (1773-1836), uno dei maggiori collezionisti di manoscritti bachiani, per essere infine acquistati, nel 1841, dalla «Königliche Bibliothek» di Berlino, quella stessa che ora – dopo le vicende che hanno condotto alla riunificazione della Germania – porta il nome di «Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz» e che li custodisce sotto le originali segnature *P 268* (le opere per violino) e *P 269* (le *Suites* per violoncello).

La copia delle *suites* per violoncello che era stata realizzata da Anna Magdalena, e che per parecchio tempo venne ritenuta autografa (la consorte era abilissima nell'imitare la grafia di Johann Sebastian), tuttavia, era stata preceduta (intorno al 1726) da quella eseguita da un allievo di Bach, Johann Peter Kellner (1705-1772) e alla quale se ne sarebbero aggiunte più tardi due altre, anonime, effettuate l'una a metà del Settecento e l'altra sul finire del secolo. Per la pubblicazione della raccolta, invece, si sarebbe dovuto attendere sino al 1824 quando se ne renderà artefice la Casa parigina Janet et Cotele presentando al pubblico una edizione con il titolo di *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées par J. Sebastian Bach. Œuvre Posthume* e così avvertendo il lettore: «[...] cet œuvre n'a jamais été gravé, il était même difficile de la decouvrir. Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin [Louis Pierre Norblin, 1781-1854], de la musique du Roi, premier violoncelle de

l'Académie royale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant le découverte de ce précieux manuscrit». Si noti che il termine *suite*, ormai divenuto arcaico e poco apprezzabile dal pubblico, era stato sostituito da quelli di sonata, più consoni al costume moderno, e di *étude*, quest'ultimo impiegato per meglio definire lo scopo didattico dell'operazione e, di conseguenza, la sua maggiore commerciabilità. Con le composizioni consacrate al violino e al violoncello prive del tutto del sostegno di qualche altro strumento, Bach intendeva sviluppare un concetto di primaria importanza: quello del momento «lineare» del contrappunto, quello di una polifonia intesa non come organizzazione verticale della frase – secondo i principii della pura imitazione canonica e dell'armonia tonale – bensì come estrinsecazione rigorosa, simmetrica, delle proprietà melodiche e ritmiche del linguaggio musicale, in virtù di una sua rappresentazione nello spazio e nel tempo. La logica del periodo, per cui questo risulta scandito in particelle che a tratti regolari ricompaiono sulle diverse corde dello strumento così da dare luogo a figurazioni in forma di imitazione, e la forza che il movimento imprime al discorso, quasi che ogni elemento di questo sia dotato di una sua propria «energia cinetica», danno origine a una immagine musicale, a un prodotto in cui la «linea» conta più della «massa» e in cui l'arte del «cantabile» è l'autentica ragione d'essere della composizione.

Se nelle composizioni violinistiche il problema dello stile «non accompagnato» è affrontato sotto un duplice aspetto formale (sonate e partite, queste ultime – come ho già detto – intese quali prosecuzioni e integrazioni delle prime), ma riconducendo l'insieme a un principio architettonico assolutamente omogeneo e unitario, in quelle per violoncello la forma è una sola: annunciata da un *prélude* – preposto in diverso stile ad ogni *suite* – ciascuna delle sei composizioni prevede la regolare successione delle danze consuete al genere (*allemande, courante, sarabande, gigue*), inserendo fra la terza e la quarta danza un *menuet I e II* nelle *suites I e II*, una *bourrée I e II* nelle *suites III e IV*, una *gavotte I e II* nelle *suites V e VI*.

Punto di riferimento obbligato per la raccolta bachiana dovette essere il repertorio della viola da gamba, che aveva raggiunto risultati particolarmente significativi in Francia e nei Paesi tedeschi. E, in effetti, non pare illogico ritenere che Bach abbia voluto modificare una «intenzione», un progetto formulato guardando alla viola da gamba e indirizzandolo poi al violoncello, quasi per provare ad applicare a

quest'ultimo strumento, ancora povero di opere veramente interessanti, una tecnica che la tradizione affidava alla viola da gamba. L'ipotesi potrebbe trovare conferma anche nella particolare natura delle due ultime *suites*, al cui strumentario sono state apportate modifiche o con la prescrizione di una diversa accordatura o con l'impiego di un mezzo sonoro anomalo. Sotto questo profilo, e tenendo presente che la raccolta è sostanzialmente sotto il segno del *gout* francese (e, fra l'altro, tutte le intitolazioni dei singoli movimenti, come si è visto, sono in francese), sembra logico ricondurre le *suites* bachiane ai modelli che in copiosa quantità erano stati forniti negli ultimi decenni da Marin Marais e da Johannes Schenk alla viola da gamba, al regale *basse de viole*.

La *tendresse*, la *délicatesse* di quelle pagine – esemplari manifestazioni del gusto di Corte – si ritrova nelle composizioni bachiane, sia pure a livelli infinitamente più preziosi; la proliferazione del materiale melodico, che era stato uno degli stilemi essenziali del modo di costruire il discorso da parte dei maestri francesi, viene assunta a regola fissa da Bach, ma ribaltandola sul piano di strutture polifoniche inedite e su uno strumento che non aveva ancora trovato il modo di competere in raffinatezza e splendore con la viola da gamba. E, insomma, Bach inventava lo stile del violoncello e siglava l'inizio della irrevocabile decadenza dell'antico strumento a 6-7 corde al quale, per altro, il *Kantor* non avrebbe lesinato la propria attenzione riservandogli pagine che, manco a dirlo, sono le più alte di quell'aureo repertorio.

L'idea, forse, non incontrò l'approvazione dei contemporanei e la raccolta non uscì che molto tardi dalla cerchia bachiana per essere poi diffusa a stampa, come si è visto, sotto forma di raccolta di sonate o di studi (all'edizione parigina del 1824 ne seguì l'anno dopo quella, del tutto uguale nel titolo e perciò fuorviante rispetto alla sua veste originale, uscita a Vienna per i tipi di Heinrich Albert Probst). La pretesa natura didattica dell'opera scaturiva evidentemente soprattutto dal difficile impatto con i brani introduttivi: quei sei *préludes* non soltanto rappresentano un «campionario» di difficoltà tecniche colte con il ricorso costante a un pensiero «lineare», dilatato in figure ostinate e ripetitive, sostenuto da «pedali» al limite dell'ossessione, da mutazioni armoniche in progressione, da figure ritmiche ricorrenti, dalla regolare pulsazione alternata di note «sciolte» e «legate», da insistenti passaggi in scala, ma obbediscono anche a una concezione musicale in cui l'esercitazione,

l'*exercitium* è il solo terreno sul quale si conquista e si acquisisce il significato della musica. In altre parole, il linguaggio manifestato in queste composizioni è costituito preminentemente da frasi slanciate, proiettate in avanti, non trattenute, e diseguate con grande semplicità e leggerezza inventiva (fatta eccezione per il complesso *prélude* della *Suite V*), ma tecnicamente ardue. Una formula ritmico-melodica subito dichiarata in apertura, senza preamboli, indica su quali binari dovrà procedere l'intero movimento, e la continuità del discorso trova poi un freno, s'impenna in «fermate» che consentono quasi il ricupero dell'energia dispersa per condurre a buon fine la pagina; la «fermata» è anche pretesto per il cambiamento della «figura» e talvolta (*Suite V*) anche del metro e dello stile e risulta tanto più opportuna quando la pagina è di dimensioni eccezionalmente ampie e dilatate (*Suites V e VI*). La velocità, il contrasto dinamico, persino quello «timbrico» che trae origine dal diverso «colore» delle corde e dal mutamento dei registri, i giuochi di *piano* e *forte* (nella *Suite VI*, specialmente), le figure a mo' di cadenza virtuosistica e di toccata libera sono le note caratteristiche, i segni particolari dei *préludes*, pagine fortemente serie, di grande precisione simmetrica e governate da una concezione ritmica *inégalé*, tipicamente francese.

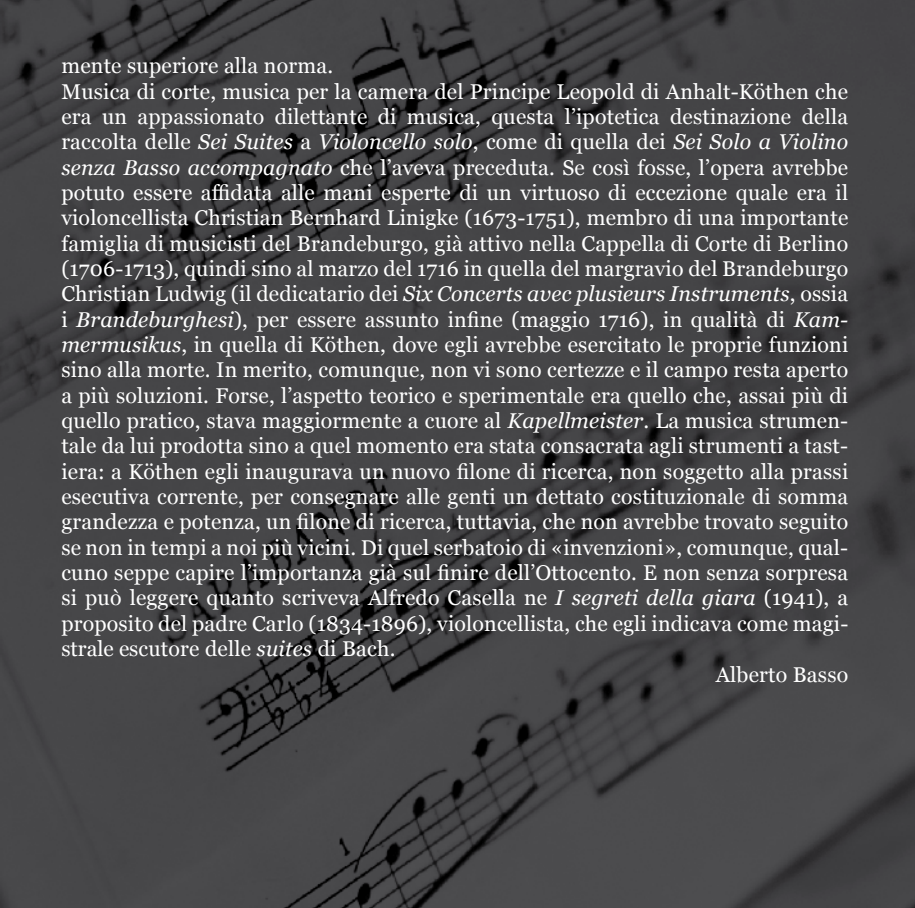
La simmetria, a maggior ragione, governa anche le varie danze, una delle quali – la *sarabande* che Bach colloca al centro della *suite* vera e propria – ha sempre carattere intensamente espressivo. La composizione è sempre contenuta in poche battute, il cui numero varia di volta in volta, ma in base a multipli di 4 (*I* = 8 + 8; *II* = 12 + 16; *III* = 8 + 16; *IV* = 12 + 20; *V* = 8 + 12; *VI* = 8 + 24) e le figure ritmiche all'interno sono variamente organizzate, dando luogo a una ineguagliabile casistica di combinazioni architettoniche. Lo stile italiano di carattere gaio, esprimente gioia e liberazione sembra dominare la maggior parte delle altre danze, fatta eccezione per una *courante* (quella della *Suite V*, una pagina tutta francese, a cominciare dallo stesso *prélude*, che è inteso come una *ouverture*) e per tre *allemandes* (*suites II, III e VI*).

Le due ultime *suites* presentano qualche problema più specifico. Già si è detto della maggiore ampiezza dei loro *préludes* e della particolare forma di quello che apre la *Suite V*, concepita nello stile di una *ouverture*, con un'ampia fuga (il cui soggetto

ha entrate disposte sulle diverse corde – nell'ordine la II, la I, la IV e la III – per raggiungere, tramite il loro diverso «colore», l'effetto polifonico). Questa *Suite V*, in do minore, ha anche la particolarità di essere scritta per un violoncello «scordato», cioè fornito di una accordatura anomala: DO<sub>1</sub> – SOL<sub>1</sub> – RE<sub>2</sub> – SOL<sub>2</sub>, invece del consueto DO<sub>1</sub> – SOL<sub>1</sub> – RE<sub>2</sub> – LA<sub>2</sub>; dunque, la IV corda è accordata un tono sotto la norma.

La *Suite VI* è scritta per uno strumento a cinque corde (la copia realizzata da Anna Magdalena porta semplicemente l'indicazione *Suïtte 6me à cinq acordes* senza specificare il tipo di strumento, che tuttavia dovrebbe essere, appunto, uno strumento a cinque corde). Per inveterata consuetudine si sostiene che il mezzo tecnico cui si riferisce questa *suite* è la viola pomposa. Uno strumento che, secondo l'affermazione di František Benda (il quale fece visita al *Thomaskantor* a Lipsia nel 1734 e nel 1738), sarebbe stato inventato da Bach stesso e sarebbe stato «intonato come un violoncello, ma con una corda in più all'acuto, più grande di una viola e fornito di un nastro che consentiva di fissarlo contro il petto e sul braccio». È ormai opinione diffusa, tuttavia, che le fonti settecentesche nel riferire la notizia abbiano confuso fra violoncello a cinque corde (il cosiddetto «violoncello piccolo») e viola pomposa, la cui invenzione non deve essere attribuita a Bach, ma a un liutaio di Lipsia, Johann Christian Hoffmann (1683-1750), il quale realizzò la nuova viola su ordinazione del *Thomaskantor*. Tre sono gli esemplari di viola pomposa dovuti a Hoffmann a tutt'oggi conservati (su dieci complessivamente noti nella storia della liuteria) e datati 1732, 1737 e 1741, quindi in anni ben lontani dal momento in cui Bach creò la raccolta delle *suites* per violoncello.

Mentre non si conoscono composizioni di Bach per la viola pomposa (lo strumento ha una letteratura limitata a quattro sole composizioni), si sa che egli usò il violoncello piccolo in più occasioni (lo testimoniano nove cantate: BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 189, 183, tutte degli anni 1721-1726) ed è a quest'ultimo strumento (a cinque corde) che dovrebbe essere ricondotta la *Suite VI* per violoncello solo, anche se – come è noto – la composizione può anche essere eseguita sul normale violoncello a quattro corde, a patto di impegnarsi in modo particolare sul piano tecnico-virtuosistico, a motivo dell'ampiezza del registro (oltre tre ottave) netta-

The background of the page is a dark, grayscale image of musical notation. It features several staves with notes, rests, and clefs, some of which are partially obscured by the text. The notation appears to be from a classical or baroque manuscript, with some notes having stems and flags. The overall tone is artistic and scholarly.

mente superiore alla norma.

Musica di corte, musica per la camera del Principe Leopold di Anhalt-Köthen che era un appassionato dilettante di musica, questa l'ipotetica destinazione della raccolta delle *Sei Suites a Violoncello solo*, come di quella dei *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* che l'aveva preceduta. Se così fosse, l'opera avrebbe potuto essere affidata alle mani esperte di un virtuoso di eccezione quale era il violoncellista Christian Bernhard Linigke (1673-1751), membro di una importante famiglia di musicisti del Brandeburgo, già attivo nella Cappella di Corte di Berlino (1706-1713), quindi sino al marzo del 1716 in quella del margravio del Brandeburgo Christian Ludwig (il dedicatario dei *Six Concerts avec plusieurs Instruments*, ossia i *Brandeburghesi*), per essere assunto infine (maggio 1716), in qualità di *Kammermusikus*, in quella di Köthen, dove egli avrebbe esercitato le proprie funzioni sino alla morte. In merito, comunque, non vi sono certezze e il campo resta aperto a più soluzioni. Forse, l'aspetto teorico e sperimentale era quello che, assai più di quello pratico, stava maggiormente a cuore al *Kapellmeister*. La musica strumentale da lui prodotta sino a quel momento era stata consacrata agli strumenti a tastiera: a Köthen egli inaugurava un nuovo filone di ricerca, non soggetto alla prassi esecutiva corrente, per consegnare alle genti un dettato costituzionale di somma grandezza e potenza, un filone di ricerca, tuttavia, che non avrebbe trovato seguito se non in tempi a noi più vicini. Di quel serbatoio di «invenzioni», comunque, qualcuno seppe capire l'importanza già sul finire dell'Ottocento. E non senza sorpresa si può leggere quanto scriveva Alfredo Casella ne *I segreti della giara* (1941), a proposito del padre Carlo (1834-1896), violoncellista, che egli indicava come magistrale escutore delle *suites* di Bach.

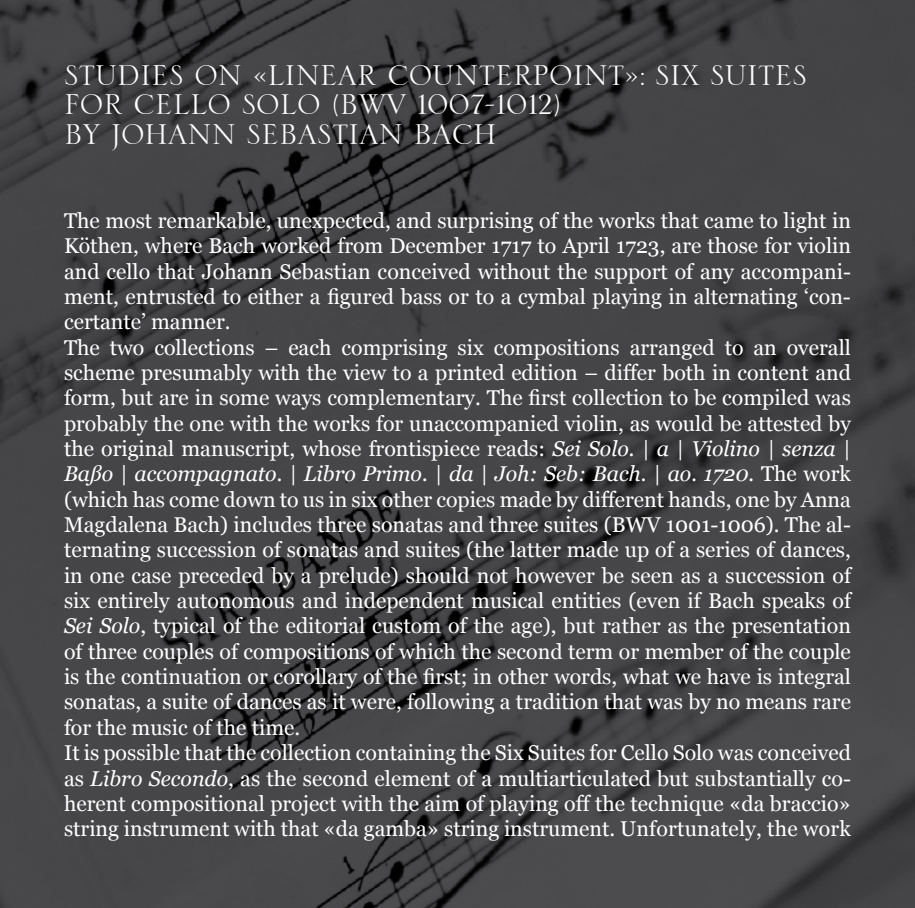
Alberto Basso



*Rocco Filippini (recording)*

*Volterra, Italy*

*Porsio Flacco Theatre, August 2012*

The background of the entire page is a dark, monochromatic image of musical notation. It features a five-line staff with various notes, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The notation is slightly out of focus, creating a textured, artistic backdrop for the text.

# STUDIES ON «LINEAR COUNTERPOINT»: SIX SUITES FOR CELLO SOLO (BWV 1007-1012) BY JOHANN SEBASTIAN BACH

The most remarkable, unexpected, and surprising of the works that came to light in Köthen, where Bach worked from December 1717 to April 1723, are those for violin and cello that Johann Sebastian conceived without the support of any accompaniment, entrusted to either a figured bass or to a cymbal playing in alternating 'concertante' manner.

The two collections – each comprising six compositions arranged to an overall scheme presumably with the view to a printed edition – differ both in content and form, but are in some ways complementary. The first collection to be compiled was probably the one with the works for unaccompanied violin, as would be attested by the original manuscript, whose frontispiece reads: *Sei Solo. | a | Violino | senza | Baſſo | accompagnato. | Libro Primo. | da | Joh: Seb: Bach. | ao. 1720.* The work (which has come down to us in six other copies made by different hands, one by Anna Magdalena Bach) includes three sonatas and three suites (BWV 1001-1006). The alternating succession of sonatas and suites (the latter made up of a series of dances, in one case preceded by a prelude) should not however be seen as a succession of six entirely autonomous and independent musical entities (even if Bach speaks of *Sei Solo*, typical of the editorial custom of the age), but rather as the presentation of three couples of compositions of which the second term or member of the couple is the continuation or corollary of the first; in other words, what we have is integral sonatas, a suite of dances as it were, following a tradition that was by no means rare for the music of the time.

It is possible that the collection containing the Six Suites for Cello Solo was conceived as *Libro Secondo*, as the second element of a multiarticulated but substantially coherent compositional project with the aim of playing off the technique «da braccio» string instrument with that «da gamba» string instrument. Unfortunately, the work

has not reached us in the original manuscript, which perhaps would have enabled a better understanding of the issue, but rather in copied form; four are known, two of which made a short while after the creation of the collection. However, the most important of these copied manuscripts is the one made around 1730 by Anna Magdalena Bach-Wülcken (1701-1760), the composer's second wife, and entitled: 6 | *Suites a | Violoncello Solo | senza | Basso | composées | par | Sr. J. S. Bach. | Maitre de Chapelle*. The copy was made by Anna Magdalena, together with that of the *Sonate e Partite per violino solo*, at the behest of a violinist who was active in Wolfenbüttel, as the *Kammermusik* at the Court of Braunschweig-Wolfenbüttel, namely Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (Schwanberg). He was a native of Helmstedt (where he was baptised on 10 March 1696), a former pupil of Bach at Leipzig in 1727/28, and died in Wolfenbüttel on 15 December 1774. The two manuscripts were then passed on to Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), the first biographer of Bach, and later to Georg Poelchau (1773-1836), one of the most important collectors of Bachian manuscripts, to be finally purchased, in 1841, by the «Königliche Bibliothek» of Berlin, the same that today – after the events leading to the reunification of Germany – bears the name of «Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz» and that conserves them under the original shelf mark P 268 (works for violin) and P 269 (the Cello Suites).

The copy of the Cello Suites undertaken by Anna Magdalena, believed for a long time to be an original (the spouse excelled in imitating Johann Sebastian's handwriting), was nevertheless preceded (around 1726) by one made by a student of Bach's, Johann Peter Kellner (1705-1772). Then there were a further two anonymous copies, one from the mid-18th century and the other at the end of the century. It was not until 1824 that the collection was issued when the Paris publishers Janet et Cotellet presented an edition to the public entitled *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées par J. Sebastian Bach. Œuvre Posthume* and advising the reader: «[...] cet œuvre n'a jamais été gravé, il était même difficile de la découvrir. Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin [Louis Pierre Norblin, 1781-1854], de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant le

découverte de ce précieux manuscrit». The term *suite*, by now archaic and little appreciated by the public, had been replaced by *sonata*, more becoming to modern tastes, and *étude*, this latter used to better define the didactic purpose of the edition and hence its greater saleability.

With the compositions devoted to the violin and cello without the accompaniment of any other instrument, Bach intended to develop a concept of primary importance: the «linear» moment of counterpoint, of a polyphony conceived not as a vertical organisation of the phrase – following the principles of pure canonic imitation and tonal harmony – but rather as a rigorous and symmetrical objectification of the melodic and rhythmic properties of musical language, by virtue of its representation in space and time.

The logic of the passage, so that it is punctuated in particles reappearing at regular moments on the different strings of the instrument, thereby giving shape to representations in the form of imitation, and the force that the movement impresses on the discourse, almost so that each element is endowed with its own 'kinetic energy', create a musical picture, a construction in which the 'line' counts more than the 'whole' and in which the art of the «cantabile» is the genuine *raison d'être* of the composition. If in the violin compositions the problem of the 'unaccompanied' style is tackled with a two-fold formal aspect (sonatas and partitas, the latter – as aforementioned – as continuations and integrations of the former), but connecting the whole to a homogeneous and coherent architectonic principle, in those for the cello instead there is only one form: introduced by a *prélude* – set before each *suite* in different style – each of the six compositions envisages the regular succession of the customary dances for the genre (*allemande, courante, sarabande, gigue*), inserting between the third and fourth dance a *menuet I* and *II* in the *suites I* and *II*, a *bourrée I* and *II* in the *suites III* and *IV* and a *gavotte I* and *II* in the *suites V* and *VI*.

An obligatory reference point for the Bach collections must have been the repertoire of the viola (*viola da gamba*), which had achieved noteworthy results in France and Germany. In effect, it seems reasonable to think that Bach wished to modify an 'intention', a project formulated with an eye to the viola and then focusing on the violoncello, almost to try applying to the latter instrument, which still lacked truly interesting works, a technique that tradition had entrusted to the viola.

The hypothesis might also be confirmed in the particular nature of the last two suites, to whose instrumentary changes were made or with the provision of a different tuning or again with the use of an anomalous sonorous instrument. In this view, and bearing in mind that the collection is largely conceived with an eye toward French *goût* (all the titles of the single movements are in French), it seems logical to trace Bach's suites back to the models that had been provided abundantly over the last decades by Marin Marais and Johannes Schenk for the viola, to the majestic *basse de viole*.

The *tendresse*, the *délicatesse* of those pages – exemplary manifestations of the Court's taste – may be found in Bach's compositions, both at infinitely more refined levels; the proliferation of the melodic material, which was one of the essential stylistic features of the way the French masters built up the discourse, was taken up as a firm rule by Bach, but reversed on the level of novel polyphonic structures and on an instrument that had not yet found its way in competing in subtlety and splendour with the viola. In a word, Bach invented the style of the violoncello and signed the beginning of the irrevocable decline of the ancient 6-7 string instrument to which, among other things, the *Kantor* did not spare himself by dedicating it pages that, needless to say, are the finest of that golden repertoire.

Perhaps the idea did not meet with the approval of contemporaries and the collection was late in coming out of the Bachian circle to then be issued widely in print, as we have seen, in the form of a collection of sonatas or studies (the one issued in Vienna published by Heinrich Albert Probst followed a year after the 1824 edition, with exactly the same title and hence misleading regarding its original appearance). The claimed didactic nature of the work evidently stemmed above all from the difficult impact with the introductory passages: those six *préludes* not only represent a 'sampling' of cultured technical difficulty with the continual recourse to a 'linear' notion, expanded in persistent and repetitive figures, sustained by 'pedal tones' to the extremes of obsession, by harmonic mutations in progression, by recurring rhythmic figures, by the regular pulsating alternating of free or 'informal' notes and 'legate', by insistent shifts in scale, but also obey a musical conception in which the exercise, the *exercitium* is the only basis on which to master and acquire the meaning of the music. In other words, the language manifested in these compositions is primarily made up of rushed phrases, projected ahead,

the exception of the complex *prélude* of *Suite V*), albeit technically challenging. A rhythmic-melodic formula declared immediately on opening, without preamble, indicates along which lines the entire movement should proceed. The continuity of the discourse then brakes, it rears up in 'stops' that almost enable recuperating the energy spent to bring the page to successful completion; the 'stop' is also a pretext for the changing of the 'figure' and at times (*Suite V*) also the metre and style and proves ever more opportune when the page is exceptionally broad and extended (*Suites V and VI*). The pace, the dynamic contrast, even the 'timbre' stemming from the different 'colours' of the strings and changes of register, the plays on *piano* and *forte* (especially in *Suite VI*), the figures in virtuosic cadence and free toccata are the typical notes, the hallmarks of the *préludes*, highly serious pages, of great symmetric precision and governed by an *inégalé* rhythmic conception, typically French.

The symmetry in particular also steers the various dances, one of which – the *sarabande* that Bach sets at the heart of the suite proper – again has an intensely expressive nature. The composition is still contained in a few bars, whose number varies each time, but on the basis of multiples of 4 (*I* = 8 + 8; *II* = 12 + 16; *III* = 8 + 16; *IV* = 12 + 20; *V* = 8 + 12; *VI* = 8 + 24) and the rhythmic figures within are variously arranged, leading to an incomparable range of architectonic combinations. The jovial Italian style, expressing joy and freedom, seems to dominate most of the other dances, excepting a *courante* (that of *Suite V*, an entirely French page, beginning with the *prélude* itself, conceived as an *ouverture*) and three *allemandes* (*suites II, III and VI*).

The last two *suites* present a number of more specific problems. We have already mentioned the greater breadth of their *préludes* and the particular form of the one opening *Suite V*, conceived in the style of an *ouverture*, with an ample fugue (whose subject has openings arranged on various strings – in the order the 2nd, the 1st, the 4th and the 3rd – to achieve, through their different 'colours', the polyphonic effect). This *Suite V*, in C minor, also has the particular quality of being written for an 'out of key' cello, that is with an anomalous tuning: DO1 – SOL1 – RE2 – SOL2, instead of the customary DO1 – SOL1 – RE2 – LA2; thus, the 4th string is tuned one tone under the norm.

*Suite VI* is written for a five-string instrument the copy made by Anna Magdalena simply has the indication *Suitte 6me à cinq acordes* without specifying the kind of instrument, which nonetheless should be a five-string instrument). By habitual custom, it is held that the instrument to which this *suite* refers is the 'viola pomposa'. An instrument, according to the affirmation by František Benda (who made visits to *Thomaskantor* in Leipzig in 1734 and 1738), that was invented by Bach himself and would have been «tuned like a violoncello, but with an additional high-note string, larger than a viola and equipped with a band that enabled tying it to the chest and arm». Nonetheless, it is by now widespread opinion that the 18th century sources relating the information had confused the five-string violoncello (the so-called «violoncello piccolo») and the viola pomposa, whose invention should not be attributed to Bach, but rather to a lute maker from Leipzig, Johann Christian Hoffmann (1683-1750), who made the new viola at the *Thomaskantor's* request. Three examples of viola pomposa made by Hoffmann are still conserved today (out of ten known in the history of the lute maker) and dated 1732, 1737 and 1741, hence many years after Bach created the collection of the *suites* for cello.

While compositions by Bach for the viola pomposa (the instrument has a modest literature of only four compositions) are unknown, it is acknowledged that he used the violoncello piccolo on a number of occasions (as testified by nine cantatas: BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 189 and 183, all from 1721-1726) and it is to this latter (five-string) instrument that *Suite VI* for solo cello should be connected even if – as recognised – the composition may also be performed on the normal four-string cello, provided that one is particularly committed at a technical-virtuoso level, given the breadth of range (more than three octaves) that are decidedly greater than the norm.

Court music, chamber music of Prince Leopold of Anhalt-Köthen who was a passionate enthusiast of music, is the hypothetical intention for the collection of the *Sei Suites a Violoncello solo*, like that of the *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* that preceded it. If this were so, the work could have been entrusted to the expert hands of a virtuoso such as the violoncellist Christian Bernhard Linigke (1673-1751), the member of an important family of musicians of Brandenburg, for-



merly active in the Court Chapel of Berlin (1706-1713), then until March 1716 in that of the Margrave of Brandenburg Christian Ludwig (the dedicatee of the *Six Concerts avec plusieurs Instruments*, or the *Brandenburg Concertos*), to be taken on finally (May 1716), as *Kammermusik*, in that of Köthen, where he would have carried out his duties until his death. However, there we cannot be certain and the field is still open to many solutions. Perhaps it was the theoretical and experimental aspect, more so than the practical, that was much closer to the *Kapellmeister*. The instrumental music he produced up to then was dedicated to keyboard instruments: at Köthen he inaugurated a new line of research, not subject to the current execution practices, to deliver to the people a constitutional dictate of immense grandeur and power, a line of study, however, that was not to find a following until times nearer to us. Nevertheless, of that reservoir of 'invention', there were those who had the foresight to understand its importance towards the end of the 19th century. It is not surprising to read what Alfredo Casella wrote in the *I segreti della giara* (1941), with regard to his father Carlo (1834-1896), violoncellist, who he indicated as the masterful performer of the Bach *suites*.

Alberto Basso

(Translated by Stephen Conway)

Conceived, recorded and produced by: Giulio Cesare Ricci  
Recorded at: Volterra, Italy, Persio Flacco Theatre, August 2012  
Musical assistant: Cosimo Filippini  
Recording assistant: Paola Liberato  
Digital DSD editing: Antonio Verderi  
Valve microphones: Neumann U47, U48, M49  
Mike pre-amplifiers, cables ( line, digital, microphone, supply ): Signoricci  
Recorded in stereo DSD on the Pyramix Recorder using dCS A/D and D/A converters  
Photos by: Cosimo Filippini and Studio Russo / Lookland  
In co-production with Festival Internazionale del Val di Noto “Magie Barocche”  
and the Artistic Director Antonino Marcellino  
The Six Suites for cello solo here recorded were performed at 4° Festival Internazionale  
del Val di Noto “Magie Barocche” (Militello in Val di Catania, Italy, Church of Santa  
Maria della Stella, 31st August 2012 and Siracusa, Italy, Church of San Martino, 2nd  
September 2012)

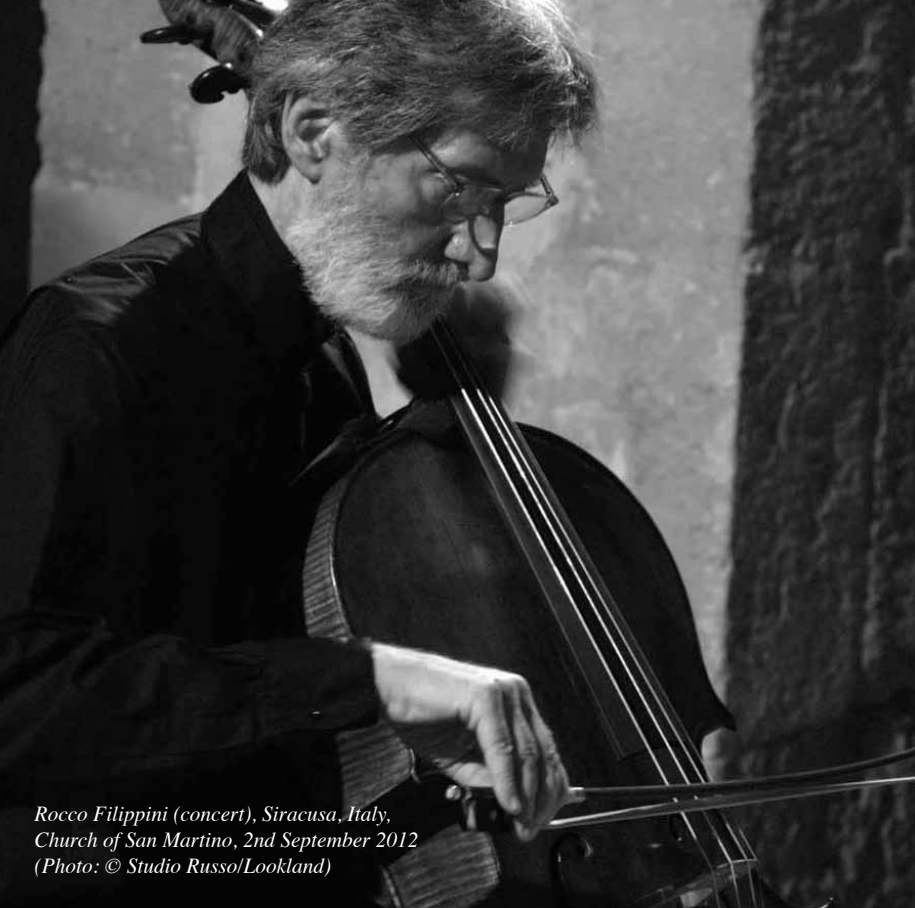


SARABANDE



*Rocco Filippini (concert), Militello in Val di Catania, Italy,  
Church of Santa Maria della Stella, 31th August 2012  
(Photo: © Studio Russo/Lookland)*





*Rocco Filippini (concert), Siracusa, Italy,  
Church of San Martino, 2nd September 2012  
(Photo: © Studio Russo/Lookland)*





Conceived, produced and recorded by: Giulio Cesare Ricci

© & (P) 2013 Audiophile Productions

[www.fone.it](http://www.fone.it)

Made in EU