



BACH Cello Suites

LUCA
FRANZETTI
baroque
cello
BWV 1007-1012

CD1

TT 54:14

- Suite n.1 in G major
BWV 1007
- Suite n.2 in D minor
BWV 1008
- Suite n.3 in C major
BWV 1009

CD2

TT 70:47

- Suite n.4 in E flat major
BWV 1010
- Suite n.5 in C minor
BWV 1011
- Suite n.6 in D major
BWV 1012

Incidere una nuova versione delle *Suites* per violoncello di Johann Sebastian Bach significa intercettare un viaggio, quello che i sei straordinari capolavori hanno iniziato ormai tre secoli fa e che oggi, ancora in corso, accoglie costantemente nuovi contributi, alla ricerca di una "verità" (esecutiva, storica, filologica) che forse non sarà mai del tutto afferrabile.

Recording a new version of the Suites for Cello by Johann Sebastian Bach means intercepting the journey the six extraordinary masterpieces started three centuries ago, and, which today is still in progress and constantly welcomes new contributions, in search of a performance, historical, and philological 'truth' that may never be entirely comprehensible.

6つのずば抜けた傑作によってもう3世紀前も前に始まった、そして現在でもおそらく完全に捉えることは決してないであろう“眞実”(演奏上、歴史上、文献学上において)を追求する新たな試みを常に触発し続けている旅。ヨハン・セバスチャン・バッハのチェロ組曲を新しい解釈で録音することは、そのような旅を垣間見ることである。

POWERFUL MUSIC MUSICA FORTE

BACH Cello Suites

LUCA
FRANZETTI
baroque
cello
BWV 1007-1012



© 2017

LA BOTTEGA DISCANTICA - via Nirone, 5 - 20123 Milano / Italy
tel +39 02 862966 - fax +39 02 72000642 - www.discantica.it

I-UK text
DDD
Made in the EU





LA BOTTEGA
DISCANTICA

[MUSICA FORTE]
[POWERFUL MUSIC]



Note di presentazione e altre informazioni sono disponibili alla pagina: www.discantica.it/discantica.php

Programme notes and other information are available at: www.discantica.it/discantica.php

Recording:
Bartok Studio S. Gervasio Church - Bernareggio (MI)

Editing and Mastering: Bartok Studio

Sound engineer: Raffaele Cacciola
Sound technician: Ymmanuel Kondo

Ringraziamenti / Thanks to:
Claudia Celi, danzatrice e storica della danza, per i preziosi consigli.
Nicola Moneta per aver costruito a mano
le quattro corde di budello nudo usate in questo disco.

*Claudia Celi, dancer and ancient dances historian, for her precious advice.
Nicola Moneta, for producing the four naked gut strings played in this cd.*

DISCANTICA 297/298

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

progetto grafico / graphic design  prisca tami - Lugano / Svizzera



Luca Franzetti
baroque cello

J.S. BACH
CELLO SUITES BWV 1007-1012

DISCANTICA 297/298



BACH Cello Suites

LUCA
FRANZETTI

baroque
cello

BWV 1007-1012

CD1

54:14

- Suite n.1 in G major
BWV 1007
- Suite n.2 in D minor
BWV 1008
- Suite n.3 in C major
BWV 1009

CD2

70:47

- Suite n.4 in E flat major
BWV 1010
- Suite n.5 in C minor
BWV 1011
- Suite n.6 in D major
BWV 1012

Incidere una nuova versione delle *Suites* per violoncello di Johann Sebastian Bach significa intercettare un viaggio, quello che i sei straordinari capolavori hanno iniziato ormai tre secoli fa e che oggi, ancora in corso, accoglie costantemente nuovi contributi, alla ricerca di una "verità" (esecutiva, storica, filologica) che forse non sarà mai del tutto afferribile.

Recording a new version of the Suites for Cello by Johann Sebastian Bach means intercepting the journey the six extraordinary masterpieces started three centuries ago, and, which today is still in progress and constantly welcomes new contributions, in search of a performance, historical, and philological 'truth' that may never be entirely comprehensible.

6つのすば抜けた傑作によってもう3世紀前も前に始まった、そして現在でもおそらく完全に捉えることは決してないであろう“真実”(演奏上、歴史上、文献学上において)を探求する新たな試みを常に触発し続けている旅。ヨハン・セバスチャン・バッハのチェロ組曲を新しい解釈で録音することは、そのような旅を垣間見ることである。



©+© 2017
LA BOTTEGA DISCANTICA
via Nirone, 5 - 20123 Milano - Italy
www.discantica.it

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



I-UK text
DDD
Made in the EU



Luca Franzetti
baroque cello

DISCANTICA 297/298



J.S. BACH
CELLO SUITES

BWV 1007-1012

BACH Cello Suites

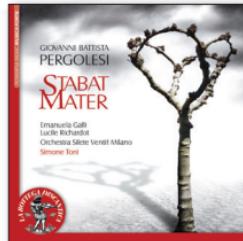
2
CD



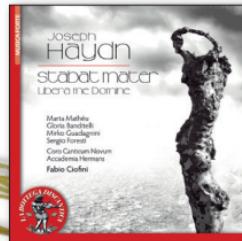
DISCANTICA 295



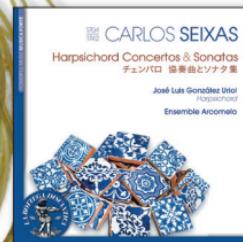
DISCANTICA 264



DISCANTICA 290



DISCANTICA 277



DISCANTICA 285



DISCANTICA 288



NOTE AL PROGRAMMA

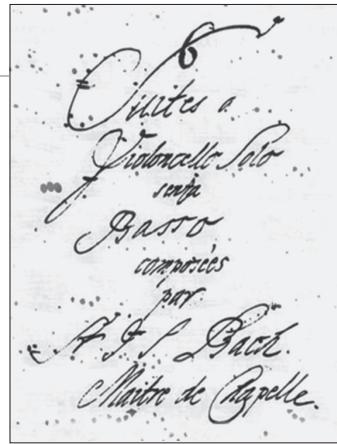
Incidere una nuova versione delle *Suites* per violoncello di Johann Sebastian Bach significa intercettare un viaggio, quello che i sei straordinari capolavori hanno iniziato ormai tre secoli fa e che oggi, ancora in corso, accoglie costantemente nuovi contributi, alla ricerca di una “verità” (esecutiva, storica, filologica) che forse non sarà mai del tutto afferrabile. Un “enigma” che continuerà a proporsi con la forza inedita e disarmante dell’essenzialità (uno strumento solo con le sue quattro corde, più una), oggi non più di ostacolo alla collocazione delle *Suites* accanto alle grandi cattedrali sonore dei lavori “maggiori” del compositore di Eisenach.

Come per Bach c’è un “prima e dopo Mendelssohn” (la celebre esecuzione della *Matthäuspassion* riesumata nel 1829 dal ventenne Felix è l’atto di nascita della *Renaissance* che ne ricolloca la figura nella storia), per le sue *Suites* c’è un “prima e dopo Casals”: è di nuovo un giovane, “el nen” Pau, appena tredicenne, a scovarne un’edizione (*Six Solos ou Etudes*, Grütmacher) tra le partiture usate e polverose di un negozietto del Carrer Ample della sua Barcellona. Un episodio romanzesco che segnerà l’intera sua carriera e lo porterà a essere, dopo lunga meditazione, il primo interprete di un’esecuzione integrale (1925) e della storica prima incisione (1936-1939) su cui si fonda la tradizione esecutiva moderna e la ritrovata, imprescindibile centralità delle *Suites* nel repertorio violoncellistico. Da allora, tra esecuzioni più o meno “storicamente informate” (una lunga serie dopo quelle del capostipite Anner Bylsma del 1979 e del 1992) e le continue rielaborazioni per i mezzi strumentali più fantasiosi (e che forse non sarebbero dispiaciute al Bach “trascrittore”), le *Suites* hanno guadagnato in popolarità e diffusione, pur restando irrisolti alcuni nodi, molti dei quali sostanziali e strettamente correlati tra loro.

Il primo riguarda la datazione stessa delle *Suites*, il cui autografo (su cui torneremo)

è perduto. Se generalmente vengono collocate intorno al 1720, non mancano ipotesi che ne anticipano o posticipano parte del materiale, allungandone il periodo di gestione e ammettendo, quindi, un'unitarietà solo "compilativa" della silloge. I termini estremi oscillano così tra gli ultimi anni di Weimar (c'è chi romanticamente ipotizza la composizione della *Suite n. 1* durante le quattro settimane di prigionia del 1717, conseguenza delle intemperanze di Bach nella tormentata fase della successione a Dresce) e i primi di Lipsia (posticipando la composizione almeno della *Suite n. 6*), anche se viene solitamente individuato nel quinquennio di Köthen (1717-1723) il periodo più probabile di composizione. Si chiarisce, quindi, almeno il contesto in cui le *Suites* nacquero (o per lo meno furono raccolte), contesto che ha ovviamente molto a che fare con la natura stessa dell'opera e la sua destinazione. Bach arrivò a Köthen alla fine del 1717, dopo lo scabroso episodio della prigione e il burrascoso "divorzio" dalla corte di Weimar. Nel marginale centro agricolo, residenza del governo del piccolo principato di Anhalt-Köthen, Bach troverà, paradossalmente, una situazione ideale. Il merito fu certamente del giovane principe Leopold, mecenate colto e di grandi inclinazioni musicali, formatosi a Berlino e in Italia, buon esecutore dilettante di violino, clavicembalo, viola da gamba, con bella voce di basso, con il quale Bach instaurò un rapporto sereno e amicale: "un principe grazioso, amante e conoscitore della musica", come viene descritto in una delle rare lettere bachiane (1730). Abbandonato il ruolo di organista e nominato *Kappelmeister* in una corte calvinista sostanzialmente disinteressata al repertorio sacro, Bach aprì così un nuovo capitolo della sua carriera, fortemente segnato dalla produzione strumentale e dalla *Hofmusik*: *I Concerti brandeburghesi*, le *Sonate a Partite per violino solo BWV 1001-1006* e le *Suites per violoncello solo BWV 1007-1012*, le *Sonate per*

violino e cembalo BWV 1014-1019, il primo volume del *Clavicembalo ben temperato* sono solo alcuni degli straordinari frutti di quel sereno quinquennio, fecondissimo anche nella produzione delle *Haussuiten* legate agli affetti familiari (citiamo almeno le *Invenzioni a due e tre voci* donate per il nono compleanno a Wilhelm Friedemann). Un periodo, va detto, in cui la ricchezza delle attività musicali a corte (stando, per esempio, alle spese contabilizzate per acquisto e manutenzione strumenti, copisti e rilegature, oltre che ai generosissimi salari dei *Kammusiker*) appare inversamente proporzionale alle fonti documentarie - di fatto limitate alle esecuzioni ufficiali per il compleanno del principe e per il Capodanno - e allo stesso numero delle opere bachiane pervenute, molto probabilmente solo in minima parte. Il principe Leopold aveva l'ambizioso progetto di avere al proprio servizio una cappella musicale di primo piano e vi si dedicò senza badare a spese e assoldando tra i migliori musicisti in circolazione. Sua l'idea di assumere alcuni degli strumentisti della *Königliche Kapelle* berlinese del re Federico I di Prussia, barbaramente smantellata da suo figlio Guglielmo I, il "re soldato", così come quella di nominare *Hofsängerin*, prima componente femminile a tempo pieno della cappella principesca, quella Anna Magdalena Wilcke, figlia del trombettista della corte di Anhalt-Zerbst, che diventerà la signora Bach proprio a Köthen nel 1721, risolle-



vando il compositore dalla dolorosa e improvvisa perdita della prima moglie Maria Barbara. Si giunge così a ulteriori “nodi”: la questione del manoscritto e il possibile destinatario delle *Suites*. Perduto l’originale, la fonte più importante è oggi infatti un manoscritto a lungo ritenuto autografo, ma in realtà redatto da Anna Magdalena, copista di molte e importanti opere del marito almeno fino agli anni ‘40. La copia (*Suites a violoncello senza basso*, oggi alla Staatsbibliothek di Berlino) fu realizzata presumibilmente dall’originale tra il 1727 e il 1731 per il violinista Heinrich Ludwig Schwanenberger, allievo di Bach, ed è la fonte più vicina all’autografo. Altre fonti sono la copia lacunosa redatta, probabilmente intorno al 1726 per motivi di studio, dall’organista Johann Peter Kellner, amico e allievo di Bach a Lipsia (*Suonaten pour le viola de basso*, conservata sempre a Berlino), due manoscritti copie anonime della seconda metà del XVIII secolo (oggi uno a Berlino e uno a Vienna), oltre, ovviamente, al manoscritto autografo della *Suite n. 5* nella versione per liuto *BWV 995* e alla prima edizione a stampa (H.A. Probst, Vienna, 1825). Il possibile destinatario delle *Suites* – certamente non il principe, strumentista di buon livello ma non virtuoso – è, ancora, da ricercarsi nella cerchia dei *Kammermusiker* di Köthen: tra i principali “indiziati”, entrambi legati a Bach da profonda amicizia, il violoncellista Christian Bernhard Linike o Lünegke (1673-1751), proveniente dalla corte di Berlino e musicista da camera del principe Leopold dal 1717 alla morte, e, più ancora, Christian Ferdinand Abel (1682-1761), virtuoso della viola da gamba, ma anche violoncellista. L’opera “gemella” (generalmente considerata appena successiva) delle *Sonate e partite per violino solo*, nacque certamente da un progetto unitario e da “un unico disegno compositivo” (Basso): altrettanto ardita nell’esplorare le possibilità del “contrappunto lineare” su strumenti essenzialmente monodici e rinunciando al

basso, ancora più rivoluzionaria nell’invenzione stessa del violoncello in veste solistica, dopo la sua prima emancipazione nei *Concerti brandeburghesi*. Su questa scelta ci si è forse interrogati fin troppo. Si sono ipotizzate destinazioni strumentali poi abbandonate (il liuto o la stessa viola da gamba) e cercati appigli in precedenti esperienze di composizione per strumento solo nel catalogo bachiano (l’opera per liuto) e altri, giungendo a scomodare, oltre ai modelli del grande repertorio per viola da gamba di Johannes Schenck e Marin Marais e di quello violinistico di Johann Paul Westhoff, la produzione dei nostri pionieri del violoncello (Giovanni Battista Vitali, Domenico Gabrielli, Giovanni Battista degli Antonii, Giuseppe Maria Jachini), che tra Modena e Bologna lasciarono alla fine degli anni ‘80 del Seicento le prime tracce (*Ricercari e Sonate*) di un uso solistico dello strumento, sebbene in un contesto prettamente polifonico e con esiti difficilmente noti a Bach. Riflessioni, queste, che offrono argomenti certamente utili a giustificare il perché del violoncello, tradizionalmente relegato al modesto compito di raddoppiare il basso, rischiando però di mettere in ombra una possibile altra prospettiva: perché *non* il violoncello. Il che, sia che si pensi a Bach come musicista “puro”, interessato più al valore della composizione in sé che al *medium* strumentale, sia che se ne riconosca un interesse profondo per gli strumenti e per l’esplorazione delle loro possibilità tecniche ed espressive, giustificherebbe in ogni caso la scelta. Anzi, la novità dello strumento, protagonista di un’opera a sua volta pionieristica e *sui generis* (ma non tanto da giustificarne l’attribuzione ad Anna Magdalena proposta da Jarvis) non può che essere stata un motivo ulteriore di interesse e di sfida per un compositore molto più di quanto si pensi “progressivo”, per riutilizzare la celebre definizione destinata da Schönberg a Brahms, l’altro grande presunto reazionario della musica tedesca.

Va detto, inoltre, che all'epoca il rapporto con gli strumenti era certamente più libero e meno codificato, aperto ad adattamenti e modifiche, come ben testimoniano le discusse *Suites n. 5 e 6*, necessitando la prima di una *scordatura* (con il cantino abbassato da la a sol, come curiosamente prescritto dal già citato Gabrielli; il celebre *Minghén dal viulunzèl*, nei suoi *Ricercari* del 1689) e la seconda essendo destinata a un non specificato strumento a cinque corde (il manoscritto di Anna Magdalena riporta soltanto l'indicazione *Suite 6me à cinq acordes*). Abbandonata l'ipotesi della viola pomposa, erroneamente individuata dal Forkel, il quale ne attribuisce indebitamente a Bach anche l'invenzione, oggi si ritiene più probabile la destinazione al violoncello piccolo (non necessariamente quello utilizzato nelle cantate degli anni 1724-26) o comunque a un violoncello con l'aggiunta di una corda di mi acuto, strumento in grado di adattarsi alla ampia estensione della *Suite* (oltre tre ottave), in ogni caso eseguibile, anche se con maggiori difficoltà, su un violoncello a quattro corde. Un panorama, quindi, estremamente flessibile e orientato a un artigianale pragmatismo, in cui le *Suites* per violoncello trovano naturalmente la loro collocazione, chiudendo l'epoca d'oro



Suite n.6 in D Major BWV 1021

della viola da gamba e rappresentando al tempo stesso una scommessa sul futuro e un *monumentum* violoncellistico già perfettamente esaustivo e compiuto. La sfida di trarre il massimo dell'effetto nelle "catene" (Reichardt) del minimo dei mezzi viene così vinta, rileggendo il violoncello come portatore di idee armoniche, intendendo la polifonia "non come organizzazione verticale della frase – secondo i principi della pura imitazione canonica o dell'armonia tonale – bensì come estrinsecazione rigorosa, simmetrica, delle proprietà melodiche (e ritmiche) del linguaggio musicale, in virtù di una rappresentazione nello spazio e nel tempo" (Basso). Musica "scheletrica", densa di questioni interpretative "implicite, ma inespresse, nella notazione", che chiama l'ascoltatore "a speculare sul loro sviluppo potenziale [...]. L'esecutore e l'ascoltatore vengono tratti in ballo insieme, e a loro viene richiesto di completare l'atto creativo [...], di agire per ricomporre l'oggetto finito, cosa relativamente nuova nell'età del barocco, e differente dalla semplice decodificazione" (Gardiner).

Differentemente dalle *Sonate e partite per violino*, il modello scelto è qui univoco. La struttura della *suite* codificata da Froberger (*allemande-courante-sarabande-gigue*), viene integrata da una coppia di danze omologhe (tra sarabanda e giga) e da un *prélude* iniziale (*Präludium* nella *Suite n. 4*), pagina virtuosistica da cui tutto muove, porta d'ingresso ed "essenza della storia narrata in ogni *suite*" (Siblin). La simmetria della struttura, che associa richiami al *goût* francese e alla scuola italiana nell'alternanza di danze a loro volta simmetricamente bipartite, ha il suo perno nella meditativa sarabanda centrale, cuore espressivo di ciascuna *suite*, scivolando poi verso il disimpegno della giga finale attraverso le *galanterie* (*menuet I e II* nella *I e II suite*, *bourrée I e II* nella *III e IV suite*, *gavotte I e II* nella *V e VI suite*). L'articolazione della raccolta è quindi a coppie, ma anche in due gruppi di tre, le prime *suites* (sol magg.,



PROGRAMME NOTES

re min., do magg.) prevedendo il cambio di modo tra galanteria I e II, le ultime (mi bemolle magg., do min., re magg.) rimanendo nella stessa tonalità e modo. In questo contesto, al solito organico e razionalissimo, le singole "facce" del polittico non potrebbero comunque essere più diverse. Al di là delle letture interpretative (Casals stesso suggeriva ai suoi allievi di pensare a ciascuna come appartenente a una specifica categoria retorica svelata nel *prélude* iniziale: ottimismo per la prima, tragedia per la seconda, etc...), le sei Suites differiscono per stile, linguaggio, natura e organizzazione del materiale, difficoltà esecutiva e complessità compositiva.

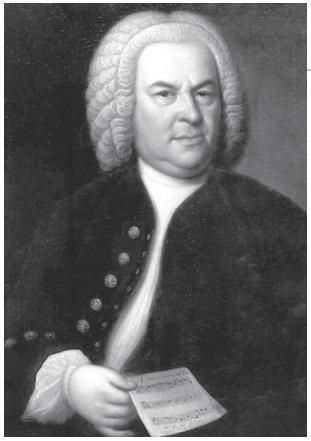
L'ultimo nodo è quello della ricezione delle Suites, a lungo problematica. Ignorate dalla cerchia bachiana, furono poi relegate a una finalità didattica che, se non è mai del tutto estranea a molte delle raccolte strumentali bachiane (e potrebbe qui trovarre una conferma nell'ordine progressivo per difficoltà), non è certamente esaustiva. Complice l'editoria, che per banali ragioni commerciali le ascrisse alla categoria di *Etudes*, le Suites furono a lungo ritenute letteratura tecnica, puro esercizio, provocando "il più colpevole estraniamento dal capolavoro" (Basso). Non migliore fu il trattamento che riservarono loro illustri compositori, dotandole, per esempio, del basso "mancante" con l'aggiunta dell'accompagnamento pianistico, come nel progetto "Bachiana" (1853) di Robert Schumann, ultima sua fatica prima del tentativo di suicidio e l'internamento. Si giunge infine a noi e i secoli trascorsi, le questioni interpretative, le sovrastrutture e i frantendimenti della tradizione scompaiono davanti allo spartito della Suites sul leggio. Più utile forse ricordare, per tornare a Casals, che "ogni nota è come l'anello di una catena, importante per sé e come collegamento tra ciò che è stato e ciò che sarà".

Silvia Paparelli

Recording a new version of the Suites for Cello by Johann Sebastian Bach means intercepting the journey the six extraordinary masterpieces started three centuries ago, and, which today is still in progress and constantly welcomes new contributions, in search of a performance, historical, and philological 'truth' that may never be entirely comprehensible. It is an 'enigma' which will continue to present itself with new and disarming essentiality (only one instrument with four strings, plus one), and which will no longer be an obstacle to the placement of these Suites alongside the other sonorous "major" works by this composer from Eisenach.

As for Bach, there is a 'before and after Mendelssohn'. The famous performance of the Matthäuspassion revived in 1829 by the twenty-year-old Felix is the start of the Renaissance that re-established his position in history. For these Suites there is a 'before and after Casals': it is again a young man, Pau, 'el nen' [the child], just thirteen years old, who unearthed the edition (Six Solos ou Etudes, Grützmacher) from among the used and dusty scores in a small shop in the Carrer Ample in his town of Barcelona. This fictionalized episode would mark his entire career and lead him to be, after much reflection, the first to perform this complete work in 1925, and to be a part of the first historical recording (1936-1939) on which modern performance practice would be based. The latter also created the indispensable centrality of the Suites in the cello repertoire. Since then, with more or less 'historically informed' performances (a long series followed those by the originator Anner Bylsma in 1979 and 1992), and the ongoing arrangements for the most imaginative instrumental combinations (Bach the 'transcriber' would probably not have disliked), the Suites gained in popularity and diffusion. However, some issues were left unresolved, many of which are substantial and closely related to each other.

The first concerns the dates of these Suites, whose autograph (which we will return



to later) has been lost. They are generally placed around 1720, although there are hypotheses that anticipate or postdate some of them, consequently lengthening the period of this collection. The extreme dates fluctuate from the last years of Weimar (some romantically assumed Suite no. 1 was composed during his four weeks of imprisonment in 1717, during his troubled phase following the succession of Dresen) to his first years in Leipzig (which would postpone the composition of at least Suite n. 6). Although the latter is usually placed during his five years in Cöthen (1717–1723), the most likely period it was composed. Therefore at least it becomes clear where the Suites were written (or at least were collected), which is obviously very important to understanding the very nature of the work and its destination. Bach arrived in Cöthen at the end of 1717, after the scandalous episode of his imprisonment and his turbulent “divorce” from the court of Weimar. In this peripheral agricultural center, the residence of the government of the small principality of Anhalt-Cöthen, Bach would paradoxically find ideal circumstances to compose. The merit was certainly that of the young Prince Leopold, a cultured patron with strong musical inclinations, educated in Berlin and Italy, a good amateur performer of the violin, harpsichord, and viola da gamba, who also had a beautiful bass voice. Bach established a peaceful relationship and friendship with him. In one of his rare letters (1730), Bach described him as ‘a charming prince, a lover and connoisseur of music’. Having aban-

doned the role of organist and appointed Kapellmeister in a Calvinist court essentially disinterested in the sacred repertoire, Bach opened a new chapter of his career, strongly marked by instrumental compositions and Hofmusik: The Brandenburg Concertos, the Sonatas and Partitas for solo violin BWV 1001 –1006, Suites for Cello, BWV 1007–1012, the Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014 to 1019, and the first volume of the Well-Tempered Clavier are just some of the extraordinary fruits of that serene five-year period, as well as his prolific production of Hausmusik, such as the Inventions for two or three voices offered for the ninth birthday of Wilhelm Friedemann. This was a period in which the wealth of his musical activity for the court (considering the costs accounted for the purchase and maintenance of instruments, copyists, and bindings, as well as the generous salaries of Kammermusiker) appears inversely proportional to the documentary sources which were limited to official performances for the birthday of the Prince and the New Year, and would most probably explain the only partial number of works by Bach which have come down to us. Prince Leopold had an ambitious plan to have at his service a first-rate music “chapel” with no expenses spared and with the best musicians available. He decided to take some of the musicians of the Berlin Königliche Kapelle of King Frederick I of Prussia, brutally dismantled by his son William I, the “Soldier King”, as well as to appoint a Hofsängerin (female singer), the first full-time female component of the princely chapel, Anna Magdalena Wilcke, daughter of the trumpeter of the Anhalt-Zerbst court, who would become Mrs Bach in Cöthen in 1721, and would console the composer after the painful and sudden loss of his first wife Maria Barbara. Hence we are faced with further dilemmas about the manuscript and the possible recipient of the Suites. Having lost the original, the most important source today is, in fact, a manuscript long believed to be the autograph score,

but was actually transcribed by Anna Magdalena, copyist of many and important works by her husband at least until the 1740s. The copy (Suites for Cello solo without bass, in the Berlin State Library) was presumably made from the original between 1727 and 1731 for the violinist Heinrich Ludwig Schwanenberger, a student of Bach's, and is the source closest to the autograph. Other sources include, an incomplete copy written probably around 1726 for studying purposes by the organist Johann Peter Kellner, friend and student of Bach's in Leipzig (Sonaten pour le viola de basso, still preserved in Berlin); two anonymous manuscript copies from the second half of the eighteenth century (today one is in Berlin and one is in Vienna), and, of course, the autograph manuscript of Suite No. 5 in the version for lute, BWV 995, and the first printed edition (H.A. Probst, Vienna, 1825). The possible recipient of the Suites – certainly not the prince, as he was a good musician but not a virtuoso – is, again, to be found in the circle of the Kammermusiker of Cöthen. Among the possibilities, both linked to Bach by deep friendship, are the cellist Christian Bernhard Linike or Lünegke (1673–1751), from the court of Berlin and chamber musician of Prince Leopold from 1717 to his death; and even more likely, Christian Ferdinand Abel (1682–1761), a virtuoso of the viola da gamba, but also a cellist. The 'twin' composition of the Sonatas and Partitas for solo violin (generally considered to immediately follow it), clearly stemmed from the same plan and compositional design (Basso). It also displays daring in the exploration of possibilities of 'linear counterpoint' with essentially monophonic instruments and without a bass, and it is even more revolutionary for the inventiveness of the cello as a solo instrument, after its first emancipation in the Brandenburg Concertos. This choice has been questioned perhaps too often. The instrumental destination has been hypothesized then abandoned (was it for the lute or the viola da gamba) and support for this has

been sought in earlier examples of solo compositions in Bach's catalogue (works for lute) and in others', going as far as the great examples of repertoire for the viola da gamba by Johannes Schenck and Marin Marais, and for the violin by Johann Paul Westhoff, and even the works of our cello pioneers: Giovanni Battista Vitali, Domenico Gabrielli, Giovanni Battista degli Antonii, and Giuseppe Maria Jacchini, who in Modena and Bologna in the late 1680s left the first traces (Ricercari and Sonatas) of a solo use of the instrument (Ricercari and Sonatas), albeit in a purely polyphonic context, and probably unknown to Bach. These reflections clearly offer useful reasons to justify why the cello is the choice. It was traditionally relegated to the modest task of doubling the bass. But it risks overshadowing the question of why not the cello. Therefore whether one thinks Bach was more interested in the value of the composition itself than the instrumental medium, or whether one recognizes his deep interest in the instruments and in the exploration of their technical and expressive possibilities, the choice is justified. On the other hand, the novelty of this instrument, the protagonist of this work, itself pioneering and *sui generis* (but not enough to justify the attribution to Anna Magdalena, as proposed by Jarvis) could only have been a further source of concern and a challenge for the composer rather than something 'progressive', to reuse the famous definition Schönberg used regarding Brahms, the other alleged great reactionary of German music. It must also be stated that at that time the use of instruments was certainly freer and less codified, open to adaptations and modifications, as is well evidenced by the controversial Suites no. 5 and 6. The first of these requires a scordatura (with the cantus lowered from A to G, as curiously prescribed by the above-mentioned Gabrielli, nicknamed Minghén dal Viulunzel [little Domenic of the violin] in his Ricercari of 1689), and the second is intended for an unspecified five-string instrument (the manuscript

by Anna Magdalena only contains the indication Suite 6me à cinq acordes). The hypothesis of the viola pomposa has been abandoned, mistakenly identified by Forkel, who also unduly attributes its invention to Bach. It is now thought that it was more likely intended for the small cello (not necessarily that used in the cantatas of 1724–26) or, in any case, for a cello with the addition of a high E string, an instrument capable of adapting to the wide range of the Suite (over three octaves), or, even if with more difficulty, for a cello with four strings. Therefore this viewpoint is extremely flexible and oriented to an artisanal pragmatism, in which the cello suites naturally found their place, closing the golden era of the viola da gamba and representing both a bet on the future and an already exhaustive and complete cello repertoire. The challenge of obtaining the greatest effect with the smallest of means, even in chains" (Reichardt) is thus won, reinterpreting the cello as a source of harmonic ideas. Here polyphony is not intended as a vertical organization of the phrase – according to the principles of pure canonical imitation or of tonal harmony – but as a rigorous and symmetrical manifestation of the melody (and rhythm) of the music, through space and time (Basso)). 'Skeletal' music, full of interpretive matters which are implicit but unexpressed by the notation, call upon the listener to speculate upon their development. The performer and listener are both involved, and they are required to complete the act of creation, to reassemble the finished product. This was a relatively new practice in the Baroque era, and different from simple decoding (Gardiner).

Unlike the Sonatas and Partitas for violin, the chosen model here is unique. The structure of the suite encoded by Froberger (allemande-courante-sarabande-gigue) is supplemented with a pair of corresponding dances between the sarabande and the gigue, and an opening prélude (Präludium in Suite n. 4), a virtuosic page from which everything

moves, the 'entrance' and the essence of every suite (Siblin). The symmetry of the structure, which combines references to French taste and to the Italian school in its alternation of symmetrically bipartite dances, pivots around a central meditative sarabande, the expressive core of each suite, then leading to the release of the final gigue through one of the galanteries (menuet I and II in suites I and II, bourrée I and II in suites III and IV, gavotte I and II in suites V and VI). The performance of this collection is therefore in pairs, but also in two groups of three. The first suites (G major, D minor, C major) contain a mode change from galanterie I to II; the last ones (in E flat major, C min, and D major) remain in the same key and mode. In this usually systematic and highly rational context, the individual components of this work could not, however, be more different. Despite the various interpretations; for example, Casals told his students to think about each as belonging to a specific rhetorical category as revealed in the opening prélude: optimism for the first, tragedy for the second, etc., the six suites differ in style, language, nature and organization, performance difficulty and complexity of composition.

The last dilemma which is forever problematic is the reception of the Suites. They were ignored by Bach's circle, then relegated to didactic use, which



Suite n.5 in C minor BWV 1011

PROGRAMMA

is not entirely odd for many collections of instrumental works by Bach (and they are indeed in order of difficulty), but it is certainly not exhaustive. Aided by the publisher who, for trivial commercial reasons, ascribed them to the category of études, the Suites were long considered technical literature, pure exercises, which created the most unfair misunderstanding of a masterpiece (*Basso*). Nor were they treated any better by illustrious composers who, for example, replaced the 'missing' bass with a piano accompaniment, as in the 'Bachian' project (1853) by Robert Schumann, his last effort before his attempted suicide and internment. Today, the past centuries, the interpretative issues, the superfluities and the misunderstandings of tradition disappear when the Suites are performed. Perhaps we should recall the words of Casals, that every note is like a link in a chain, important in itself, and as a link between what was and what will be.

Silvia Paparelli
Translated by Leo Chiarot

CD1

54:14

Suite n.1 in G major BWV 1007

1	<i>Prélude</i>	2:41
2	<i>Allemande</i>	3:17
3	<i>Courante</i>	2:20
4	<i>Sarabande</i>	2:26
5	<i>Menuet I & II</i>	2:47
6	<i>Gigue</i>	1:26

Suite n.2 in D minor BWV 1008

7	<i>Prélude</i>	3:57
8	<i>Allemande</i>	2:33
9	<i>Courante</i>	1:42
10	<i>Sarabande</i>	5:21
11	<i>Menuet I & II</i>	2:35
12	<i>Gigue</i>	2:25

Suite n.3 in C major BWV 1009

13	<i>Prélude</i>	3:15
14	<i>Allemande</i>	3:06
15	<i>Courante</i>	2:51
16	<i>Sarabande</i>	4:10
17	<i>Bourée I & II</i>	3:36
18	<i>Gigue</i>	2:54

CD1

70:47

Suite n.4 in E flat major BWV 1010

1	<i>Prélude</i>	3:50
2	<i>Allemande</i>	3:51
3	<i>Courante</i>	2:55
4	<i>Sarabande</i>	4:12
5	<i>Bourée I & II</i>	4:47
6	<i>Gigue</i>	2:41

Suite n.5 in C minor BWV 1011 (Scordatura Originale)

7	<i>Prélude</i>	5:21
8	<i>Allemande</i>	4:28
9	<i>Courante</i>	1:38
10	<i>Sarabande</i>	5:33
11	<i>Gavotte I and II</i>	4:31
12	<i>Gigue</i>	2:12

Suite n.6 in D major BWV 1012

13	<i>Prélude</i>	3:56
14	<i>Allemande</i>	5:28
15	<i>Courante</i>	3:11
16	<i>Sarabande</i>	4:25
17	<i>Gavotte I & II</i>	3:37
18	<i>Gigue</i>	3:28



www.lucafanzetti.it

LUCA FRANZETTI

Luca Franzetti inizia a suonare in orchestra nel 1988. È stato primo violoncello dell'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi (con Riccardo Chailly come direttore stabile), della Scottish Chamber Orchestra di Edimburgo, della Royal Flemish Philharmonic di Anversa e dell'Opera North di Leeds. È stato membro dell'Orchestra Mozart e, in seguito, della Lucerne Festival Orchestra, sotto la direzione di Claudio Abbado. Da qualche anno ha intrapreso una carriera da solista, esplorando repertori che spaziano dal repertorio barocco con il gruppo "Silete venti" fino alla musica contemporanea e d'avanguardia. Recentemente si è dedicato allo studio delle Suite per violoncello solo di Bach. Il rigoroso lavoro di analisi filologica ha preso in considerazione i materiali usati nella costruzione del violoncello e delle sue corde e i tipi di danze che venivano ballate all'epoca di Bach in riferimento ai movimenti delle Suite.

Luca Franzetti began playing in orchestra in 1988. He was first cello at Orchestra Sinfonica G. Verdi (with Riccardo Chailly as conductor), at the Scottish Chamber Orchestra in Edinburgh, at the Royal Flemish Philharmonic in Antwerp and at the Opera North Leeds. He has been a member of the Orchestra Mozart and the Lucerne Festival Orchestra under the baton of Claudio Abbado. In the last years he embarked on a solo career, exploring repertoire ranging from the Baroque repertoire with the group "Silete venti" to contemporary music and avant-garde. Recently, he has dedicated himself to the study of Bach's Cello Suites. The rigorous philological analysis work took into account the materials used in the construction of the cello and its strings and the types of dances that were danced at the time of Bach in reference to movements of the Suite.



Luca Franzetti suona un violoncello anonimo italiano (Lombardia) dell'inizio dell'Ottocento appartenuto ad Aurora Natola Ginastera, moglie del compositore.

*Luca Franzetti plays an anonymous italian (Lombardia) cello
dated in the beginning of nineteenth century, owned by Aurora Natola Ginastera,
wife of the famous composer.*

