



English / Français / Italiano / Tracklist



A nine-string organ

Mario Brunello

I do not think of this as a transcription, nor even as a version for other instruments. I would simply call it an apparition – something that exists, but, like certain natural phenomena – a rainbow, for instance – becomes visible only under particular conditions.

At last, we can hear – not just imagine – the contrapuntal lines and full, sustained harmonies conceived by Bach's genius but too often confined within the 'mere' four strings of the cello.

It is a true privilege to play the upper voices of the counterpoint, the melodic lines, on the four-string *violoncello piccolo* (almost a bass violin), freed of the necessity of detaching the bow in order to reach other notes in the chord and thus forsake the melody.

It feels like hearing a nine-string organ unfurl, revealing an intricate web of chords and voices that otherwise escape us – a torment for all of us string players. The keyboard player's right hand, which plays the upper voices, becomes the four-string *violoncello piccolo*, while the left hand, entrusted with the lower parts, becomes the five-string *violoncello piccolo*.

■ 2

So, when my wonderful colleague and longstanding friend Mauro Valli and I explored Gustav Leonhardt's keyboard realisations of some of the legendary *Suites, Partitas and Sonatas* (our only poetic indulgence being the Sarabande from Suite no. 5, BWV 1011, in Robert Schumann's irresistible harmonization for cello and piano), we were immediately captivated by the fullness of sound – its physical presence – which until then we could only imagine.

Of course, it is the mysterious, aleatoric nature of the four strings that has made these works universally celebrated as masterworks of Bach. Yet the rich interplay between the nine strings of the two *violoncelli piccoli* invites us to savour a new dimension of colour and resonance. Moreover, we chose compositions that Bach himself conceived and transcribed for various instruments – compositions that already embody his boundless curiosity to expand the expressive horizons of his own creations.

Transcriptions: instinct and autobiography

Skip Sempé

Bach's 'unaccompanied' violin and cello compositions force polyphony onto a melody instrument. The string instruments are in fact 'accompanied' by virtue that the bass is sometimes included in the part writing for the solo instrument. When the bass is absent, the performer must imagine it. But the necessary addition of bass lines can only really be imagined after a thorough study of Bach's works in which the polyphony is completely written out. And, of course, one must study the works that Bach himself transcribed, including the violin concerti that he turned into harpsichord concerti, Brandenburg concerto movements that he turned into cantata movements, and the Italian string concerti that he turned into transcriptions for solo harpsichord or organ.

In the twentieth century musicians were unsure how to perform the written notation in Bach's solo violin and cello works. We are confronted with one bowed stringed instrument that must perform the polyphonic work of more than one instrument – a treble and bass instrument of the same or different family – as well as realizing harmonies which are typically present in the continuo realization of a keyboard player (harpsichord or organ).

Vertically written chords were meant to be played as arpeggios – an important detail that escaped influential performers who were not familiar with this notation and its implication in seventeenth and eighteenth-century string playing. Mid-twentieth century inventions

3 ■

*In creating the Capriccio Stravagante Prize in 1998 and the Paradizo label in 2006, **Skip Sempé** added the role of impresario and recording producer to his ever-growing list of activities as harpsichordist, musical director of Capriccio Stravagante, guest musical director, teacher, coach, lecturer, Artistic director of the Paris festival Terpsichore and Artistic advisor of the Piccola Accademia di Montisi. Sempé's publications include 'Memorandum XXI', a volume of his collected writings on music and performance (Paradizo), the multi-media edition 'Wanda Landowska – Le Temple de la Musique Ancienne' (Paradizo) and the preface for Gustav Leonhardt's harpsichord transcriptions of Bach's Sonatas and Partitas for violin and Suites for violoncello (Bärenreiter).*

like the 'Vega Bach Bow', favoured by Albert Schweitzer, allowed chords to be played simultaneously. As with many pioneering efforts, this was a solution to a problem that did not exist.

One must also consider that Bach's notation of slurs is not always completely clear. This influences articulation in all the parts. When transcribing keyboard repertoire to the medium of bowed stringed instruments, the string player is not necessarily expected to know the secrets of keyboard playing. In contrast, when transcribing bowed stringed instrument to the medium of keyboard instruments, the keyboard player is expected to know the secrets of bows and bowing.

In the 1950s, with the adoption of original instruments with gut strings and original bows, and the rediscovery of the viola da gamba, the generation of August Wenzinger in Basel and Nikolaus Harnoncourt in Vienna began a convincing reconsideration of the notation of these Bach works, proposing solutions that were technically, polyphonically, and acoustically suitable. Much of today's 'historical performance practice' movement originated in the 1950s, and a considerable amount of performance decisions relied on the original instruments as references for interpretation. The result was therefore based on the study of the notation in combination with the original instruments.

■ 4

Some of the works included on this recording were transcribed by Bach himself: the first movement of the Sonata No. 3 for solo violin BWV 1005 also survives as the keyboard Adagio BWV 968; the first movement of the Partita No. 3 for solo violin BWV 1006 is found as the Sinfonia to the Cantata BWV 29 (and the entire Partita is found in a version for solo lute, BWV 1006a); the Suite No. 5 for solo cello BWV 1011 is found as the lute suite BWV 995.

Gustav Leonhardt made solo harpsichord transcriptions of Bach's works for solo violin and solo cello that demonstrate considerable flair for the art of transcription. He wrote them for himself, performed them in concerts and recorded them, but they were never intended for publication – he felt that performers should make their own versions. These transcriptions, dating roughly from 1968-78 were made with the hope that they would contain no discernible additions to an eighteenth-century ear – meaning additions that could also be perceived as 'distractions'. This compositional technique stands in contrast to another variety of Bach transcription tradition, such as the Busoni transcriptions of Bach organ works for the piano, in which clearly audible additions from the nineteenth century are considered acceptable.

Transcriptions represent a combination of instinct and autobiography. The 'autobiography' is the personal touch, be it from the eighteenth, nineteenth, twentieth or twenty-first centuries. No one can truly escape it.

Crossed destinies

Mauro Valli

I first met Mario in 1979. He was 19 and I was 23, and we were both competing in the 'Città di Vittorio Veneto' violin competition, which in that year also included the category of cello. After that, our artistic paths completely diverged. Although we remained united in friendship and mutual esteem for almost 50 years, we never had the opportunity to make music together. At last, fate saw fit to fill this lacuna, thanks to two passions we had in common: the sublime Bach and the violoncello piccolo.

During the Christmas period of 2023, we were discussing Bach's marvellous twin volumes for violin and cello and joking about our common attraction to 'impossible missions', when out of the blue we hit on the idea of working together. The harpsichord transcriptions of Gustav Leonhardt served as our point of departure, with Mario and I playing respectively the four- and five-string violoncello piccolo. There was no hesitation about the allocation of roles. My long experience as a continuo player naturally inclined me towards the bass line, the part that I had been playing habitually over many years when performing the great masterpieces of Bach. But this time, unlike before, I experienced a profound emotion, difficult to describe, as I played and made palpable a part that could only be imagined when performed on a single instrument. A voyage into uncharted territory, following a path that is neither obvious or easy to discern, almost mysterious: such is the interweaving of harmony and melody.

This project also fulfils a dream I have been pursuing for a long time: to record in the theatre of Sant'Agata Feltria, a magnificent borgo in the hills around my native Rimini. At the heart of the ancient, enchanting town centre stands the 'Palazzone' (as the Palazzo dell Ragione, built in 1605, is called), which houses the Teatro Mariani, the oldest Italian theatre to be built entirely of wood. I have had the privilege of playing in many concerts in this theatre, but to be able to record here for the first time, in a location so rich in historical associations and my own memories, and which faithfully preserves an 'ancient' sound, has made this experience all the more intense and meaningful.

Un orgue à neuf cordes

Mario Brunello

Je n'ai pas pensé à une *transcription*, ni à une *version pour*, je dirais simplement une *apparition*. Un quelque chose qui existe, mais comme cela arrive pour certains phénomènes naturels, l'arc-en-ciel, par exemple, on ne le voit qu'en certaines occasions.

Pouvoir enfin entendre, et pas seulement imaginer, des lignes contrapuntiques, des harmonies pleines et soutenues, offertes par le génie de Bach, mais trop souvent emprisonnées sur « seulement » quatre cordes.

Jouer avec le violoncelle piccolo à quatre cordes, presque un violon grave, les parties supérieures du contrepoint, les mélodies, libéré de l'obligation de lever l'archet pour aller jouer d'autres notes de l'accord, abandonnant ainsi la ligne du chant, devient pour moi un vrai privilège.

■ 6

On a l'impression d'entendre un orgue à neuf cordes, qui se déroule et permet d'écouter les intrigues d'accords et de voix qui fuient, un casse-tête pour nous tous, instrumentistes à cordes. La main droite destinée à la partie supérieure du clavier devient un violoncelle piccolo à quatre cordes, la main gauche pour la partie de la basse devient un violoncelle piccolo à cinq cordes.

Et voilà que lorsque nous avons essayé de lire, avec le merveilleux collègue et ami de longue date Mauro Valli, les réalisations de Gustav Leonhardt pour clavier (seule liberté artistique la Sarabande de la Suite n° 5 BWV 1011 dans l'irrésistible harmonisation de Robert Schumann pour violoncelle et piano) de quelques-unes des mythiques *Suites*, *Partitas* et *Sonates*, nous avons été immédiatement conquis par la plénitude sonore, physique, que nous avons toujours cherchée et imaginée seulement dans notre esprit.

Naturellement, c'est la magie ainsi que les aléas des quatre cordes à rendre ces œuvres universellement reconnues comme chefs-d'œuvre de l'art de la composition de Bach, mais le jeu d'entrelacements des neuf cordes des deux violoncelles piccolos nous a irrésistiblement appelés à savourer cette nouvelle dimension sonore, en choisissant par ailleurs des compositions que Bach lui-même a pensées et transcrites pour un ou plusieurs instruments différents, dans le but d'élargir l'horizon de ces chefs-d'œuvre.

Transcriptions : instinct et autobiographie

Skip Sempé

Les compositions de Bach pour violon et violoncelle « non accompagnés » contraignent la polyphonie dans un instrument mélodique. Les instruments à cordes sont effectivement « accompagnés » grâce à la basse parfois incluse dans la partie écrite pour l'instrument solo. Quand la basse est absente, l'interprète doit l'imaginer. Mais l'ajout nécessaire de lignes de basse ne peut être vraiment imaginé qu'après avoir minutieusement étudié les œuvres de Bach dans lesquelles la polyphonie est clairement écrite. Et, bien sûr, il faut étudier les œuvres que Bach a lui-même transcrites, y compris les concertos pour violon qu'il a transformés en concertos pour clavecin, les mouvements de concertos brandebourgeois devenus des mouvements de cantate et les concertos italiens pour cordes réinventés en transcriptions pour clavecin solo ou orgue.

Au 20^e siècle les musiciens étaient incertains sur la façon d'interpréter la notation écrite dans les œuvres de Bach pour violon et violoncelle solo. Nous sommes confrontés à un instrument muni d'un archet et de cordes qui doit exécuter le travail polyphonique de plusieurs instruments – un instrument aigu et un bas, de la même ou de différente famille – ainsi que réaliser des harmonies qui sont typiquement présentes dans la réalisation du continuo d'un claviériste (clavecin ou orgue).

7 ■

*En créant le Prix Capriccio Stravagante en 1998 et le label Paradizo en 2006, **Skip Sempé** a ajouté le rôle d'imprésario et producteur d'enregistrements à sa liste toujours croissante d'activités en tant que claveciniste, directeur musical de Capriccio Stravagante, directeur musical invité, professeur, coach, conférencier, directeur artistique du festival parisien Terp-sichore et conseiller artistique de la Piccola Accademia de Montisi. Les publications de Sempé comprennent « Memorandum XXI », un volume sur ses publications rassemblées sur la musique et la performance (Paradizo), l'édition multi-média « Wanda Landowska – Le Temple de la Musique Ancienne » (Paradizo) et la préface des transcriptions pour clavecin de Gustav Leonhardt des Sonates et Partitas pour violon et Suites pour violoncelle de Bach (Bärenreiter).*

Des accords écrits verticalement sont pensés pour être joués comme des arpèges – détail important qui a échappé à des interprètes influents qui n'étaient pas familiers de cette notation et de son implication dans le jeu des cordes au 17^e et 18^e siècle. Des inventions de la moitié du 20^e siècle telles que l'archet courbe, le « Vega Bach Bow », prisé par Albert Schweitzer, permettaient aux accords d'être joués de façon simultanée. Comme beaucoup d'initiatives pionnières, c'était une solution pour un problème qui n'existe pas.

Il faut aussi tenir compte du fait que la notation des liaisons de Bach n'est pas toujours complètement claire. Ceci influence l'articulation dans toutes les parties. Lorsqu'un instrumentiste à cordes transpose du répertoire de clavier à un instrument à cordes, il n'est pas forcément censé connaître tous les secrets de la technique de clavier. Par contre, lorsqu'il retranscrit des instruments à cordes vers le clavier, on attend du claviériste qu'il connaisse tous les secrets de l'archet et des coups d'archet.

Dans les années 50, avec l'apparition des instruments d'époque avec cordes de boyau et archets baroques, ainsi que la redécouverte de la viole de gambe, la génération d'August Wenzinger à Bâle et Nikolaus Harnoncourt à Vienne commença une reconsidération convaincante de la notation de ces œuvres de Bach, proposant des solutions qui étaient techniquement, polyphoniquement et acoustiquement idéales. Une grande partie du mouvement actuel de « pratique historique » trouve son origine dans les années 1950, et une quantité considérable de décisions interprétatives ont un lien avec les instruments originaux en tant que référence pour l'interprétation. Le résultat est par conséquent basé sur l'étude de la notation alliée à celle des instruments historiques.

Certaines des pièces contenues dans cet enregistrement ont été transcrites par Bach lui-même : le premier mouvement de la Sonate n° 3 pour violon seul BWV 1005 survit elle aussi pour clavier en tant qu'Adagio BWV 968 ; le premier mouvement de la Partita n° 3 pour violon seul BWV 1006 se retrouve en tant que Sinfonia dans la Cantate BWV 29 (et la Partita en entier existe en version pour luth solo, BWV 1006a) ; la Suite n° 5 pour violoncelle solo BWV 1011 se retrouve sous la forme de Suite pour luth BWV 995.

Gustav Leonhardt a réalisé des transcriptions d'œuvres de Bach pour violon et violoncelle solo qui montre un flair considérable pour l'art de la transcription. Il les a écrites pour lui-même, les a interprétées en concert et les a enregistrées, mais son intention n'a jamais été de les publier – il sentait que chaque musicien devait faire ses propres versions. Ces transcriptions, qui datent des environs de 1968-78 ont été faites dans l'espoir qu'el-

les ne contiendraient aucun ajout perceptible par une oreille du 18^e siècle – c'est-à-dire des ajouts qui auraient pu être perçus comme des « distractions ». Cette technique de composition diffère d'une autre tradition de transcription, telles que les transcriptions des œuvres de Bach pour orgue vers le piano par Busoni, dans lesquelles on considère comme acceptables des ajouts clairement perceptibles du 19^e siècle.

Les transcriptions représentent une alliance entre l'instinct et l'autobiographie. L'« autobiographie » est la touche personnelle, qu'elle soit des 18^e, 19^e, 20^e ou 21^e siècles. Personne ne peut vraiment y échapper.

Destins croisés

Mauro Valli

Je connais Mario depuis 1979 quand, lui 19 ans et moi 23, nous avons participé au Concours de violon « Città di Vittorio Veneto », qui, lors de cette édition, comportait aussi la catégorie violoncelle. Puis nos chemins artistiques prirent des directions très différentes et, bien que l'amitié et l'estime réciproque nous lient depuis presque cinquante ans, nous n'avons jamais eu l'occasion de faire de la musique ensemble. Finalement, le destin a voulu que cette lacune soit comblée, grâce à deux passions qui nous sont communes : celle pour Bach le divin et celle pour le violoncelle piccolo.

C'est durant la période de Noël 2023 qu'en discutant à propos des « deux livres » merveilleux pour violon et pour violoncelle et blaguant sur notre propension commune pour les « missions impossibles », l'idée nous est venue spontanément de les lire ensemble, partant de la transcription pour clavecin de Gustav Leonhardt : Mario avec son violoncelle piccolo à quatre cordes, moi avec le mien à cinq. Aucun doute sur l'attribution des rôles. Ma longue expérience en tant qu'interprète de basse continue m'a conduit naturellement vers la ligne de basse, que je fréquente depuis tant d'années en jouant les grands chefs-d'œuvre de Bach. Mais, cette fois, l'expérience a été différente, parce que réussir à jouer et rendre tangible une voix qui, dans les exécutions par un seul instrument, restait seulement imaginaire, m'a procuré une profonde émotion qui dépasse la simple description. Un voyage en terre inconnue, sur les traces d'une ligne pas toujours évidente, parfois difficilement visible, un peu mystérieuse, tellement l'harmonie et la mélodie sont enchevêtrées.

Ce projet donne aussi une forme à un rêve poursuivi depuis longtemps : enregistrer dans le théâtre de Sant'Agata Feltria, le magnifique bourg médiéval de la région de Rimini, dans lequel je suis né. Dans le cœur de son centre historique enchanteur le « Palazzone » (c'est ainsi que nous appelons le Palais de la Raison, édifié en 1605) abrite le Théâtre Mariani, le plus ancien théâtre italien entièrement en bois. J'ai eu plusieurs fois le privilège de me produire en concert dans ce lieu, mais enregistrer pour la première fois dans un espace si riche d'histoire et de souvenirs personnels, qui conserve encore un son « antique », a rendu cette expérience encore plus intense et pleine de signification.



Un organo a nove corde

Mario Brunello

Non ho pensato a una *trascrizione*, neanche a una *versione per*, direi semplicemente una *apparizione*. Un qualcosa che esiste, ma come accade per certi fenomeni naturali, l'arcobaleno per esempio, si vede solo in certe occasioni.

Poter finalmente sentire, e non solo immaginare, linee contrappuntistiche, armonie piene e sostenute, regalate dal genio di Bach, ma troppo spesso imprigionate su "sole" quattro corde.

Suonare con il violoncello piccolo a quattro corde, quasi un violino basso, le parti superiori del contrappunto, le melodie, libero dal dover staccare l'arco per andare a suonare altre note dell'accordo abbandonando così la linea del canto, diventa per me un vero privilegio.

■ 12

Par di sentire un organo a corde, nove, che srotola e rende udibili intrighi di accordi e voci che fuggono, un cruccio per tutti noi strumentisti ad arco. La mano destra destinata alla parte superiore della tastiera diventa un violoncello piccolo a 4 corde, la mano sinistra per la parte del basso diventa un violoncello piccolo a 5 corde.

Ecco che quando assieme al magnifico collega e amico di lunga data Mauro Valli abbiamo provato a leggere le realizzazioni di Gustav Leonhardt per tastiera (unica licenza poetica la Sarabanda della Suite n. 5 BWV 1011 nell'irresistibile armonizzazione per violoncello e pianoforte di Robert Schumann) di alcune delle mitiche *Suites*, *Partite* e *Sonate*, subito siamo rimasti conquistati dalla pienezza sonora, fisica, che sempre abbiamo rincorso e immaginato solo nella nostra mente.

Naturalmente è la magia e l'aleatorietà delle quattro corde a rendere queste opere universalmente riconosciute come capolavori dell'arte compositiva di Bach, ma il gioco di intrecci delle nove corde dei due violoncelli piccoli ci ha irresistibilmente chiamato a gustare questa nuova dimensione sonora, scegliendo peraltro composizioni che lo stesso Bach ha pensato e trascritto per uno o più strumenti diversi, che potessero allargare l'orizzonte di questi capolavori.

Trascrizioni: istinto e autobiografia

Skip Sempé

Le composizioni per violino e violoncello “senza accompagnamento” di Bach costringono la polifonia in uno strumento melodico. Gli strumenti ad arco sono di fatto “accompagnati”, in quanto il basso è talvolta incluso nella scrittura dello strumento solista. Quando il basso è assente, l’esecutore è chiamato a immaginarlo. Tuttavia, questa necessaria aggiunta di linee di basso può essere realmente immaginata solo dopo uno studio approfondito delle opere di Bach, in cui la polifonia è scritta per esteso. E, naturalmente, occorre studiare le opere che Bach stesso ha trascritto, come i concerti per violino trasformati in concerti per clavicembalo, i movimenti dei *Brandeburghesi* riutilizzati come movimenti delle cantate e i concerti italiani per archi “appropriati” al clavicembalo e all’organo solo.

Nel ventesimo secolo i musicisti erano dubbiosi su come interpretare la notazione scritta nelle opere per violino e violoncello solo di Bach. Ci troviamo di fronte a un unico strumento ad arco che deve eseguire la polifonia di più strumenti: uno strumento acuto e uno grave della stessa famiglia o di una famiglia diversa. Inoltre, lo strumento solista è chiamato a realizzare delle armonie che, normalmente, sarebbero presenti nella realizzazione del continuo alla tastiera (clavicembalo o organo).

Gli accordi verticali sulla pagina scritta erano concepiti per essere eseguiti come ar-

13 ■

*Con la creazione del Premio Capriccio Stravagante nel 1998 e dell’etichetta Paradizo nel 2006, **Skip Sempé** ha aggiunto il ruolo di imprenditore e produttore discografico alla sua lista sempre crescente di attività come clavicembalista, direttore musicale di Capriccio Stravagante, direttore musicale ospite, insegnante, coach, conferenziere, direttore artistico del festival parigino Terpsichore e consulente artistico della Piccola Accademia di Montisi. Le pubblicazioni di Sempé includono Memorandum XXI, una raccolta dei suoi scritti su musica e esecuzione (Paradizo), la pubblicazione multimediale Wanda Landowska – Le Temple de la Musique Ancienne (Paradizo) e la prefazione alle trascrizioni per clavicembalo di Gustav Leonhardt delle Sonate e Partite per violino e delle Suite per violoncello di Bach (Bärenreiter).*

peggi, un dettaglio importante che sfuggì a influenti esecutori, che non avevano familiarità con questa notazione e con le sue implicazioni nella prassi esecutiva degli strumenti ad arco del Sei e Settecento. Invenzioni della metà del Novecento come il cosiddetto “Vega Bach bow” – l’arco curvo preferito da Albert Schweitzer – permettevano di eseguire gli accordi simultaneamente. Come per molti altre iniziative pionieristiche, sembrava offrire una soluzione a un problema che, in realtà, non esisteva.

Occorre anche considerare che, in Bach, la notazione delle legature non è sempre del tutto chiara. Questo influisce sull’articolazione di tutte le parti. Quando il repertorio tastieristico viene adattato agli strumenti ad arco, non ci si aspetta necessariamente che lo strumentista ad arco conosca i segreti dell’esecuzione alla tastiera. Viceversa, quando uno strumento ad arco viene adattato agli strumenti a tastiera, ci si aspetta che il tastierista conosca i segreti degli archi e del loro uso.

Negli anni Cinquanta del secolo scorso, con l’adozione degli strumenti originali con corde di budello e archi originali, e la riscoperta della viola da gamba, la generazione di August Wenzinger a Basilea e Nikolaus Harnoncourt a Vienna avviò una convincente rilettura della notazione di queste opere di Bach, proponendo soluzioni tecnicamente, polifonicamente e acusticamente adeguate. Gran parte dell’attuale movimento della “prassi esecutiva storicamente informata” ha avuto origine in quegli anni Cinquanta, e una notevole quantità di scelte esecutive si basava sugli strumenti originali come riferimento per l’interpretazione. Il risultato derivava quindi dallo studio della notazione in combinazione con l’uso degli strumenti originali.

Alcuni dei brani inclusi in questa registrazione furono trascritti dallo stesso Bach: il primo movimento della Sonata n. 3 per violino solo BWV 1005 è pervenuto anche come Adagio per tastiera BWV 968; il primo movimento della Partita n. 3 per violino solo BWV 1006 fu riutilizzato come Sinfonia della Cantata BWV 29 (e l’intera Partita esiste anche in una versione per liuto solo, BWV 1006a); la Suite n. 5 per violoncello solo BWV 1011 si ritrova come Suite per liuto BWV 995.

Gustav Leonhardt realizzò delle trascrizioni per clavicembalo solo delle opere per violino solo e violoncello solo di Bach, che dimostrano un notevole talento per l’arte della trascrizione. Le scrisse per sé, eseguendole in concerto e registrandole, ma non furono mai destinate alla pubblicazione: riteneva che gli esecutori dovessero realizzare le proprie versioni. Queste trascrizioni, risalenti all’incirca al decennio 1968-78, furono realizzate con

l'intenzione che non contenessero aggiunte distinguibili da un orecchio settecentesco, ovvero aggiunte che potessero essere anche percepite come "distrazioni". Questa tecnica compositiva è all'opposto di un altro filone della tradizione delle trascrizioni bachiane, come quelle di Busoni delle opere organistiche di Bach per pianoforte, in cui aggiunte chiaramente riconducibili al diciannovesimo secolo sono considerate accettabili.

Le trascrizioni rappresentano una combinazione di istinto e autobiografia. L'"autobiografia" è il tocco personale, che sia del diciottesimo, diciannovesimo, ventesimo o ventunesimo secolo. Nessuno può davvero evitarlo.

Destini incrociati

Mauro Valli

Conosco Mario dal 1979, quando, lui diciannovenne e io ventitreenne, partecipammo al Concorso di violino “Città di Vittorio Veneto”, che in quell’edizione includeva anche la categoria violoncello. Poi le nostre strade artistiche presero direzioni molto diverse e, benché l’amicizia e la stima reciproca ci leghino da quasi cinquant’anni, non abbiamo mai avuto l’occasione di fare musica insieme. Finalmente il destino ha voluto che questa lacuna fosse colmata grazie a due passioni che ci accomunano: quella per il divino Bach e quella per il violoncello piccolo.

Era il Natale del 2023 quando, discorrendo dei meravigliosi “due libri” per violino e per violoncello e scherzando sulla nostra comune predisposizione per le “missioni impossibili” è nata spontaneamente l’idea di rileggerli insieme, partendo dalla trascrizione per clavicembalo di Gustav Leonhardt: Mario con il suo violoncello piccolo a quattro corde, io con il mio a cinque. Nessun dubbio sull’assegnazione dei ruoli. La mia lunga esperienza come continuista mi ha naturalmente indirizzato verso quella linea di basso che da tanti anni frequento nell’esecuzione dei grandi capolavori bachiani. Ma questa volta l’esperienza è stata diversa perché poter suonare e rendere palpabile una parte che nelle esecuzioni con un unico strumento potevamo soltanto immaginare, mi ha procurato un’emozione profonda, che va oltre la semplice descrizione. Un viaggio in una terra inesplorata sulle tracce di una linea non sempre evidente e non facilmente distinguibile, quasi misteriosa, tale è l’intreccio di armonia e melodia.

Questo progetto dà anche forma a un sogno inseguito da tempo: registrare nel teatro di Sant’Agata Feltria, il magnifico borgo montano del riminese in cui sono nato. Nel cuore del suo incantevole centro storico, il “Palazzone” (così chiamiamo il Palazzo della Ragione, edificato nel 1605) ospita il Teatro Mariani, il più antico teatro italiano interamente in legno. Più volte ho avuto il privilegio di esibirmi in concerto in questo luogo, ma registrare per la prima volta in uno spazio così ricco di storia e di ricordi personali, che conserva ancora un suono “antico”, ha reso questa esperienza ancora più intensa e carica di significato.





Mario Brunello (1960) 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 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.

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 (1960) est un musicien jouissant d’une liberté expressive hors du commun. En 1986 il fut lauréat du Concours Tschaïkosky à Moscou, premier et unique Italien à obtenir cette distinction. Il a collaboré avec les plus grands chefs, tels Abbado, Ghierghiev, 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 dont le résultat est la « Brunello Bach Series », un projet articulé en trois parties, dans lequel d’importants chefs-d’œuvre pour violon trouvent une nouvelle dimension sonore sur un violoncelle piccolo à quatre cordes.

Entre-temps la collaboration entre Brunello et Arcana a produit deux autres albums extraordinaires avec le même instrument : un 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 (1960) 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 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.

Nel frattempo la collaborazione tra Brunello e Arcana ha dato vita a due altri straordinari album con lo stesso strumento: uno 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).



Mauro Valli (1956) belongs to the great school of Camillo Oblach, the legendary cellist favored by Toscanini for his magical velvet sound. Oblach counted among his students G. Sassi and A. Baldovino, both teachers of Mauro Valli.

For over 30 years, Mauro has devoted himself mainly to ancient music performed on historical instruments, collaborating with many of the world's leading specialists in this area.

He was a founding member of Accademia Bizantina and he performed with the group for more than 20 years, contributing decisively to its international success. For many years he has been the first solo cello of the Barocchisti di Lugano conducted by Diego Fasolis, and has also repeatedly been called upon to play lead cello in the Baroque Orchestra of the Teatro alla Scala.

With Arcana he released *Bach in Bologna* (A459, 2019), a unique project that combines Bach's Six Suites with the Seven Ricercars by the Bolognese composer Domenico Gabrielli.

Mauro Valli descend de la grande école de Camillo Oblach, le légendaire violoncelliste préféré par Toscanini pour son son de velours magique. Oblach eut parmi ses élèves Giorgio Sassi et Amadeo Baldovino, les maîtres de Mauro Valli.

Depuis plus de trente ans, il se consacre principalement à la musique ancienne interprétée sur des instruments historiques, et collabore avec de nombreux spécialistes parmi les plus importants du monde.

Membre fondateur de l'Accademia Bizantina, il a milité pendant une vingtaine d'années dans ce groupe en contribuant de manière décisive à son affirmation internationale. Il est depuis de nombreuses années premier violoncelle solo des Barocchisti de Lugano dirigés par Diego Fasolis, et a été appelé à plusieurs reprises pour jouer le rôle de premier violoncelle dans l'Orchestre Baroque du Théâtre de la Scala.

Il a déjà publié pour Arcana *Bach in Bologna* (A459, 2019), un projet unique en son genre, qui mêle les Six Suites de Bach avec les Sept Ricercari du bolognais Gabrielli.

Mauro Valli (1956) discende dalla grande scuola di Camillo Oblach, il leggendario violoncellista prediletto da Toscanini per il suo magico suono di velluto. Oblach ebbe tra i suoi allievi G. Sassi e A. Baldovino, maestri di Mauro Valli.

Da oltre trent'anni si dedica prevalentemente alla musica antica eseguita su strumenti storici, collaborando con molti fra i più importanti specialisti al mondo.

Membro fondatore di Accademia Bizantina, ha militato per un ventennio in questo gruppo contribuendo in modo decisivo alla sua affermazione internazionale. È da molti anni primo violoncello solista dei Barocchisti di Lugano diretti da Diego Fasolis, inoltre è stato chiamato ripetutamente a ricoprire il ruolo di primo violoncello nell'Orchestra Barocca del Teatro alla Scala.

Su Arcana ha già pubblicato *Bach in Bologna* (A459, 2019), un progetto unico che intreccia le Sei Suites di Bach con i Sette Ricercari del bolognese Domenico Gabrielli.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suite, Partita and Sonata for two piccolo cellos*

Sonata No. 3 in C major, BWV 1005

01.	I. Adagio	04:45
02.	II. Fuga	11:15
03.	III. Largo	03:52
04.	IV. Allegro assai	05:42

Suite No. 5 *Discordable* in C minor, BWV 1011

05.	I. Prelude	06:29
06.	II. Allemande	05:38
07.	III. Courante	01:58
08.	IV. Sarabande	03:24
09.	V. Gavotte I	02:28
10.	VI. Gavotte II	02:27
11.	VII. Gigue	02:46

■ 22

Partita No. 3 in E major, BWV 1006

12.	I. Preludio	04:24
13.	II. Loure	04:19
14.	III. Gavotte en rondeau	03:27
15.	IV. Menuet I	01:55
16.	V. Menuet II	02:49
17.	VI. Bourrée	02:06
18.	VII. Gigue	02:01

Total Time 71:54

Mario Brunello – four-string violoncello piccolo

by Filippo Fasser, Brescia, 2017 (after Antonio and Girolamo Amati, Cremona, 1600-10)

Tuning: G-d-a-e / G-d-G-d (Suite No. 5)

Baroque bow by Walter Barbiero, Piombino Dese (Padova), 2021 (after Nicolas Léonard Tourte)

Mauro Valli – five-string violoncello piccolo

by Matias Herrera and Lucia Valli, Caracas, 1993

Tuning: C-G-d-a-e / C-G-d-G-d (Suite No. 5)

Baroque bow by Perikli Pite, Pesaro, 2010

Pitch: a' = 415 Hz

* The present recording is based on the following edition:

Suites, Partitas, Sonatas (transcribed for harpsichord by Gustav Leonhardt), edited by Siebe Henstra, Kassel: Bärenreiter, [2017].

Some liberties have been taken to adapt the transcription, intended for the keyboard, to the idiom of the two string instruments.

Teatro Angelo Mariani

■ 24



'Behind a small wooden door lies a place outside time, still and solitary for nearly a century. It was built by a wealthy and cultivated bourgeoisie at the beginning of the 18th century – one that desired its own La Scala, its own San Carlo, in a village a hundred times smaller than Milan and Naples. It has everything: a deep stage, room to move the sets, a wooden stalls area and three encircling tiers of boxes. But everything is in surprisingly small dimensions, a tenth of what one would expect; even the corridors leading to the boxes are so narrow that a large person cannot pass and a moderately tall person has to stoop. It is like entering Snow White's castle, covered in cobwebs.'

Vittorio Gassman

« Derrière une petite porte en bois existe un lieu hors du temps, immobile et solitaire depuis presque cent ans. Une bourgeoisie riche et sans culture le construisit aux débuts du 18^e siècle. Elle aussi voulait sa Scala, son San Carlo, dans une petite ville cent fois plus petite qu'un Milan ou qu'une Naples de l'époque. Tout y est : une scène profonde, des espaces pour manœuvrer les décors, une salle en bois, trois étages de loges. Mais chaque chose a des dimensions étrangement petites, un dixième de ce à quoi on s'attendrait ; même les corridors d'accès aux loges sont tellement étroits qu'un spectateur un peu ventru n'y passe pas et un autre à peine un peu grand doit marcher en baissant la tête. On croit entrer dans le château de Blanche-Neige couvert de toiles d'araignée. »

Vittorio Gassman

"Dietro una piccola porta di legno c'è un luogo senza tempo, fermo e solitario da quasi cent'anni. Lo costruì una borghesia ricca e acculturata agli inizi del XVIII secolo. Voleva anch'essa la sua Scala, il suo San Carlo, in una cittadina cento volte più piccola della Milano o della Napoli del tempo. C'è tutto: un palcoscenico profondo, spazi di manovra per le scenografie, una platea di legno, tre giri di palchi. Ma ogni cosa ha dimensioni sorprendentemente ridotte, un decimo di quel che ci si potrebbe aspettare; perfino i corridoi di accesso ai palchi sono così stretti che uno spettatore panciuto non vi passa ed uno appena un po' alto, deve camminare chinando la testa. Sembra di entrare nel castello di Biancaneve coperto da ragnatele".

Vittorio Gassman



Recording dates: 2-6 February 2025

Venue: Teatro Angelo Mariani, Sant'Agata Feltria (Rimini), 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 – digisleeve

Cover picture: Franco Fontana, *Castek* (1984) © Franco Fontana

Inside: Mario Brunello and Mauro Valli, July 2025 © Leonardo Casalini

Images – booklet

Pages 11, 17, 26: photos taken in July 2025 at the Teatro Angelo Mariani during the shooting of the promotional video © Leonardo Casalini; page 18: Mario Brunello, October 2022 © Simone Cecchetti; page 20: Mauro Valli, May 2018 © Daniele Caminiti

Translations:

English (Brunello, Valli): James Chater – French: Dominique Zryd – Italian (Sempé): Donatella Buratti

Acknowledgements

We would like to express our sincere thanks to the Municipality of Sant'Agata Feltria, in particular Mayor Goffredo Polidori and Cultural Councillor Emanuel Peruzzi, for granting us the opportunity to make this recording in such a special place as the Teatro Angelo Mariani, the oldest wooden theatre in Italy, which in 2026 will be proposed for inclusion in the list of Unesco World Heritage Sites. Our heartfelt thanks also to the Comitato per la Salvaguardia e il Decoro di Sant'Agata Feltria APS.

—Mario Brunello e Mauro Valli

© 2026 / © 2026 Outhere Music France

