

The Trio Sonata Project

# Johann Sebastian Bach

**Tripla Concordia**

Lorenzo Cavasanti

Sergio Ciomei

Caroline Boersma

Walter van Hauwe



Tracklist / English / Deutsch / Italiano

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

## The Trio Sonata Project. An Alternative Option

### Trio Sonata in C minor BWV 1029 <sup>1</sup>

2 alto recorders, cello, harpsichord

1	Vivace	4'48
2	Adagio	4'11
3	Allegro	3'42

### Trio Sonata in G major BWV 1039 (1027) <sup>2</sup>

2 voice flutes, cello, organ

4	Adagio	4'01
5	Allegro ma non tanto	3'26
6	Andante	2'33
7	Presto	3'00

### Partita in D minor BWV 997 <sup>3</sup>

alto recorder\*, harpsichord

8	Prélude	3'52
9	Sarabande	3'32
10	Gigue, Double	3'40

### Trio Sonata in F major BWV 1028 <sup>4</sup>

2 alto recorders, cello, harpsichord

11	Adagio	1'27
12	Allegro	3'45
13	Andante	4'15
14	Allegro	4'01

### Trio Sonata in D minor BWV 527 <sup>5</sup>

soprano recorder, alto recorder, bass recorder, organ

15	Andante	5'24
16	Adagio e dolce	3'33
17	Vivace	4'00

**Total length** 63'08

### Editions and Arrangements

- 1 Sonata for Viola da Gamba and Harpsichord No. 3 in G minor, BWV 1029: transcribed in C minor for two recorders and continuo by Sergio Ciomei, with precious help from Walter van Hauwe.
- 2 Sonata for Viola da Gamba and Harpsichord No. 1 in G major, BWV 1027: transcribed for two flutes and continuo by Johann Sebastian Bach.
- 3 Partita for Lute in C minor, BWV 997: transcribed in D minor for recorder and harpsichord by Toyohiko Satoh and Walter van Hauwe.
- 4 Sonata for Viola da Gamba and Harpsichord No. 2 in D major, BWV 1028: transcribed in F major for two recorders and continuo by Kees Boeke and Walter van Hauwe.
- 5 Organ Sonata No. 3 in D minor, BWV 527: transcribed for two recorders and continuo by Sour Cream.

**Walter van Hauwe**, recorders (I)\*

**Tripla Concordia**

**Lorenzo Cavasanti**, recorders (II)

**Sergio Ciomei**, harpsichord & organ

**Caroline Boersma**, violoncello

**Manuel Staropoli**, bass recorder [in BWV 527]

**Walter Van Hauwe** Tr. 1, 3: alto recorder by Sighearu Hirao, Kyoto, after Thomas Stanesby jun., London c. 1720; Tr. 2: fourth flute by Frederick Morgan & Luca de Paolis after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1710; Tr. 4-7: voice flute by Frederick Morgan, Daylesford, after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1700; Tr. 8-10, 11-14: alto recorder in ivory by Frederick Morgan, Daylesford, after Thomas Stanesby Sr, London c.1710; Tr. 15-17: soprano recorder by Luca de Paolis, L'Aquila, after Thomas Stanesby Sr, London c. 1710. – **Lorenzo Cavasanti** Tr. 1-3: alto recorder by Luca de Paolis, L'Aquila, after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1700; Tr. 4-7: voice flute by Frederick Morgan, Daylesford, after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1700; Tr. 11-14: alto recorder by Frederick Morgan, Daylesford, after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1700; Tr. 15-17: alto recorder by Philippe Lachè, St. Estève, after Thomas Stanesby jun., London c. 1720. – **Caroline Boersma** violoncello Italian school, second half of XVII century – **Sergio Ciomei** harpsichord by Augusto Bonza, Turbigo, after Johann Heinrich Hemsch, Paris, 1756; organ by Giorgio Carli, Pescantina 1998 – **Manuel Staropoli** bass recorder by Luca de Paolis after Pierre Jaillard Bressan, London c. 1690.

Recorded 8-10 July 2015 at the Chiesa della B.V. Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto (To), Italy

Producer: Tripla Concordia & Giuseppe Maletto

Recording engineer & editing: Giuseppe Maletto

©2019 Tripla Concordia, under exclusive licence to Outhere Music France / ©2019 Outhere Music France

## Responsible Arranging – a Daring Venture

In the baroque period, it was seen as common sense for composers to use their earlier compositions or even the work of others as inspiration for new pieces.<sup>1</sup> In fact, it was regarded as a show of respect and admiration when a colleague borrowed a melody, bass line or compositional form, entirely or partially, thereby allowing relinquishment of creative ownership. As Bach's contemporary, the composer, writer and diplomat Johann Mattheson, put it: "It does not harm the original inventor, but rather is quite an honour when a famous man discovers ideas and uses them as a basis for his own music. The original idea must be regarded as the capital; the elaboration of that idea by the other composer is the interest that is paid out". Major names such as Johann Friedrich Handel and Johann Sebastian Bach eagerly made use of this 'interest-advantage' throughout their lives. It is widely known that Bach studied the scores of composers such as Antonio Vivaldi, Charles Dieupart and Giovanni Battista Pergolesi, using them as sources of inspiration. He would add notes or even extra voices, and took the liberty of providing such a piece with completely different instrumentation. He did not spare himself either, and regularly relied on older works of his own. What is remarkable is that he always remained true to the basic idea of the original composition, taking its reason for existence seriously; the 'message' of the work should not be affected.

---

This is precisely the guiding principle behind the transformation of these incredible compositions into something playable for our ensemble. We have, to our best ability, studied the various scores as seriously and diligently as possible, and have tried to stay as close as we can to the originals. Our initial aim was to not change any note, to leave intact the original construction and the interweaving of voices. Given the oftentimes divergent instrumentation, this presented a complex task. Recorders have a much smaller amplitude than an organ, viola da gamba, or lute. There are also notable differences in sound, articulation and dynamic possibilities. These factors forced us to occasionally make changes such as placing phrases an octave higher, exchanging voices (sometimes even on the basis of the *hocketus* technique) and adjusting the tempi. At the same time, we made good use of the particular strengths of the recorder, such as sound flexibility and fast, subtle and clean articulation. Where, for example, a viola da gamba would benefit from a certain tranquility in the gesture of the music, a recorder with its limited dynamic range would soon have

<sup>1</sup> Issues such as copyright and artistic property rights did not develop until the 19<sup>th</sup> century (1887, Berne Convention, to protect works from the first instigation of literature and art). Today, copyright holds for 70 years after the creator's death.

difficulty in retaining the long tension arcs we often encounter in Bach's music. The recorder however, would feel much more at home in faster passages, and could easily be tempted to play certain movements at an undesirable tempo for a viola da gamba or lute. In spite of these adaptations in performance, we consistently took the clarity of the structure as a starting point. And because of this, we like to think that Bach would have found our arrangements acceptable. Of course, it would have been greatly preferable if his colleagues at the time had inspired him to write new works for our ensemble: two recorders and basso continuo.

This was not the case, however, but not to our eternal frustration. To live without Bach is simply would be unthinkable for us, professional musicians and performers. So we dearly believe and hope that these 'Alternative Options' will convince the listener that our instrumentarium can be a serious enough alternative for playing these phenomenal compositions in the utmost respectful way. At least for us, it was a colossal process, an outstanding experience.

**Walter van Hauwe**

Amsterdam, September, 2018

## I met Bach at a coffee house

Imaginary conversation between Johann Sebastian Bach and Sergio Ciomei regarding the transcription of Sonata BWV 1029 for two flutes and basso continuo

Will he come or won't he? I can't stop wondering as I head towards Café Zimmermann, the place where we've decided to meet. Will he really show up, and waste his precious time talking to me? Probably not. Why should he? For him I'm probably just another groupie. Yes, but thinking back, why shouldn't he come? After all, while talking to him earlier, I already gave him some hints about the project I am working on, and he seemed very curious. Yes, he should definitely come, surely he must. I even explained to him what this CD is about: five of his most beautiful pieces presented in a completely new version, something that will certainly surprise even him, The Composer. Well, but will he really come?

Luckily, this never-ending series of questions, which I'm torturing myself with, suddenly comes to a halt as soon as I spot him in front of the Café Zimmermann main entrance. My God, that's Johann Sebastian Bach standing there before me! I (very shyly) introduce myself to him, and then we take our place at a table inside the Café. From here it's possible to admire the beauty of the four German harpsichords on which, every Sunday, Bach and his pupils enchant the audience with their spirited and sparkling performances, thus

transforming this simple place into a kind of sacred “music temple”. But now it’s time to break the ice. I take a music score from my suitcase, and I put it on the table right in front of him, without saying a word. After a handful of seconds, he is the first to talk.

**JSB** – This sounds familiar... what’s this, again? Ah, yes, now I remember. It’s my third Sonata for viola da gamba. You know, Mr. Sergio, my memory is not as good as it used to be.

**SC** – Well, I can’t imagine how it used to be. I mean, you recognized your piece in a couple of seconds, and it’s not even the original version, it’s my transcription! I confess: it’s because of this transcription that I invited you to have a coffee with me! You know, going from the velvet timbre of the viola da gamba to the sparkling, bird-like sound of the recorders, this is a real trip, to a very distant world.

**JSB** – Oh yes, I see, but, in your place, I wouldn’t get myself into too much of a steam. Believe you me, my house is always full of sons and pupils, constantly running around, playing, practicing and asking me for a brand new piece, to read at first sight. Sometimes I just don’t have enough time to compose new music. So, together with some of my sons, I often transcribe an old piece. You probably remember that I made a transcription of one of the viola da gamba Sonatas, of all four movements, transforming it into a trio for two flutes and continuo! So, if you really like your idea, if you totally and wholeheartedly believe in it, there’s nothing to stop you.

**SC** – Mr. Bach, I really admire you, your open mind and your philosophy, which takes into consideration

the daily needs of a “*musicus practicus*”. But there’s something else I need to tell you. Although I started this “adventure” in the field of music-transcription with the greatest joy, enthusiasm, passion, and a serious scholarly attitude, I still need a “*laissez-passer*” from you. Together with my wonderful music-friends Walter, Lorenzo and Caroline, who gave me their total and unconditioned support, we recorded a CD which includes alternative versions of the viola da gamba Sonatas. It’s been a wonderful experience, perhaps the most beautiful and rewarding since I started to play the harpsichord professionally. Yet there’s a lingering question in my mind that comes to the surface each and every day: “What would Bach think of it?”

**JSB** – But why in the world would you need official approval from me, before releasing your CD? I mean, I thank you from my heart for being so full of scruples regarding my music, but you have to know that, in all those years, people have made transcriptions of my music that are a thousand times more unfaithful and unreliable than yours, and nobody ever came to me to ask for my permission.

**SC** – I know what you’re talking about, many people have done “experiments” with your music, sometimes bypassing the classical environment and landing in less “noble” realms, as it were.

**JSB** – Yes, and many of these experiments have collected tons of negative reviews from the serious “Bach experts”. But, just between you and me, I don’t really see the bad side of transcribing, even in a very different style. If this is a way of expanding the number of my listeners, then even grafting different styles together is

## 7 English

welcome. You know, from time to time I had fun toying with the so-called “crossover”, too. In the *Quodlibet* of my *Goldberg Variations*, I quoted two themes from two very popular folk-songs, and, well, those songs are not exactly the kind of music which a serious Bach listener is used to coping with, on a regular basis.

**SC** – But what about Count Keyserling, the virtual dedicatee of the *Goldberg Variations*? How did he take your folk song joke?

**JSB** – Oh, dear Mr. Sergio, that was a real disaster, you certainly know all the story, why Count Keyserling received that piece from me.

**SC** – Yes, I know that the Count was a perpetual insomniac, and your pupil Goldberg tried to make him sleep by playing the harpsichord for him, each and every night, but the Count couldn't sleep, because he needed something truly celestial to finally relax and close his eyes.

**JSB** – Exactly! One day I decided to give my variations to my pupil Goldberg, as a present. All modesty aside, this piece was really sublime, divine, and it should have worked perfectly for our purpose. Goldberg told me that, towards the end of the piece, Keyserling was finally asleep, and snoring too. But, as the two folk themes entered the picture, the Count suddenly woke up, had an outburst of rage, and actually fired my pupil. A real disaster. And yet, you see, Sergio, nowadays the piece has become incredibly popular, and musicologists praise every aspect of it, in particular the very unexpected, witty and clever insert of the two folk-songs into the general structure. For this reason I tell you: be faithful to your idea, to all of

your ideas, if you consider them worthy of attention. Somebody will get mad at them, like Count Keyserling with my piece, but this is something you cannot avoid, unfortunately. Every time you have a daring idea, you have to expect a lot of bad reviews. I'm not even going to mention what most people think about my (very daring) improvisations at the organ.

**SC** – Thank you, Mr. Bach, you are helping me gain confidence and motivation. But, if I understand you aright, I won't be leaving Café Zimmermann with an official, written approval on your part.

**JSB** – You see, we already see eye to eye! Anyway, if there are still questions or doubts, feel free to tell me everything.

**SC** – Well, at the moment my brain feels almost empty, after everything's been said.

**JSB** – Tell me something about the so-called “reception”: how did musicians and friends react to your transcription?

**SC** – Oh, that's a good question. As you can imagine, recorder players are absolutely overjoyed, because a wonderful new Bach piece just enriched their repertoire! Conversely, violin players are absolutely scandalized. They would have liked me to write a trio sonata for two violins and bass, and they will never forgive me for choosing a toy (their words) instead of their noble and all-mighty violin. Then, all the conductors I know have told me: “Why did you waste your time writing a trio? With a little extra work (and some added parts), this piece could become a fantastic *Seventh Brandenburg Concerto*”. I tell you, this last idea has been tempting me for years, and now I am starting to

work on it. Granted, this kind of orchestral transcription is not a new idea, several ensembles have already recorded their own version. Anyway, I think that the orchestral character lies in the piece itself, it's essentially "*concertante*", and even my chamber version sounds like a "*sonata-concerto*", somehow. We had incredible fun recording it and playing it in concerts.

**JSB** – It's a great pleasure for me, to witness your joy and your enthusiasm. Don't ever stop, Sergio. You should produce, transcribe, play, record, teach and spread the news. You know, we are in the middle of a deep cultural crisis, and I think people need good music now, more than ever! It's been a great pleasure meeting you, and I wish you all the best in your activities.

We embrace and say goodbye in front of Café Zimmermann. Now, after all these powerful emotions, I feel I need time to cool down and relax, so I decide to return to my hotel on foot. I put on my headphones and I start looking for a piece to listen to on the smartphone, and... wow, that's a really nice coincidence: after a couple of seconds this title comes into view: "Third Gamba Sonata by Sebastian, with a little help from Sergio"! So, I press the "Play" button, and I start walking through the beautiful streets of Leipzig. The music sounding in my head makes me walk fast, almost dancing, and then, halfway to the hotel, I suddenly stop. There's nobody around, so I sit on the ground, till the music's over, and then I say to myself: "Not bad, in fact it's pretty cool, but... what would Bach think of it?"

**Sergio Ciomei**  
Genoa, October 2018

## Sonatas for viola da gamba and Trio sonata for two flutes. Transcriptions or Originals?

The existing sources of Bach's three Sonatas for viola da gamba and harpsichord are:

- 1) Bach's original autograph score of the first sonata in G major (BWV 1027)
- 2) a handwritten copy of the other two sonatas, prepared by Christian Friedrich Penzel in 1753.

It's important to be aware that the first Sonata also exists as a trio sonata for two flutes and continuo (BWV 1039). According to Alberto Basso, author of the monumental opus "Frau Musica" on Bach's life and work, the Sonata BWV 1027 is not an original work for viola da gamba, but rather the transcription of the trio sonata for two flutes and continuo. This fact has led to speculation that the other two viola da gamba sonatas may also be transcriptions of works originally conceived for a different instrumental ensemble, most likely a couple of melodic instruments (especially flutes). This idea definitely encouraged us to recreate the other two works in the same ensemble of the marvellous Trio sonata BWV 1039.

From the point of view of style and form, the three works reveal substantial differences. The first two are composed in the "sonata da chiesa" form, with alternating slow and fast movements. With its three movements and its "soli" and "tutti" structure,



the third sonata, on the other hand, is a kind of small-scale concerto, especially in the two Allegros (the Adagio, in two parts, is more chamber-music oriented).

---

As soon as we realized that these three beautiful works were too short to fill an entire CD, we decided to include “alternative versions” of two other masterpieces by the great German composer.

The **Trio Sonata in D minor BWV 527** comes from the six Trio sonatas for solo organ, a real “*unicum*” in music history. These Trio sonatas are genuine works for organ (an instrument that Bach, according to his contemporaries, mastered like nobody else). A clear sign of the organ-identity of the piece is the bass line, which is undoubtedly written for an organ pedal, being much more “static” than the usual continuo parts in Bach’s music. Closer examination of the score reveals plenty of articulation signs, in a manner that differs from Bach’s other keyboard works. We thus felt that this Trio sonata could be performed perfectly on the recorder, which offers great variety and subtlety of articulation. Furthermore, analysis of the sound-production technique, shows the recorder to be a “first cousin” of the organ: in both cases air flow is cut by a ‘*labium*’, which makes the instrument-pipe vibrate.

To conclude the program of our CD, Walter and Sergio have recorded the **Partita for Lute BWV 997**. Around 1720 Bach met, and was deeply impressed by, the famous lutenist Sylvius Leopold Weiss. This meeting was probably the origin of

Bach’s cycle of lute works. Here again, in most cases, we are dealing with works that had been transcribed, or arranged for different instruments (the Fugue BWV 1000 exists in no fewer than three versions: for organ, for violin and for lute). In this specific case, we decided to present the Partita (or Suite) BWV 997 in a version for recorder and harpsichord. The reasons for this are as follows:

1) the melodic figurations of the first movement clearly point to Bach works for solo instruments, like the sonatas and partitas for solo violin, the partita for solo flute, the cello suites. The use of a melodic instrument, therefore, proves to be indispensable.

2) the first and the third movements are scored in a manner that clearly differentiates the solo part and the bass, so that the use of two different instruments facilitates clear perception of the two lines, where the melody almost always prevails.

**Lorenzo Cavasanti**

Genoa and Bolzano, October 2018



Walter van Hauwe, Sergio Ciomei  
during the recording sessions

## Verantwortungsbewusstes Bearbeiten: ein gewagtes Abenteuer

Für barocke Komponisten war es durchaus üblich, Elemente aus früheren eigenen sowie fremden Kompositionen in neuen Werken wiederzuverwenden. Darüber hinaus wurde es als Zeichen der Wertschätzung und des Respekts angesehen, wenn ein Kollege eine Melodie, eine Basslinie oder ein kompositorisches Element zum Teil oder in seiner Gänze weiterverarbeitete. Von dieser offenen Sichtweise, welche nichts mit dem heutigen Copyright zu tun hat, zeugt folgende Aussage des bekannten Komponisten und Schriftstellers Johann Mattheson, eines Zeitgenossen Bachs: *„Wenn ein berühmter Mann den Einfall eines Anderen bewundert und diesen als Grundlage für seine eigene Musik verwendet, schadet er dem Autor des ursprünglichen Stücks nicht, sondern ehrt ihn und erfüllt ihn mit Stolz. Die ursprüngliche Idee ist als das Kapital zu betrachten, und die Bearbeitung stellt die Früchte dar, welche dieses trägt.“* Zahlreiche bedeutende Meister wie Georg Friedrich Händel oder Johann Sebastian Bach haben zeit ihres Lebens immer wieder auf diese Tradition zurückgegriffen. Es ist allseits bekannt, dass Bach die Partituren von Komponisten wie Antonio Vivaldi, Charles Dieupart und Giovanni Battista Pergolesi studierte und sie für seine Inspiration nutzte. Des Öfteren nahm er sich, wenn er es als notwendig erachtete, die Freiheit, Noten oder zusätzliche Stimmen hinzuzufügen oder dem Stück eine gänzlich andere Instrumentierung zu verleihen. Dabei machte er nicht einmal vor sich selbst Halt und bearbeitete regelmäßig eigene frühere Werke. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Bach in den von ihm revidierten Fassungen dem Originalstück stets treu blieb und dessen Grundideen übernahm, sodass seine Botschaft erhalten blieb.

---

Ebendieses Prinzip hat uns in unserem Vorhaben, diese wunderbaren Kompositionen in eine für unsere Besetzung geeignete Version zu verwandeln, geleitet. Mit dem Können und Wissen, welches uns zur Verfügung stand, haben wir die Grundstruktur der Partituren Bachs genauestens und im philologischen Sinne studiert und versucht, so nah wie möglich an der Originalversion zu bleiben. Dabei war es uns ein Anliegen, keine einzige Note zu verändern sowie den Originalaufbau und das Zusammenspiel der Stimmen intakt zu lassen. Allerdings war unser Vorhaben sehr komplex, da die Besetzung mit Blockflöten der Originalfassung gegenüber große Divergenzen aufweist. Beispielsweise haben Blockflöten im Gegensatz zur Orgel, Viola da Gamba oder Laute einen sehr eingeschränkten Tonumfang. Auch der Klang, die Artikulation und die Möglichkeiten der dynamischen Gestaltung unterscheiden sich

auffallend. Aufgrund dieser Umstände sahen wir uns gezwungen, einige Änderungen vorzunehmen, wie etwa einige Phrasen zu oktavierem, Stimmen auszutauschen (in einigen Fällen im Sinne der Hoquetus-Technik) oder die Tempi zu verändern. Gleichzeitig nutzten wir die Stärken der Blockflöte, wie die klangliche Flexibilität sowie die schnelle, subtile und saubere Artikulation. An Stellen, wo eine Viola da Gamba von einer gewissen Ruhe im musikalischen Gestus profitiert, hätte eine Blockflöte mit ihren begrenzten dynamischen Möglichkeiten Schwierigkeiten, die langen Spannungsbögen aufrechtzuerhalten, welche uns in Bachs Musik oft begegnen. Im Gegensatz dazu meistert die Blockflöte schnellere Passagen mit Leichtigkeit, weshalb man in Versuchung kommen könnte, einige Sätze in einer Geschwindigkeit zu spielen, welche für Laute oder Viola da Gamba kaum wünschenswert wäre. Trotz dieser Änderungen in der Ausführung haben wir uns stets darum bemüht, die klare Struktur als Startpunkt und Leitlinie beizubehalten. Aus diesen Gründen wagen wir zu hoffen, dass Bach unsere Adaptionen gutgeheißen hätte oder wenigstens damit hätte leben können. Natürlich hätten wir es vorgezogen, wenn Bachs Zeitgenossen ihn zum Verfassen neuer Werke für unsere Besetzung inspiriert hätten, nämlich zwei Blockflöten und Basso Continuo.

Dazu ist es zu unserem großen Leidwesen nie gekommen, welche eine Schande! Allerdings ist es für uns als Berufsmusiker unvorstellbar, auf Bach zu

verzichten, weshalb wir glauben und hoffen, den Zuhörern diese *Alternative Options* auch in unserer Besetzung als glaubhafte und ernstzunehmende Variante für diese grandiosen Kompositionen vermitteln zu können. Für uns jedenfalls war diese musikalische Reise nicht nur ein enormes Vorhaben, sondern auch eine unvergleichliche Erfahrung.

**Walter van Hauwe**

Amsterdam, September 2018

## Ein Treffen mit Bach im Café Zimmermann

(Imaginärer Dialog zwischen Johann Sebastian Bach und Sergio Ciomei über die Bearbeitung der Sonata BWV 1029 für zwei Flöten und Basso Continuo)

„Wird er kommen... Oder nicht?“, frage ich mich immer wieder, während ich mich nervös in Richtung unseres Treffpunktes, zum Café Zimmermann, begeben. „Warum sollte er auch kommen? Schließlich bin ich für ihn nur ein weiterer Störenfried, der ihn mit irgendetwas belästigt. Allerdings hat er keinen Grund, *nicht* zu kommen, nicht wahr? Schließlich habe ich, als wir uns verabredet haben, ihm mein Projekt schon ansatzweise beschrieben, und mir schien, ich hätte ihn neugierig gemacht. Doch, er wird kommen, alles andere wäre lächerlich! Ich habe ihm bereits zu verstehen gegeben, dass es sich um eine Aufnahme einiger seiner Werke handelt, allerdings in einer Besetzung, welche nicht einmal er als der Autor in seinem ganzen Leben je gehört hat. Er ist sicher neugierig, aber es könnte doch sein, dass ihm etwas dazwischengekommen ist!“ Glücklicherweise werden die Sorgen, welche unerlässlich in meinem Kopf kreisen, vom Anblick von Bachs imposanter Gestalt unterbrochen, welcher schon vor dem Eingang des Café Zimmermann steht. Wir stellen uns vor, oder besser, ich stelle

mich – etwas ungeschickt – vor, denn dieser Mann bedarf wahrhaftig keiner Vorstellung. Nach dem Austausch obligatorischer Höflichkeiten setzen wir uns ins Innere des Cafés. Hier kann ich die wunderschönen Cembali betrachten, auf welchen Bach und seine Schüler jeden Sonntag herrliche Melodien hervorbringen. Auf diese Weise haben sie diesen einfachen Salon in einen wahrhaftigen Kultort verwandelt. Jetzt ist allerdings der Moment gekommen, das Eis zu brechen, und ich öffne schüchtern meinen Aktenkoffer, in welchem sich die Partitur meiner Adaption befindet. Schweigend lege ich ihm mein Werk vor, und schon einige Sekunden später ergreift Bach selbst das Wort.

**JSB** – „Das kommt mir bekannt vor... was ist das für eine Melodie? Ah, ja, nun erinnere ich mich, die dritte Sonate für Viola da Gamba. Wissen Sie, Herr Sergio, es ist einige Zeit her und mein Gedächtnis ist nicht mehr das, was es einmal war!“

**SC** – „Wenn das so ist, wage ich mir kaum vorzustellen, wie gut Ihr Gedächtnis einmal gewesen sein muss; schließlich haben Sie das Stück gleich erkannt, obwohl die Besetzung vom Original abweicht! Wissen Sie, diese Bearbeitung ist der Grund, weshalb ich Sie aufgesucht habe. Sie verstehen, die Stimmen für Viola da Gamba und konzertierendes Cembalo für zwei Blockflöten umzuschreiben hat eine große Herausforderung dargestellt, schließlich ist der Klang dieser Instrumente gänzlich verschieden.“

**JSB** – „Auf jeden Fall! Ich an Ihrer Stelle würde

allerdings keine allzu großen Bedenken haben. Ich selbst habe viele Kinder und Schüler bei mir zu Hause, sodass es oft neuer Musik bedarf, es fehlt mir allerdings oft die Zeit, sie zu komponieren. In solchen Fällen bearbeiten wir, also einer meiner Söhne oder ich, ein älteres meiner Stücke und schreiben es um. Denken Sie nur an eine meiner Sonaten für Viola da Gamba, die ich selbst für zwei Traversflöten und Basso Continuo umgeschrieben habe. Daher sage ich Ihnen: Wenn Sie von Ihrer Idee überzeugt sind und an sie glauben, kann nichts Sie aufhalten.“

**SC** – „Herr Sebastian, ich bewundere Ihre welt-offene Einstellung unendlich, ebenso Ihre Philosophie, die Bedürfnisse des *musicus practicus* nicht zu vernachlässigen. Allerdings muss ich Ihnen etwas gestehen. Trotz meiner Freude und meines Enthusiasmus sowie meiner musikwissenschaftlichen Sorgfalt bei der Arbeit an diesem Projekt fühle ich die Notwendigkeit, mir Ihren Segen geben zu lassen. Gemeinsam mit meinen Musikerfreunden Walter, Lorenzo und Caroline, welche mich immens unterstützt haben, habe ich eine CD aufgenommen, auf der die Alternativ-Fassungen zu ihren drei Sonaten für Viola da Gamba zu hören sind. Es war eine fantastische Erfahrung, vielleicht die schönste von allen, seit ich Cembalo spiele. Aber ein Teil von mir fragt sich immer wieder: *Was würde Bach dazu sagen?*“

**JSB** – „Warum sollten Sie vor der Veröffentlichung Ihrer Bearbeitung mein Urteil und meine Zustimmung benötigen? Ich meine, ich schätze Ihre

gewissenhafte Vorgehensweise, aber bedenken Sie, dass meine Werke in all diesen Jahren immer wieder neu verwendet und bearbeitet wurden. Dabei sind viele Transkriptionen oft um einiges gewagter und unkonventioneller ausgefallen als die Ihre, und keiner hat mich vor der Veröffentlichung je nach meiner Erlaubnis gefragt!“

**SC** – „Das weiß ich. Viele Werke haben sogar die Grenze der ‚klassischen‘ Musik überschritten und wurden in weniger ‚vornehme‘ Musik umgewandelt, wenn man so will.“

**JSB** – „Ganz genau, und ich weiß auch, dass diese Praktiken oftmals sehr starker Kritik ausgesetzt waren. Aber, unter uns gesagt, was ist an all dem so schlimm? Solange es meinen Zuhörerkreis erweitert, habe ich auch gegen das Stilübergreifende nichts einzuwenden. Schließlich habe auch ich mich dann und wann mit dem *Crossover* vergnügt. Im *Quodlibet* der *Goldberg-Variationen* beispielsweise habe ich zwei Themen eingefügt, welche ich zuvor Volksliedern entnommen hatte. Dergleichen liegt sicherlich unter dem Niveau dessen, was die Genießer meiner Musik normalerweise hören.“

**SC** – „Und wie hat es der indirekte Auftraggeber Graf Keyserling aufgenommen?“

**JSB** – „Oh, es war ein wahres Desaster! Sie wissen sicherlich, warum der Graf von Keyserling das Stück von mir erhielt.“

**SC** – „Ja, mir ist bekannt, dass er unter Schlaflosigkeit litt und Ihr Schützling Goldberg versuchte, ihn mit seinem Cembalospiele Abend für Abend in den Schlaf zu wiegen. Der Graf allerdings

schief nicht ein, weil er etwas wahrhaftig Vollkommenes hören wollte, damit er sich endlich entspannen und die Augen schließen konnte.“

**JSB** – „Genau, und ich schrieb für meinen Schüler Goldberg diese Variationen, welche, ohne falsche Bescheidenheit, wahrlich erhaben waren und wie geschaffen für den Zweck zu sein schienen. Goldberg berichtete mir, dass der Graf gegen Ende des Stücks endlich schlief und sogar zu schnarchen begann. Als es aber zu den beiden Volksliedern kam, schreckte Keyserling plötzlich aus dem Schlaf auf und wurde entsetzlich wütend. Er entließ sogar meinen Schüler – einfach katastrophal! Trotzdem ist dieses Stück heute sehr bekannt, und die Musikwissenschaftler schwärmen davon; insbesondere die gelungene Einarbeitung der beiden Volkslieder innerhalb der Struktur des Ganzen wird sehr gelobt. Daher sage ich Ihnen: Bleiben Sie Ihren Ideen treu, all Ihren Ideen, solange Sie selbst von deren Gültigkeit überzeugt sind. Irgendjemand wird gewiss erzürnt sein, wie seinerzeit der Graf Keyserling über mein Stück, aber dies ist leider unausweichlich. Wer etwas gewagte Ideen hat, kann der Kritik nicht entkommen. Am besten fange ich gar nicht erst an, Ihnen von der Meinung der meisten Leute zu meinen Orgelimprovisationen zu erzählen!“

**SC** – „Vielen Dank, Herr Bach, Sie geben mir Mut. Allerdings vermute ich, falls ich Ihre Grundsätze richtig verstanden habe, dass ich das Café Zimmermann nicht mit einer offiziellen Genehmigung Ihrerseits verlassen werde, nicht wahr?“

**JSB** – „Wie ich sehe, haben wir uns in dieser kurzen Zeit bestens verstanden, und Sie haben Vieles begriffen. Falls Sie mir trotzdem Ihre Zweifel und Unsicherheiten anvertrauen wollen, höre ich Ihnen gerne zu!“

**SC** – „Na ja, nach all dem, was wir besprochen haben, weiß ich jetzt gar nicht recht, was ich Ihnen erzählen soll.“

**JSB** – „Erzählen Sie mir doch von der sogenannten *Rezeption*. Haben Sie das Stück schon Freunden und Kollegen vorgestellt? Wie war der Anklang, hat es positive Reaktionen gegeben?“

**SC** – „Sehen Sie, da gibt es nicht viel zu sagen: Die Blockflötisten sind überglücklich, da nun ein neues, wundervolles Stück Bachs Teil ihres Repertoires geworden ist! Die Violinisten sind entsetzt, da sie selbst gerne eine Triosonate für zwei Geigen und Bass gehabt hätten und mir nicht verzeihen, ein *Spielzeug* (ihre Worte, nicht meine) ihrem vornehmen Instrument vorgezogen zu haben. Die Orchesterdirigenten fragen mich alle, warum ich eine Triosonate daraus gemacht habe. ‚Dieses Stück‘, so sagen sie, ‚könnte mit etwas Arbeit und einigen *ex novo* hinzugefügten Passagen zu einem fantastischen *Siebten Brandenburgischen Konzert* werden!‘ Diese Idee reizt mich in der Tat sehr, und ich arbeite schon daran, obwohl so mancher Dirigent schon seine eigene Version für Kammerorchester veröffentlicht hat. Der Orchestercharakter ist im Stück schon enthalten, da er der Komposition angeboren ist, und auch meine Version für Trio klingt irgendwie wie eine

konzertante Sonate. Und es ist ein unbeschreibliches Vergnügen, diese zu spielen!“

**JSB** – „Es ist sehr schön, Ihren Enthusiasmus zu sehen. Hören Sie nicht auf, Sergio; schreiben, adaptieren, verbreiten Sie, nehmen Sie auf und geben Sie Ihr Wissen weiter! Die Menschen brauchen Musik, heutzutage mehr denn je. Es war mir ein Vergnügen, Sie kennenzulernen, und ich wünsche Ihnen von Herzen viel Glück für alles, was Sie noch auf sich nehmen werden.“

Wir umarmen und verabschieden uns vor dem Café Zimmermann. Nach diesem emotionalen Erlebnis verspüre ich das Bedürfnis nach einem Spaziergang und beschließe, den Heimweg zu Fuß anzutreten. Ich setze die Kopfhörer auf, suche auf meinem Smartphone ein Stück und stoße zufällig auf die *Dritte Sonate für Gambe* in meiner Adaption. Ich tippe auf *Play* und beginne meinen Spaziergang durch die Straßen und Gassen Leipzigs. Die Musik, die in meinem Kopf erklingt, gibt meinen Schritten ein schnelles Tempo an, das schon fast in einen Tanz übergeht. Auf halber Strecke halte ich urplötzlich an. Keiner ist in der Nähe und ich setze mich auf eine Stufe, höre die Sonate zu Ende und frage mich: „Schön, aber.... Was hätte Bach dazu gesagt?“

**Sergio Ciomei**  
Genua, Oktober 2018

## Die Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo und die Triosonate für zwei Flöten – Bearbeitung oder Original?

Von den drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo wurde uns nur die erste in G-Dur (BWV 1027) als Autograph Bachs überliefert; die beiden übrigen liegen lediglich als Kopien vor, die Christian Friedrich Penzel im Jahre 1753 anfertigte. Dabei ist hervorzuheben, dass die erste Sonate auch als Triosonate für zwei Flöten und Basso Continuo geschrieben wurde (BWV 1039). Alberto Basso, berühmter Musikwissenschaftler und Autor des Monumentalwerks *Frau Musica* über den Eisenacher Komponisten, vertritt die These, dass die Sonate BWV 1027 ursprünglich nicht für die Gambe geschrieben wurde, sondern zeitlich erst nach der Sonate für zwei Flöten und Basso Continuo als Adaption derselben entstand. Diese Annahme hat nicht wenige Musikwissenschaftler dazu veranlasst, auch die anderen beiden Sonaten nicht für Originalwerke, sondern Bearbeitungen zu halten, die ursprünglich für eine andere Besetzung geschrieben wurden, am ehesten für zwei Melodieinstrumente (wahrscheinlich Flöten). Die These Bassos war der ausschlaggebende Grund dafür, in unserem Projekt dieselbe Besetzung zu verwenden, wie sie Bach für seine wunderschöne Triosonate BWV 1039 vorgesehen hatte. Stilistisch und formal gesehen weisen die drei Werke unterschiedliche Eigenschaften auf. Die



ersten beiden entsprechen dem Schema der Kirchensonate in vier Sätzen, wo jeweils zweimal ein schneller Satz auf einen langsamen folgt. Die dritte hingegen ist dreisätzig und stark vom Aufbau des Konzerts geprägt, speziell in den schnellen Sätzen. Das *Adagio* zwischen letzteren, welches zweigeteilt ist, stellt einen normalen kammermusikalischen Satz dar.

---

Da die Länge dieser drei Werke Bachs als Spieldauer für eine CD jedoch nicht ausreicht, haben wir beschlossen, zwei weitere, sehr gegensätzliche Meisterwerke des großen Eisenacher Komponisten aufzunehmen, auch diese in neuer Form. Die Triosonate in d-Moll BWV 527 stammt aus der Sammlung von sechs Triosonaten für Orgel. Diese Meisterwerke sind für Instrumente zu zwei Klaviaturen und Pedale gedacht und stellen noch heute eine wahre Herausforderung für jegliche Tasteninstrumente dar: Schließlich müssen die drei obligaten Stimmen vom selben Spieler ausgeführt werden – einzigartig in der Musikgeschichte. Diese Triosonaten waren sicherlich von Anfang an für Orgel gedacht, die Königin aller Instrumente, welche Bach Zeitzeugen zufolge selbst virtuos beherrschte. Ein klarer Hinweis für die Besetzung dieses Werkes ist die Bassstimme, welche nicht so bewegt verläuft wie andere seiner Bässe und somit höchstwahrscheinlich für das Orgelpedal gedacht ist. Des Weiteren weist dieses Manuskript bei genauerer Analyse einen ungewöhnlichen Reichtum an Artikulationen auf, welcher sich in anderen Werken Bachs für Tasteninstrumente nicht findet. Aus diesem Grund hielten wir diese Triosonate für sehr geeignet für die Wiedergabe auf der Blockflöte – schließlich ist die

Ausführung unterschiedlicher Artikulationen eine große Stärke dieses Instruments. Zudem ist die Blockflöte aufgrund der ähnlichen Tonerzeugung eng mit der Orgel verwandt: In beiden Fällen entsteht der Ton durch einen Luftstrom, welcher auf eine Kante, das *Labium*, trifft, und so die Pfeifen in Schwingungen versetzt. Das Programm unserer Aufnahme endet mit der Partita für Laute BWV 997. Um 1720 kam Bach mit dem großen deutschen Lautenisten Sylvius Leopold Weiss in Berührung, eine Begegnung, welche ihn sehr beeindruckte und nachhaltig prägte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Treffen zur Entstehung der bachschen Lautenwerke führte. Allerdings haben wir es auch in diesem Fall hauptsächlich mit Transkriptionen bzw. mit Werken zu tun, bei denen unterschiedliche Besetzungen vorgesehen sind. Von der Fuge BWV 1000 existieren sogar drei Versionen: eine für Orgel, eine für Geige und eine für Laute. Unser Anliegen war es, die Partita (oder Suite) BWV 997 mit Blockflöte und Cembalo vorzustellen, und das aus zwei Gründen: Zum einen erinnert die Ausprägung der Melodiestimme des ersten Satzes an die bachschen Werke für Soloinstrument (wie die Sonaten und Partiten für Violine solo, die Partita für Flöte solo oder die Suiten für Violoncello), zum anderen weisen die Hauptstimme und der Bass im ersten und dritten Satz eine sehr unterschiedliche Schreibweise auf. Die Verwendung zweier unterschiedlicher Instrumente verhilft somit zu einer klareren Wahrnehmung beider Linien, welche fast immer zu Gunsten der Melodie im Ungleichgewicht stehen.

**Lorenzo Cavasanti**

Bozen und Genua, Oktober 2018

Caroline Boersma, Lorenzo Cavasanti, Walter van Hauwe, Manuel Staropoli, Sergio Ciomei during the recording sessions



## Arrangiare con consapevolezza: un'avventura coraggiosa

Per i compositori del periodo barocco era pratica piuttosto comune riciclare materiale proprio, o utilizzare musica di altri autori come ispirazione per un nuovo brano. Difatti, se un collega prendeva a prestito una melodia, una linea di basso o un modulo compositivo, questo veniva considerato come un segno di rispetto ed ammirazione (e per questa ragione non esistevano contenziosi riguardo alla paternità dei brani). Una testimonianza di questa apertura mentale nei confronti dei “prestiti” ci viene fornita da uno scritto di Johann Mattheson, il famoso compositore e trattatista contemporaneo di Bach: “Quando un uomo famoso scopre delle idee e le utilizza come base della propria musica, non danneggia l'autore del brano originale, ma anzi gli dona motivo di orgoglio ed onore. L'idea originale va vista come il capitale iniziale, mentre la successiva elaborazione da parte di un altro compositore rappresenta gli interessi maturati.”

Grandi nomi come Georg Friedrich Händel e Johann Sebastian Bach si sono ripetutamente avvalsi di questa opportunità, accumulando cospicui interessi per tutto il corso della loro vita! È risaputo che Bach studiò le partiture di compositori come Antonio Vivaldi, Charles Dieupart e Giovanni Battista Pergolesi, utilizzandole come fonte di ispirazione per la propria musica. Quando lo riteneva necessario, Bach aggiungeva note, talvolta anche nuove parti, e si prendeva la libertà di donare al brano una strumentazione completamente diversa. All'interno di questo *modus operandi*, Bach non risparmiava neppure sé stesso, e si avvaleva regolarmente di suoi lavori scritti in precedenza. La cosa rimarchevole è che, in queste nuove versioni, Bach restava sempre fedele allo spirito dell'originale, non rinnegando mai la serietà d'intenti legata alla genesi dei suoi pezzi: il “messaggio” originale non è mai stato tradito.

---

Proprio questo è stato il principio guida mediante il quale queste meravigliose composizioni sono state trasformate in qualcosa di suonabile per la nostra formazione! Facendo ricorso a tutte le nostre capacità, abbiamo studiato il corpus delle partiture esistenti, diligentemente e con il massimo rigore filologico, ed abbiamo cercato di restare il più possibile aderenti alla scrittura bachiana. Il nostro punto di partenza è stata la volontà di non cambiare nemmeno una nota, e di lasciare intatta la costruzione originale e l'intersecarsi delle voci. Data la strumentazione per flauti dolci, a volte davvero agli antipodi rispetto alla viola da gamba ed al cembalo, tutto questo si è rivelato un'impresa piuttosto complessa. I flauti dolci hanno un'estensione molto minore di un organo, di una viola da gamba o di un liuto. Ci sono anche differenze notevoli nel suono, nell'articolazione e nelle possibilità dinamiche. Tutti questi fattori ci hanno talvolta obbligato a fare occasionali

modifiche, quali il trasporre certe frasi all'ottava alta, lo scambiarsi le voci (qualche volta sulle basi della tecnica dell'*hoquetus*), ed il modificare le velocità. Nello stesso tempo, abbiamo sfruttato i punti di forza del flauto dolce, come la flessibilità del suono, e l'articolazione veloce, raffinata e precisa. Laddove, per esempio, la viola da gamba può trarre vantaggio da una certa tranquillità del gesto musicale, il flauto dolce con la sua limitata gamma dinamica rischia di incontrare delle difficoltà nel mantenere il lungo arco di tensione che spesso incontriamo nella musica di Bach. Per contro, il flauto dolce si trova molto più "a casa" nei passaggi più rapidi, e da questo può nascere la tentazione di suonare certi movimenti ad un tempo poco desiderabile per una viola da gamba o un liuto. Nonostante questi adattamenti nella fase di esecuzione, ci siamo costantemente riproposti di mantenere la chiarezza della struttura come punto di partenza e linea guida. Proprio per questo motivo ci azzardiamo a sperare che Bach sarebbe sopravvissuto ai nostri arrangiamenti. Naturalmente sarebbe stato di gran lunga preferibile se i suoi colleghi all'epoca lo avessero spinto a scrivere nuovi lavori per la nostra formazione: due flauti dolci e basso continuo.

Questo non è accaduto, i colleghi non lo hanno ispirato, lui non ha scritto i pezzi... e noi flautisti siamo rimasti a bocca asciutta! Ma, dal momento in cui una vita da esecutore professionista sarebbe per noi assolutamente inconcepibile senza la musica di Bach, crediamo e speriamo, con queste "Alternative Options" di convincere l'ascoltatore

che il nostro *instrumentarium* possa rappresentare un'alternativa sufficientemente nobile per eseguire queste composizioni fenomenali nel modo più rispettoso possibile. Perlomeno per noi, questo è stato un viaggio di dimensioni colossali, ed un'esperienza senza paragoni.

**Walter van Hauwe**

Amsterdam, settembre 2018

## Ho incontrato Bach al Caffè Zimmermann

[Dialogo immaginario tra Johann Sebastian Bach e Sergio Ciomei, sopra la trascrizione della Sonata BWV 1029 per due flauti e basso continuo]

Verrà? non verrà? continuo a domandarmi incessantemente mentre, con passo nervoso, mi dirigo verso il Caffè Zimmermann dove ci siamo dati appuntamento. Perché dovrebbe venire? In fondo, per lui, sono solo uno scocciatore come tanti altri. Però, a conti fatti, perché non dovrebbe venire? Dopotutto, quando ci siamo sentiti, gli ho già accennato al lavoro che sto portando a termine e mi è sembrato di averlo incuriosito. Ma sì, dovrebbe venire, sarebbe assurdo il contrario. Tra l'altro, gli ho già fatto capire che si tratta di un CD di musiche sue, ma in una versione strumentale che nemmeno lui, l'autore, ha mai ascoltato in tutta la sua vita. Sarà di certo incuriosito... E se invece non venisse?

Per fortuna questa serie interminabile di interrogativi angoscianti si interrompe non appena scorgo la sua imponente sagoma, davanti all'entrata principale del Caffè Zimmermann. Ci presentiamo, o meglio, io mi presento, in un modo decisamente impacciato, a quest'uomo che non ha certo bisogno di presentazioni.

Terminati i convenevoli di rito, ci sediamo a un

tavolino all'interno del Caffè. Da qui è possibile contemplare i bellissimoi clavicembali sui quali, ogni domenica, Bach e i suoi allievi si producono in meravigliose esecuzioni, con le quali hanno trasformato questo semplicissimo salotto in un vero e proprio luogo di culto. Ma è giunto il momento di rompere il ghiaccio. Timidamente tiro fuori da una valigetta la partitura della mia trascrizione e la metto davanti ai suoi occhi, senza dire una parola. Dopo una manciata di secondi è Bach a iniziare il discorso.

**JSB** – Suona familiare... che cosa è questa musica? Ah sì, ora mi ricordo, la Terza Sonata per viola da gamba. Sa, signor Sergio, è passato un po' di tempo, la memoria non è più quella di una volta.

**SC** – Non oso immaginare che cosa fosse la sua memoria di una volta, ha riconosciuto il pezzo in un attimo, pur in una strumentazione diversa dall'originale! Vede, il motivo per cui ho voluto incontrarla riguarda proprio questa mia trascrizione. Passare dalla viola da gamba ai due flauti dolci è stato davvero un viaggio verso un altro mondo, il suono è completamente diverso.

**JSB** – Sì, vedo, ma non mi farei tanti scrupoli, fossi in lei. Sa, con tutti i figli e gli allievi che mi girano per casa, tante volte c'è bisogno di nuova musica, ma non c'è il tempo materiale per comporla. In quei casi mettiamo mano a un vecchio brano e lo arrangiamo, io e qualcuno dei miei figli. Se ben si ricorda, ho trascritto proprio una delle Sonate per viola da gamba, facendola diventare un Trio per due flauti traversi e basso continuo. Quindi, se le piace

la sua idea, se ci crede fino in fondo, allora nulla potrà ostacolarla.

**SC** – Signor Bach, io ammiro tantissimo la sua incredibile apertura mentale e la sua filosofia che non rinnega i bisogni del *musicus practicus*. Ma devo comunque rivelarle una cosa. Io, pur avendo intrapreso questo lavoro con gioia, entusiasmo e scrupolo musicologico, sento di aver comunque bisogno del suo “lasciapassare”. Insieme ai miei grandissimi amici musicisti Walter, Lorenzo e Caroline, che mi hanno dato tutto il loro meraviglioso supporto, abbiamo inciso un CD con le versioni alternative delle tre Sonate per viola da gamba. È stata un’esperienza meravigliosa, forse la più bella in assoluto da quando suono il clavicembalo. Ma, in un angolo della mia mente, non passa giorno in cui non venga fuori la domanda “Che cosa ne direbbe Bach?”

**JSB** – E perché mai lei avrebbe bisogno del mio giudizio e della mia approvazione prima di pubblicare la sua trascrizione? Voglio dire, io la ringrazio per la sua scrupolosità, ma sappia che, in tutti questi anni, la mia musica è stata oggetto di trascrizioni ben più ardite e trasgressive della sua, pubblicate o registrate senza che nessuno mi chiedesse il permesso.

**SC** – Sì, lo so, ne sono al corrente. Molte cose addirittura hanno travalicato l’ambito “classico” per sconfinare in territori musicali meno “nobili”, per così dire.

**JSB** – Sì, e so che queste operazioni hanno prestato il fianco a critiche anche molto pesanti. Però, detto tra noi, che cosa c’è di male in tutto questo?

Se serve ad allargare il numero dei miei ascoltatori, allora ben venga anche l’innesto tra stili differenti. In fondo anch’io, di quando in quando, mi sono divertito con il *crossover*. Nel *Quodlibet* delle *Variazioni Goldberg*, per esempio, ho inserito due temi presi a prestito da due canzoni popolari, di estrazione certamente più bassa rispetto a ciò che i fruitori della mia musica normalmente ascoltano.

**SC** – E come l’ha presa il conte Keyserling, il committente virtuale delle *Goldberg*?

**JSB** – Oh, è stato un vero disastro! Lei certamente saprà perché il conte Keyserling ricevette da me il brano.

**SC** – Sì, so che soffriva di insonnia e so che il suo pupillo Goldberg cercava di farlo addormentare, suonando il cembalo per lui ogni sera, ma il conte non si addormentava perché voleva qualcosa di divinamente bello per potersi finalmente rilassare e chiudere gli occhi.

**JSB** – Esatto e io regalai al mio allievo Goldberg le *Variazioni* che, senza false modestie, erano assolutamente sublimi e avrebbero dovuto colpire nel segno. Goldberg mi raccontò che verso la fine del pezzo, il conte finalmente dormiva e russava pure. Ma quando arrivarono le due canzoni popolari, Keyserling si svegliò di soprassalto, andò su tutte le furie e licenziò pure il mio allievo. Fu un vero disastro. Eppure oggi questo brano è divenuto popolarissimo e i musicologi si sperticano in complimenti, soprattutto riguardo all’inserimento così ben congegnato dei due brani *folk* all’interno della struttura. Per questo le dico: sia fedele alla sua idea,

a tutte le sue idee, se lei le ritiene valide. Qualcuno andrà su tutte le furie, come fece il conte Keyserling con il mio pezzo, ma questo purtroppo è inevitabile. Quando si ha un'idea un po' osé, non si sfugge alle critiche. Non sto nemmeno a raccontarle che cosa pensava la maggior parte della gente riguardo alle mie improvvisazioni all'organo.

**SC** – Grazie Signor Bach, lei mi sta dando un po' di coraggio. Però, se ho capito bene la sua filosofia, non uscirò dal Caffè Zimmermann con una sua ufficiale approvazione.

**JSB** – Ha visto? In poco tempo ci siamo intesi, lei ha capito molte cose, ma se vuole espormi comunque i suoi dubbi e le sue incertezze, io la ascolto volentieri.

**SC** – Ecco, vede, dopo quello che ci siamo detti, non saprei bene che cosa raccontarle, adesso.

**JSB** – Mi parli della cosiddetta “ricezione”. Ha già fatto ascoltare il brano ad amici e colleghi? Se sì, quali sono state le reazioni?

**SC** – Guardi, è presto detto: i suonatori di flauto dolce sono felicissimi, perché un nuovo, meraviglioso pezzo di Bach è entrato nel loro repertorio. I violinisti sono scandalizzati, perché avrebbero voluto una sonata a tre per due violini e basso e non mi perdonano di aver preferito “un giocattolo” (parole loro) al loro nobile strumento. I direttori d'orchestra mi dicono tutti: “Perché ne hai fatto una Sonata a tre? Questo pezzo potrebbe, con un po' di lavoro e qualche parte aggiunta *ex novo*, diventare un fantastico *Settimo Concerto Brandeburghese*”. Le dirò che quest'ultima idea mi tenta parecchio e ci

sto già lavorando, anche se qualche direttore ha già pubblicato la propria versione per orchestra da camera. Il carattere orchestrale è comunque già insito nel pezzo, è connaturato alla scrittura e anche la mia versione per trio suona in qualche modo come una sonata-concerto. È un divertimento incredibile suonarla.

**JSB** – È molto bello vedere il suo entusiasmo, davvero. Non si fermi, Sergio, produca, trascriva, incida, insegni, divulghi. La gente ha bisogno di musica, oggi più che mai. È stato un piacere conoscerla e le auguro buona fortuna per tutto.

Ci abbracciamo e ci salutiamo davanti al Caffè Zimmermann. Dopo tante e tali emozioni sento di aver bisogno di una camminata e decido di tornare in albergo a piedi. Mi metto le cuffiette, cerco sullo smartphone un brano da ascoltare, e, guarda caso, mi imbatto in questa “Terza Sonata per viola, trascritta da me”. Seleziono *Play* e inizio la mia passeggiata tra le strade e i vicoli di Lipsia. La musica che risuona nella mia testa mi porta a camminare con passo spedito, a volte persino a danzare. Ed ecco che, quasi a metà percorso, mi fermo improvvisamente. Non c'è nessuno in giro. Mi siedo su un gradino, lascio terminare la Sonata e poi dico a me stesso: “Bella, ma... che cosa ne direbbe Bach?”

**Sergio Ciomei**  
Genova, ottobre 2018

## Le Sonate per viola da gamba e clavicembalo e la Sonata a tre per due flauti Trascrizione o Originale?

Delle tre Sonate per viola da gamba e clavicembalo, solo la prima in Sol maggiore (BWV 1027) esiste in un autografo di Bach, mentre le restanti due sono note attraverso copie realizzate nel 1753 da Christian Friedrich Penzel. È importante sottolineare che la Sonata n. 1 ci è pervenuta anche come Sonata a tre per due flauti e basso continuo (BWV 1039). Secondo il musicologo Alberto Basso, autore dell'opera monumentale sul grande compositore di Eisenach "Frau Musika", la Sonata BWV 1027 non è un'opera originale per viola, ma bensì la trascrizione della Sonata a tre per due flauti e basso continuo. Questo particolare ha fatto pensare a più di un musicologo che anche le altre due sonate non fossero lavori originali, ma adattamenti di opere composte per un altro organico strumentale, in particolare per coppie di strumenti melodici (flauti specialmente). Questa idea di Basso ci ha senz'altro spinto nel nostro progetto di ricreare queste partiture con una formazione analoga a quella con cui Bach aveva scritto la stupenda Sonata a tre in BWV 1039.

Dal punto di vista stilistico e formale le tre opere si presentano con caratteristiche diverse. Le prime

due adottano lo schema della sonata da chiesa in quattro movimenti, con tempi lenti e tempi allegri alternati; la terza, invece, è tripartita e risente fortemente di un'organizzazione del discorso molto simile a quella del concerto, specie nei due tempi veloci. L'Adagio centrale, in due parti, è invece un normale movimento da camera.

---

Visto che queste tre bellissime pagine bachiane non erano sufficienti per riempire lo spazio capiente del CD, abbiamo deciso di registrare, sempre in una versione alternativa, altre due capolavori del sommo compositore di Eisenach; opere decisamente diverse tra loro.

La **Sonata a tre in re minore BWV 527** proviene dalla serie di 6 Sonate in trio per organo solo. Questi capolavori sono destinati ad uno strumento a due tastiere e pedaliera e costituiscono ancora oggi un arduo banco di prova per tutti i tastieristi, a causa della scrittura a tre parti obbligate che devono essere eseguite da un unico esecutore. Un vero *unicum* nella storia della musica. L'analisi di questo manoscritto evidenzia una ricchezza di segni di articolazione in una misura sconosciuta alla maggior parte degli altri suoi lavori per tastiera. Per questo motivo abbiamo pensato che questa Sonata a tre fosse molto adatta ad essere eseguita sui flauti dolci, così pronti e sensibili alle diverse articolazioni. In più il flauto è un vero "cugino primo" dell'organo visto che la tecnica di produzione del suono è molto simile; un flusso d'aria che viene tagliato da un *labium* mettendo così in vibrazione lo strumento "canna".



Per concludere il programma della nostra registrazione, Walter e Sergio hanno registrato la **Partita per liuto BWV 997**. Intorno al 1720 Bach entrò in contatto con il grande liutista tedesco Sylvius Leopold Weiss, dal quale rimase fortemente impressionato. È probabile che proprio da questo incontro abbia origine il ciclo bachiano delle musiche per liuto. Anche questa volta ci troviamo di fronte, nella maggior parte dei casi, ad opere trascritte, o recanti una duplice destinazione strumentale. La Fuga BWV 1000 esiste addirittura in tre versioni: una per organo, una per violino ed una per liuto. Nello specifico si è deciso di presentare con il flauto ed il clavicembalo la Partita (o Suite) BWV 997 sia per le figurazioni melodiche del primo movimento che rimandano sicuramente ai lavori bachiani per strumento solo (come le *Sonate e Partite* per violino, la *Partita* per flauto e le *Suites* per violoncello), sia perché il primo ed il terzo movimento rivelano una scrittura molto differenziata tra la parte solistica ed il basso, e l'uso di due strumenti diversi favorisce una percezione chiara delle due linee, quasi sempre sbilanciate a favore della melodia.

**Lorenzo Cavasanti**

Bolzano e Genova, ottobre 2018



Lorenzo Cavasanti, Walter van Hauwe  
during the recording sessions

**CONCEPT & DESIGN**

DIGIPACK: Emilio Lonardo

BOOKLET: Mirco Milani

**ICONOGRAPHY**

BOOKLET

Pages 10, 18, 26: July 2015, Chiesa della B.V. Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto (To) © Giorgio Vergnano

**TRANSLATIONS****TRANSLATIONS**

ENGLISH: Sarah Jeffery (Walter van Hauwe), Sergio Ciomei, with precious help from Sandra Dedrick

GERMAN: Arianna Veronesi

ITALIAN: Sergio Ciomei (Walter van Hauwe)

*Tripla Concordia and Walter van Hauwe would like to dedicate this recording to the memory of Frans Brüggen, whose influence as a mentor and colleague has been profound and enduring and whose friendship was a constant source of encouragement.*

**Acknowledgements:**

Special thanks to Giuseppe Maletto, Johannes Straicher, Sandra Dedrick, Arianna Veronesi, Carlo Benzi and Katia.

---

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
 31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](http://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director: Giovanni Sgaria**

outhere  
MUSIC



