

# CROSS-DRESSING BACH

Enrico Gatti & Rinaldo Alessandrini



GLOSSA





# Enrico Gatti

*violin*

{Cornelis Kleynman, Amsterdam c. 1670;

bow by Marie-Eve Geeraert, Cremona 2015, copy from Carlo Annibale Tononi, Venice c. 1720}

# Rinaldo Alessandrini

*harpsichord*

{Roberto Livi, Pesaro 2008, copy from Michael Mietke, Berlin c. 1700}



Recorded in Longiano (Castello Malatestiano), Cesena, Italy, in June 2017

Engineered and produced by Rino Trasi

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Design: Rosa Tendero

© 2018 note 1 music gmbh

# Cross-dressing Bach

*Chamber rarities and alternative versions*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata in D major BWV 1028 for violin & harpsichord

*(originally for viola da gamba)*

01	Adagio	1:59
02	Allegro	3:25
03	Andante	4:21
04	Allegro	3:48

Partita in G minor BWV 1013 for solo violin

*(originally for traverso)*

05	Allemande	4:48
06	Corrente	2:45
07	Sarabande	3:58
08	Bourée Angloise	1:56

Sonata in D minor BWV 964 for solo harpsichord

*(original transcription from the solo violin sonata BWV 1003)*

09	Grave	2:57
10	Fuga: Allegro	7:32
11	Andante	4:17
12	Allegro	3:32

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 13 | Trio in D minor BWV 583 for violin & harpsichord: Adagio<br><i>(originally for organ)</i>     | 4:13 |
|    | Sonata in G minor BWV 1029 for violin & harpsichord<br><i>(originally for viola da gamba)</i> |      |
| 14 | Vivace  | 5:17 |
| 15 | Adagio  | 5:28 |
| 16 | Allegro   | 3:32 |
| 17 | Fuga in G minor BWV 1026 for violin & harpsichord: Allegro                                    | 4:55 |

## Cross-dressing Bach

“Cross-dressing Bach” is how Enrico Gatti and Rinaldo Alessandrini have chosen to call their Bach programme of rare works and alternative versions. They experiment with how marvelously enriched the musical writing becomes by changes in scoring, often with the instruments permeating one another, as the inversion of roles is reached.

The flexibility of the instrumentation is linked to various stages in the composer’s career, to practical contingencies, and above all to the inexhaustible striving for perfection that induced Bach, according to his first biographer, Johann Nikolaus Forkel, to revise his works many times, refining them in every minimum detail. This compels us to take into account a rather different story from one that is rooted in our mentality as listeners, conditioned by the crystallization of the repertoire, and extorted by the *Urtext* philosophy.

However true it may be that art is the reflection of life, especially in the case of Bach’s exemplary and all-consuming existence, we also have to consider seemingly marginal aspects that affected his compositions: the particular phases in the creation of a work, or the indispensable materials he used that effectively define a creative experience, overall, as a work in

progress. In this way his life will emerge from behind the art, the dense and laborious daily routine of a workshop populated by students and family, to whom it will occasionally be possible to attribute faces or names through a review of the sources utilized.



The surprises begin with the *Partita in G minor for solo violin*, a studied remake of the well-known *Solo pour la Flûte traversière* in A minor BWV 1013, considered to be one of the pinnacles of the flute repertoire of all times. Its extraordinary writing, challenging the expressive possibilities of the instrument, gives the sensorial illusion of harmony in the twists and turns of its flowing melodic invention. The only source of this work, drafted in the 1720s, comes from two copyists, one of whom was recently identified as Bach’s loyal student from Cöthen, Bernhard Christian Kayser, who accompanied Bach to Leipzig in 1723 in order to continue studying with him, and acted as his secretary when necessary. This leads us to believe that the manuscript was copied under the direct supervision of the composer, also because it includes a good exemplar of his *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, better known as *Sonatas and Partitas for solo violin* BWV 1001-1006.

Not only are the *Sonatas and Partitas* and the *Solo pour la Flûte traversière* found together, but they are close in style and in the language of the dance forms they share. The *Solo* is in fact a *partita* in four move-

ments, and is normally called one. Its movements *Allemanda – Corrente – Sarabande – Tempo di Borea* of *Partita* BWV 1002 can be placed alongside the *Allemande – Corrente – Sarabande – Bourée Anglaise* of BWV 1013. Such analogies, including the simulation of bowing techniques (for example the *bariolage* effects of the *Corrente*), and what is very atypical writing for the flute or any wind instrument, due to the substantial absence of points in which to breathe, have led some scholars to suspect that the *Solo pour la Flûte traversière* was originally for another instrument, perhaps even for the violin. The *Partita in G minor* proposed here goes exactly in this direction. It exploits the latent violinistic potential of the work, and is transposed one tone lower in order to be even more suitable, as might have been the case of the *Ouverture in B minor* BWV 1067 – another borderline “violinistic” Bach work for flute and orchestra, of which a lost *Urfassung* for strings in A minor is thought by some to be all but certain now.



As in a play of reflecting mirrors, the following *Sonata in D minor for harpsichord* BWV 964 is in turn an arrangement of the *Sonata in A minor for solo violin* BWV 1003. Even if good sense were to have us consider this version a separate work (apparently one from the composer’s maturity, were we not forced to compare it to its well-known model), the choice of a different *medium* from that of the original version has given rise to an

ample critical debate over its authenticity. It is often attributed to Bach’s first son, Wilhelm Friedemann, or to one or another of his best students, such as his son-in-law, Johann Christoph Altnickol, or Johann Gottfried Mützel. Moreover the latter two were the actual compilers of the principal source of the work, containing also the *Adagio in G major for harpsichord* BWV 968, taken similarly from the first movement of the *Sonata in C major for solo violin* BWV 1005.

To lessen any doubts over the authorship of such adaptations, there is moreover the testimony of another student, Johann Friedrich Agricola, who recalled in his later years how Bach used to play the *Sonatas and Partitas* or the *Suites for solo violoncello*, adding some supplementary harmony to them, on his clavichord, an ideal keyboard instrument for study and teaching. This practice can be recognized in the elaboration of the internal episodes of the *Fuga* or in the addition of low notes to the arpeggios of the final *Allegro*, rendered more effective by the transposition of the score a fifth lower than the original, exactly as in BWV 968. This similarity of treatment says a lot about the creative process behind the two works, making Bach’s authorship palpable regardless of whether or not he personally committed it to paper.



The *Trio in D minor* BWV 583, in a single movement (*Adagio*), has come down to us in a version “a 2 Clav: e Pedal” from the lost miscellaneous collection 35

*Orgeltrios* of Sebastian Bach mentioned after 1760 in the catalogues of the Breitkopf music publishing house. This collection, compiled shortly after the composer's death from genuine sources and copies made perhaps in his atelier – perhaps to profit from the success of the wonderful *Trio sonatas* BWV 525–530 – might be what Forkel was referring to when he intimated that Bach wrote “a few more [organ sonatas], still scattered here and there, which can be called beautiful, even if not equal to former”.

A point in common with the *Trio sonatas* is certainly that some of these works had their origin in the chamber music produced during Bach's years in Cöthen. This is the case of the *Trio in G major* Anh. II 46, based on three of the four movements of the *Sonata for two flutes and basso continuo* BWV 1039 – later arranged for *viola da gamba and harpsichord* (BWV 1027); or of the *Trio in C major* – taken from the third movement of the *Sonata in B minor for obbligato harpsichord and violin* BWV 1014. The latter offers solid arguments for the choice of instrumentation used here from the search for a possible first version of the *Trio in D minor*, where the right hand part is assigned to the violin, and the other two to the harpsichord.



The programme just introduced is framed by two works that underwent the same adaptation: they are the *Sonatas for violin and harpsichord in D major and in G minor*, both composed for the viola da gamba

(respectively, BWV 1028 and 1029), which together with the above-mentioned BWV 1027 in G major form a rather renowned cycle of chamber music, even if Bach did not conceive it as such. The first, originally destined for a pair of flutes, as already mentioned, seems in fact to have been rearranged around 1742; the remaining ones, while reflecting the usage and musical preferences of the court chapel in Cöthen, might have found their definitive arrangement in the same years, for the *Ordinaire Concerten* directed by Bach on Tuesdays and Fridays at the Caffé Zimmermann in Leipzig.

The *Sonata in D major*, in four movements, was handed down in a violinistic version in two late sources, compiled when the viola da gamba had fallen out of fashion. It is marked by the gentle and meditative character of its slow tempos, crucial moments in the aesthetics of Baroque music for the performers to employ all of their expressive resources. This is especially manifest in the enigmatic simplicity of the *Andante*, where the engrossing dialogue between the two instruments reaches an unexpected point of tension when the imitative play becomes a prolonged exchange of flourishes before giving way to the vigorous final *Allegro*, recalling the artistic atmosphere of the *Brandenburg Concertos*.

Indeed, the *Sonata in G minor*, considered correctly the masterpiece of the group, is decidedly close to being a concerto. The three-part structure (*Vivace – Adagio – Allegro*), the rigorous thematic plan, especially in the first movement, and the clear distri-



bution of the roles, have persuaded some analysts that the work is a reduction of a concerto, albeit of undetermined scoring. Hypotheses range from two flutes and strings to two violas, two gambas and violoncello, as in the *Sixth Brandenburg Concerto*. In want of specific clues it is difficult to resolve such questions, given the absolute formal coherence of Bach's music, which can pass from genre to genre without ideological or stylistic limitations. What is most striking in this score, regardless of the details, is in any case the perfect equilibrium between *pathos* and *logos*, between an apparently inexhaustible emotional charge, in agitated as well as lyrical moments, and the impeccable sense of completeness to which it is skillfully subjected.



The *Fuga in G minor* BWV 1026 for violin and basso continuo, from a copy realised after 1712 by Johann Gottfried Walther, a cousin and colleague of Bach at the Weimar court, is the oldest chamber music of Bach that we presently have – without counting the possible origin of some *simfonias* of the early cantatas. Apart from modern evolutionary logic (as well as old attempts to “send to Limbo” dubious works), it is an already mature piece in its virtuosity: in fact on one side it shows interesting formal parallels with the contemporary organ works (consider the tonal organization of the *Fuga in D minor* BWV 538 or of that *in G minor* BWV 542), and on the other it offers suggestive

anticipations of that polyphonic design destined, as we have seen, to reach unimaginable goals with the *Sonatas and Partitas* for violin even by means of the deliberate exclusion of an “accompanied bass”. Worthy of note in this progression towards the absolute, is above all the fact that the *Sonatas* include among their movements – which we saw with BWV 1003/964 – exactly one fugue: this could imply that the *Fuga in G minor* BWV 1026 was not an autonomous piece, but was part of a larger composition.



While awaiting possible answers from musicological research, one can enjoy listening to this rare work, significantly placed at the end of our journey as if to bring us back to the starting point. It has the merit of being a precursor of many formal and idiomatic characteristics observed in the course of the programme.

*Francesco Zimei*  
translated by Barbara Sachs



## Cross-dressing Bach

« Cross-dressing Bach » est la formule inventée par Enrico Gatti et Rinaldo Alessandrini pour désigner un programme basé sur des pages rares du Cantor et autres versions alternatives, en expérimentant la merveilleuse réciprocité d'une écriture enrichie par le changement de vêtements instrumentaux, avec une telle interpénétration qu'elle débouche souvent sur une inversion des rôles.

La flexibilité des formations instrumentales liées aux différentes saisons professionnelles du compositeur, aux contingences interprétatives et, surtout, à l'inlassable désir de perfectionnement qui, selon le témoignage du premier biographe Johann Nikolaus Forkel, poussait Bach à réviser maintes fois ses œuvres en les polissant dans les moindres détails, nous oblige à faire face à une histoire très différente de celle enracinée dans notre mentalité d'auditeurs, conditionnés par la cristallisation du répertoire et des chantages de la philosophie Urtext.

S'il est vrai que l'art est le reflet de la vie, particulièrement dans le cas d'existences exemplaires et totalisantes comme celle de Bach, nous ne pouvons faire abstraction des aspects qui pourraient sembler marginaux dans la formation d'un catalogue, par exemple les différentes phases créatives d'une œuvre ou encore les matériaux indispensables à la représen-

tation d'une expérience créative efficacement définie, dans son ensemble, comme une *œuvre ouverte*. De cette façon, la vie ré-émergera de l'art : la vie, c'est-à-dire, le quotidien dense et laborieux d'un atelier peuplé d'élèves et de familiers auxquels, en examinant les sources utilisées, il sera possible de temps à autre de restituer un visage et un nom.



Les surprises commencent avec la *Partita en sol mineur* pour violon solo, réélaboration mûrie du célèbre *Solo pour la Flûte traversière en la mineur* BWV 1013, considéré comme l'un des sommets de la littérature pour flûte de tous les temps, pour son écriture extrême visant à défier les possibilités expressives de l'instrument, en cachant dans les plis d'une invention mélodique fluide l'illusion perceptive de l'harmonie. Le seul témoignage concernant cette œuvre, rédigée au cours de la troisième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, se doit à deux rédacteurs, l'un d'eux récemment identifié comme étant Bernhard Christian Kayser, un élève de Cöthen qui, en 1723, avait accompagné Bach lors de son départ pour Leipzig afin de continuer à étudier avec lui, et faisant fonction de secrétaire le cas échéant. Nous pouvons donc en déduire que le manuscrit a été copié sous contrôle direct du compositeur, vu qu'il inclut aussi un exemplaire fidèle de ses *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, plus connus sous le nom de *Sonates et Partitas* BWV 1001-1006.

La contiguïté matérielle entre les *Sonates et Partitas* et le *Solo pour la Flûte traversière* – qui de fait est aussi une *partita* en quatre mouvements et c'est ainsi que désormais on la désigne habituellement – se base d'ailleurs sur des raisons stylistiques, en regard d'une homogénéité de langage réalisée y compris en recourant aux mêmes formes de danse : il suffit de penser à la séquence *Allemande – Courante – Sarabande – Tempo di Borea* de la *Partita* BWV 1002, que l'on peut parfaitement superposer à celle de la BWV 1013 : *Allemande – Courante – Sarabande – Bourée Angloise*. De telles analogies, simulant parfois la technique d'archet (par exemple dans les effets de bariolage de la *Courante*), ajoutées à une écriture certainement peu familière pour un flûtiste – ou pour tout autre instrumentiste à vent –, étant donné le manque substantiel de points permettant de ménager commodément des moments de respiration, ont induit certains érudits à soupçonner que le *Solo pour la Flûte traversière* avait été conçu pour un autre type d'instrument, peut-être même pour le violon. La *Partita en sol mineur* enregistrée ici va exactement dans cette direction, en tirant parti des potentialités violonistiques latentes de l'œuvre que le transport au ton inférieur rend plus propice à l'exécution, sur le modèle de cette autre œuvre de Bach à mi-chemin entre la flûte et le violon, l'*Ouverture en si mineur* BWV 1067, que l'on semble désormais considérer comme provenant d'une version originale (perdue) pour cordes en la mineur.



Comme dans un jeu de miroirs se réfléchissant, l'œuvre suivante, la *Sonate en ré mineur pour clavecin* BWV 964 est elle aussi une élaboration de la *Sonate en la mineur pour violon solo* BWV 1003. Même si le bon sens suggère de considérer cette version comme une œuvre à part entière – que l'on dirait achevée à l'époque de la maturité du compositeur, si nous n'étions pas obligés à nous confronter avec le modèle le plus connu –, le choix d'un *médium* différent de celui de la version originale a donné lieu à un ample débat critique sur l'authenticité de cette page, souvent attribuée au fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann ou à un autre de ses meilleurs élèves, comme son gendre Johann Christoph Altnickol ou Johann Gottfried Mûthel. Ces deux derniers ont en outre établi la source principale de l'œuvre ainsi que celle de l'*Adagio* homologue en *sol majeur pour clavecin* BWV 968, provenant du premier mouvement de la *Sonate en do majeur pour violon seul* BWV 1005.

Pour dissiper tout doute concernant la paternité de ces ajustements, nous avons le témoignage plus tardif d'un élève, Johann Friedrich Agricola, se rappelant encore à un âge avancé que Bach avait l'habitude de jouer les *Sonates et Partitas* ou les *Suites pour violoncelle seul* sur son propre clavicorde – instrument idéal pour l'étude et pour la didactique – en y ajoutant quelques harmonies supplémentaires ; on retrouve des traces de cette pratique dans la finition des parties internes de la *Fugue* ou dans les notes graves ajoutées aux arpegges de l'*Allegro* final, et dont

l'efficacité est accrue par la transposition de la partition originale à la quinte inférieure, exactement comme dans le cas de la BWV 968 : cette uniformité de la réélaboration, qui en dit long sur le processus créatif des deux œuvres, rend palpable l'empreinte du maître indépendamment de ce qu'il écrit sur le papier.



Le *Trio en ré mineur* BWV 583, en un seul mouvement (*Adagio*), nous est par contre parvenu dans une version « a 2 Clav. e Pedal » faisant partie du recueil à moitié perdu, 35 *Orgeltrios von Sebastian Bach*, mentionné après 1760 dans les catalogues de l'éditeur Breitkopf. C'est à ce recueil, réalisé peu après la mort de l'auteur à partir de sources authentiques ou de compilations maison – peut-être pour profiter du succès des merveilleuses *Sonates en trio* BWV 525-530 –, que semble se référer Forkel en évoquant le fait que Bach « écrivit d'autres [sonates pour orgue], disséminées dans plusieurs recueils ; ce sont des belles musiques même si elles n'égalent pas les Six œuvres précitées ».

Un point de contact certain existe avec les *Sonates en trio* puisque ces œuvres, ou au moins une partie, ont leur origine dans la production de chambre des années de Cöthen : c'est le cas du *Trio en sol majeur* Anh. II 46, basé sur trois des quatre mouvements de la *Sonate pour deux flûtes et basse continue* BWV 1039 – puis transcrit pour viole de gambe et clavecin (BWV 1027) – ou du *Trio en do majeur* extrait du troisième mouve-

ment de la *Sonate en si mineur pour violon et clavecin obligé* BWV 1014. Cette dernière œuvre, en attendant de trouver une hypothétique version originale du *Trio en ré mineur*, offre en fait de solides arguments quant au choix de la distribution des parties, dans notre album, où celle de la main droite est confiée au violon et les deux restantes au clavecin.



Une distribution identique caractérise les deux œuvres, objet d'une adaptation spécifique, qui encadrent le programme que nous venons de présenter : ce sont les *Sonates pour violon et clavecin en ré majeur et en sol mineur*, composées pour la viole de gambe (respectivement BWV 1028 et 1029), qui forment avec la BWV 1027 en sol majeur précitée un cycle bien connu dans le cadre de la production de chambre de Bach, même s'il n'a pas été conçu en tant que tel. La première, dont on a déjà mentionné qu'elle fut conçue pour deux flûtes, semble de fait avoir été remaniée vers 1742 ; le reste, tout en respectant les coutumes et les goûts de la chapelle musicale de Cöthen, pourrait avoir intégré définitivement, durant ces mêmes années, les *Ordinaire Concerten* que Bach dirigeait les mardis et les vendredis au Café Zimmermann de Leipzig.

La *Sonate en ré majeur*, en quatre mouvements – dont une version pour violon fut déjà élaborée à partir de deux sources tardives, établies quand la viole de gambe était désormais tombée en désuétude –, se

distingue par le caractère doux et méditatif des temps lents, cruciaux dans l'esthétique de la musique baroque, car permettant aux interprètes de révéler toutes leurs ressources expressives ; on en aperçoit les indices dans la simplicité apparente, énigmatique de l'*Andante*, où le dialogue dans lequel sont absorbés les deux instruments atteint un point de tension imprévu alors que le jeu en imitation débouche dans un échange prolongé de fioritures avant de céder le pas au vigoureux *Allegro* final, en évoquant le climat artistique des *Concertos Brandebourgeois*.

Considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre de la série, la *Sonate en sol mineur* incorpore de nombreux paramètres du concerto : la structure tripartite (*Vivace – Adagio – Allegro*), la rigoureuse planification thématique, particulièrement dans le premier mouvement, et la nette distribution des rôles ont persuadé certains exégètes que l'œuvre est précisément la réduction d'un concerto original, même si l'effectif est encore à préciser (pouvant aller de deux flûtes et cordes à deux violes *da braccio*, deux de gambe et violoncelle, comme dans le *Sixième Concerto Brandebourgeois*). Étant donnée l'absence d'indices spécifiques, il est difficile de se prononcer dans un tel cas, même en considérant la cohérence formelle absolue de la musique de Bach, capable de traverser indistinctement les genres sans limitations idéologiques ou stylistiques. En tout cas, ce qui, indépendamment des détails, frappe le plus dans cette partition est l'équilibre parfait entre pathos et logos, entre une charge émotive apparemment inlassable – dans les moments

animés comme dans les cantabile – et l'irréfutable sens d'achèvement auquel elle semble se soumettre avec sagesse.



La *Fugue en sol mineur* BWV 1026 pour violon et basse continue, qui nous est parvenue sous forme de copie réalisée après 1712 par Johann Gottfried Walther, cousin et collègue de Bach à la cour de Weimar, est – sans compter certaines symphonies pouvant provenir des cantates de jeunesse – la plus ancienne musique chambre bachienne connue aujourd'hui. Indépendamment des logiques évolutionnaires modernes (ainsi que d'anciennes tentatives d'inscription dans les limbes des œuvres d'attribution douteuse), il s'agit au demeurant d'une œuvre déjà mature quant à sa dimension virtuose : en effet, d'une part, elle révèle des parallélismes formels intéressants avec la production contemporaine pour orgue (nous pensons à l'organisation tonale de la *Fugue en ré mineur* BWV 538 ou de celle en *sol mineur* BWV 542), et d'autre part, offre des anticipations suggestives de ce dessein polyphonique destiné, comme nous l'avons vu, à rejoindre des objectifs impensables avec les *Sonates et Partitas* pour violon, y compris en excluant délibérément une « basse accompagnée ». Dans cette progression vers l'absolu, nous devons en plus signaler que les *Sonates* incluent une fugue entre leurs mouvements, comme nous l'avons vu avec la BWV 1003/964 ; ce qui pourrait indiquer que la *Fugue*

*en sol mineur* BWV 1026 n'a pas été conçue comme une œuvre autonome mais faisant partie d'une composition plus ample.



Dans l'attente de réponses possibles venant de la recherche musicologique, il ne nous reste qu'à écouter, en la savourant, cette rareté qui est située de manière significative à la fin de notre parcours, comme pour nous ramener au point de départ, tout en ayant le mérite d'anticiper de nombreuses particularités formelles et idiomatiques observées au long du programme.

*Francesco Zimei*  
traduction de Pierre Élie Mamou



## Cross-dressing Bach

«Cross-dressing Bach» è la formula con cui Enrico Gatti e Rinaldo Alessandrini hanno voluto contrassegnare un programma di musiche bachiane basato su pagine rare e versioni alternative, sperimentando la meravigliosa mutualità di una scrittura arricchita dal fatto di cambiar vesti strumentali, spesso compenstrate fra loro fino a raggiungere l'inversione dei ruoli.

La flessibilità degli organici legata alle differenti stagioni professionali del compositore, alle contingenze esecutive e, soprattutto, all'inesausto anelito di perfezionamento che, secondo la testimonianza del primo biografo Johann Nikolaus Forkel, induceva Bach a revisionare più volte i suoi lavori, rifinendoli fin nel minimo dettaglio, ci costringe a fare i conti con una storia molto diversa da quella radicatasi nella nostra mentalità di ascoltatori, condizionati dalla cristallizzazione del repertorio e dai ricatti della *Urtext philosophy*.

Se è vero che l'arte è riflesso della vita, specie al cospetto di esistenze esemplari e totalizzanti come quella di Bach, non si può prescindere dal considerarne anche gli aspetti che nella formazione di un catalogo potrebbero apparire marginali, come le singole fasi creative di un'opera o i materiali d'uso indispensabili alla rappresentazione di un'esperienza creativa efficacemente definita, nel suo complesso, un *work in*

*progress*. In questo modo dietro l'arte riemergerà la vita, la densa e laboriosa quotidianità di un *workshop* popolato di allievi e familiari al quale, passando in rassegna le fonti utilizzate, sarà di volta in volta possibile restituire un volto e un nome.



Le sorprese hanno inizio con la *Partita in sol minore* per violino solo, studiata rivisitazione del celebre *Solo pour la Flûte traversière* in la minore BWV 1013, reputato uno dei vertici della letteratura flautistica di tutti i tempi per la sua scrittura estrema, mirata a sfidare le possibilità espressive dello strumento celando nelle pieghe di una fluente invenzione melodica l'illusione percettiva dell'armonia. L'unica attestazione di quest'opera, redatta nel terzo decennio del Settecento, si deve a due estensori, uno dei quali recentemente identificato nel fido Bernhard Christian Kayser, un allievo di Cöthen che nel 1723 aveva accompagnato Bach in occasione del trasferimento a Lipsia per continuare a studiare con lui, fungendogli all'occorrenza da segretario. Ciò induce a credere che il manoscritto sia stato copiato sotto il diretto controllo dell'autore, anche per il fatto d'includere un fedele esemplare dei suoi *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, meglio noti come *Sonate e Partite* BWV 1001-1006.

La contiguità materiale tra le *Sonate e Partite* e il *Solo pour la Flûte traversière* – che di fatto è anch'esso una *partita* in quattro movimenti e come tale viene ormai solitamente denominato – si fonda peraltro su



ragioni stilistiche, a fronte di un'omogeneità di linguaggio realizzata ricorrendo persino alle medesime forme di danza: basti pensare alla sequenza *Allemanda – Corrente – Sarabande – Tempo di Borea* della *Partita* BWV 1002, perfettamente sovrapponibile ad *Allemande – Corrente – Sarabande – Bourée Angloise* di BWV 1013. Tali analogie, spinte talora alla simulazione stessa della tecnica d'arco (ad esempio attraverso gli effetti-*bariolage* della *Corrente*), se sommate a una scrittura sicuramente poco familiare per un flautista – o per qualsiasi altro strumentista a fiato – a causa della sostanziale mancanza di punti comodi in cui prendere il respiro, hanno indotto alcuni studiosi a sospettare che il *Solo pour la Flûte traversière* fosse originariamente destinato ad altro tipo di strumento, forse proprio il violino. La *Partita in sol minore* qui proposta va esattamente in questa direzione, sfruttando le latenti potenzialità violinistiche del lavoro in una dimensione resa congeniale dall'abbassamento di un tono, sulla falsariga di un'altra opera bachiana a metà strada fra il flauto e il violino come l'*Ouverture in si minore* BWV 1067, della quale sembra ormai accertata una dispersa *Urfassung* per archi in la minore.



Come in un gioco di specchi riflessi, la successiva *Sonata in re minore per clavicembalo* BWV 964 è a sua volta un'elaborazione della *Sonata in la minore per violino solo* BWV 1003. Sebbene il buon senso suggerisca di valutare questa versione come un'opera a sé stante –

apparentemente compiuta nella sua maturità compositiva se non fossimo costretti a confrontarci con il più noto modello –, la scelta di un *medium* diverso da quello celebrato nella versione originale ha dato luogo a un ampio dibattito critico sull'autenticità di questa pagina, spesso riferita al primogenito di Bach, Wilhelm Friedemann, o a qualcun altro dei suoi migliori allievi, come il genero Johann Christoph Altnickol o Johann Gottfried Mùthel. Furono oltretutto proprio gli ultimi due a compilare la principale fonte del lavoro, comprensiva anche dell'omologo *Adagio in sol maggiore* per clavicembalo BWV 968, tratto dal primo movimento della *Sonata in do maggiore per violino solo* BWV 1005.

A diradare ogni dubbio sulla paternità di siffatti adattamenti è tuttavia la testimonianza di un ulteriore allievo, Johann Friedrich Agricola, il quale ancora in tarda età ricordava come Bach fosse solito eseguire le *Sonate e Partite* o le *Suites per violoncello solo* su un domestico clavicordo, ideale per lo studio e per la didattica, dotandole di qualche supplementare armonia; tale contegno sembra potersi riconoscere nella rifinitura delle parti interne della *Fuga* o nell'aggiunta di note gravi agli arpeggi dell'*Allegro* finale, rese più efficaci dalla trasposizione della partitura una quinta sotto rispetto all'originale, esattamente come in BWV 968: un'uniformità di trattamento che la dice lunga sul processo creativo dei due lavori, rendendo palpabile l'impronta del maestro anche a prescindere dalla sua personale messa su carta.



Il *Trio in re minore* BWV 583, costituito da un unico movimento (*Adagio*), è pervenuto invece in una versione «a 2 Clav: e Pedal» facente parte della dispersa miscellanea 35 *Orgeltrios von Sebastian Bach* menzionata dopo il 1760 nei cataloghi dell'editore Breitkopf. A tale raccolta, assemblata a poca distanza dalla morte dell'autore attingendo sia da fonti genuine che da compilazioni di bottega – forse per sfruttare il successo delle mirabili *Triosonate* BWV 525-530 –, pare aver fatto riferimento Forkel nell'accennare al fatto che Bach scrisse «diverse altre [sonate per organo], ancora disseminate qua e là, che possono dirsi belle sebbene non arrivino a eguagliare le suddette».

Un sicuro punto di contatto con le *Triosonate* è comunque costituito dal fatto che almeno una parte di questi lavori abbia avuto origine nella produzione cameristica degli anni di Cöthen: è il caso del *Trio in sol maggiore* Anh. II 46, basato su tre dei quattro movimenti della *Sonata per due flauti e basso continuo* BWV 1039 – poi trascritta *per viola da gamba e clavicembalo* (BWV 1027) –, o del *Trio in do maggiore* tratto dal terzo movimento della *Sonata in si minore a cembalo concertato e violino* BWV 1014. Proprio quest'ultima, nella ricerca di una possibile versione primigenia del *Trio in re minore*, offre anzi solidi argomenti circa la scelta dell'organico qui impiegato, dove la parte della mano destra è assegnata al violino e le restanti due al cembalo.



Identica distribuzione caratterizza le due opere, oggetto di apposito adattamento, che incorniciano il programma appena introdotto: si tratta delle *Sonate per violino e clavicembalo in re maggiore e in sol minore*, composte per la viola da gamba (rispettivamente BWV 1028 e 1029), che con la succitata BWV 1027 in sol maggiore formano un ciclo abbastanza rinomato nell'ambito della produzione cameristica bachiana sebbene non concepito come tale. La prima, di cui si è già accennata l'originaria destinazione a una coppia di flauti, sembra infatti essere stata rimaneggiata attorno al 1742; le rimanenti, pur rispecchiando usi e predilezioni della cappella musicale di Cöthen, potrebbero aver trovato definitiva sistemazione nello stesso torno d'anni per gli *Ordinaire Concerten* diretti da Bach il martedì e il venerdì al Caffè Zimmermann di Lipsia.

La *Sonata in re maggiore*, in quattro movimenti – peraltro già tramandata in versione violinistica da due fonti tardive, compilate quando la viola da gamba era ormai caduta in disuso –, è segnata dal carattere soave e meditativo dei tempi lenti, cruciali nell'estetica della musica barocca per il fatto di essere i momenti in cui gli esecutori potevano dare fondo a tutte le loro risorse espressive; se ne colgono i sintomi nell'apparente, enigmatica semplicità dell'*Andante*, dove l'assorto dialogo tra i due strumenti raggiunge un inatteso punto di tensione allorché il gioco imitativo sfocia in un prolungato scambio di fioriture prima di cedere al passo al vigoroso *Allegro* finale, evocando il clima artistico dei *Concerti Brandeburghesi*.

Decisamente prossima ai parametri del concerto è proprio la *Sonata in sol minore*, considerata a ragione il capolavoro della serie: l'impianto tripartito (*Vivace – Adagio – Allegro*), la rigorosa pianificazione tematica, specialmente nel primo movimento, e la netta distribuzione dei ruoli hanno persuaso alcuni esegeti che il lavoro sia, appunto, la riduzione di un originario concerto, sebbene con organico da determinare (si spazia da due flauti e archi a due viole da braccio, due da gamba e violoncello, come nel *Sesto Concerto Brandeburgese*). In mancanza di indizi specifici è difficile potersi pronunciare su simili questioni, anche a fronte dell'assoluta coerenza formale della musica di Bach, capace di attraversare indistintamente i generi senza limitazioni ideologiche o di stile. Ciò che, a prescindere dai dettagli, più colpisce di questa partitura è in ogni caso il perfetto equilibrio tra *pathos* e *logos*, tra una carica emotiva apparentemente inesausta, sia nei momenti concitati che in quelli cantabili, e l'ineccepibile senso di compiutezza a cui essa viene sapientemente assoggettata.



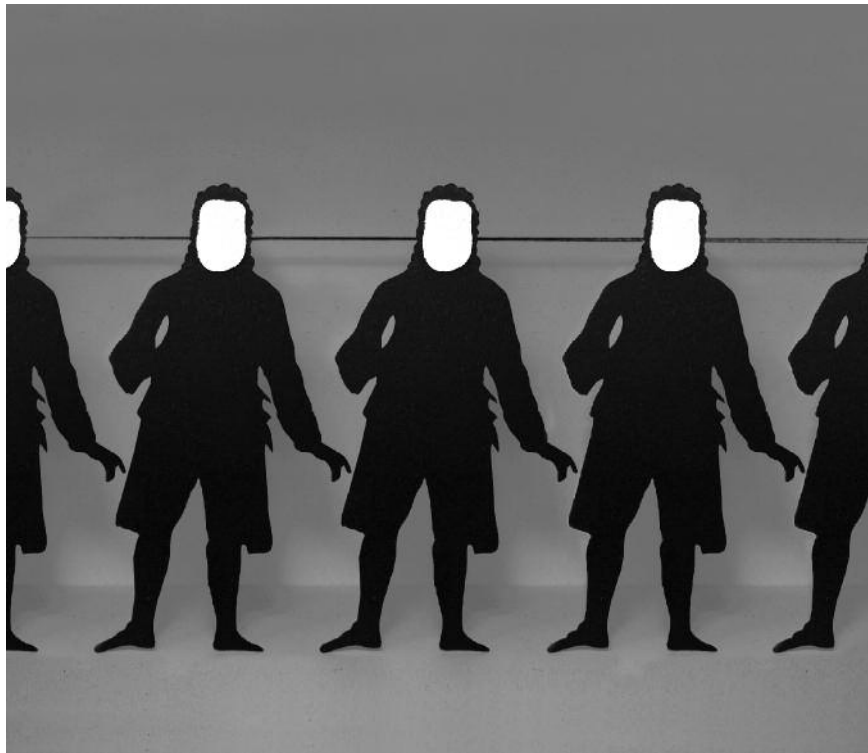
La *Fuga in sol minore* BWV 1026 per violino e basso continuo, pervenuta in una copia realizzata dopo il 1712 da Johann Gottfried Walther, cugino e collega di Bach alla corte di Weimar, è – senza contare la possibile provenienza di alcune sinfonie delle cantate giovanili – la più antica composizione bachiana da camera attualmente sopravvissuta. Al riparo da moderne

logiche evoluzionistiche (così come da vecchi tentativi di ascrizione al limbo delle opere dubbie), si tratta peraltro di un pezzo già maturo nella sua dimensione virtuosa: esso infatti da un lato mostra interessanti parallelismi formali con la coeva produzione per organo (si pensi all'organizzazione tonale della *Fuga in re minore* BWV 538 o di quella *in sol minore* BWV 542), dall'altro offre suggestive anticipazioni di quel disegno polifonico destinato, come abbiamo visto, a raggiungere traguardi impensabili con le *Sonate e Partite* per violino anche attraverso la deliberata esclusione di un «basso accompagnato». In questa progressione verso l'assoluto degno di nota è oltretutto il fatto che le *Sonate* annoverino tra i loro movimenti – l'abbiamo visto con la BWV 1003/964 – proprio una fuga: ciò potrebbe implicare che la *Fuga in sol minore* BWV 1026 non sia nata come brano autonomo, ma facesse parte di una composizione più ampia.



In attesa di possibili risposte dalla ricerca musicologica non resta che godersi l'ascolto di questa rarità, significativamente posta a conclusione del nostro percorso come per riportarci al punto di partenza, avendo il merito di precorrere molte peculiarità formali e idiomatiche osservate nel corso del programma.

Francesco Zimei



## Cross-dressing Bach

Enrico Gatti und Rinaldo Alessandrini überschreiben ihr Bach-Programm mit seltenen Werken oder alternativen Versionen mit dem Titel »Cross-dressing Bach«, da sie mit der wunderbaren Wechselseitigkeit der Kompositionsweise experimentieren, bei der die instrumentalen Gewänder häufig austauschbar sind, sodass eine völlige Umkehrung der Rollen möglich ist.

Diese Flexibilität der Besetzung steht mit den verschiedenen Stationen der Laufbahn des Komponisten in Zusammenhang, mit den Aufführungsbedingungen und insbesondere mit dem unstillbaren Streben Bachs, das ihn nach Aussage seines ersten Biografen Johann Nikolaus Forkel dazu trieb, seine Werke immer wieder zu überarbeiten und sie bis in die kleinsten Details zu vervollkommen. Das zwingt uns dazu, uns mit einer Geschichte auseinanderzusetzen, die sich sehr stark von derjenigen unterscheidet, die in unserer üblichen Mentalität als Zuhörer verankert ist und die uns auf ein herauskristallisiertes Repertoire und die Zwänge der »Urtext-Philosophie« konditioniert.

Wenn es wahr ist, dass die Kunst ein Spiegelbild des Lebens ist, insbesondere bei so exemplarischen und umfassenden Persönlichkeiten wie Bach, muss man auch jene Aspekte in Betracht ziehen, die bei

der Entstehung eines Werkkatalogs marginal erscheinen könnten, wie beispielsweise die einzelnen kreativen Phasen eines Werkes oder die unerlässlichen Gebrauchsmaterialien zur Darstellung einer wirksam definierten kreativen Erfahrung, in ihrer Gesamtheit, ein *work in progress*. Auf diese Weise tritt das Leben wieder hinter der Kunst hervor, der dichte und arbeitsreiche Alltag einer »Werkstatt« voller Schüler und Verwandter, denen man gelegentlich Gesichter und Namen zurückgeben kann, indem man die benutzen Quellen abschreitet.



Die Überraschungen begannen mit der *Partita in g-Moll* für Violine solo, eine Bearbeitung des berühmten *Solo pour la Flûte traversière* in a-Moll BWV 1013, das zu den anspruchsvollsten Werken des Flötenrepertoires aller Zeiten zählt. Der Grund dafür liegt in der extremen Kompositionsweise, die darauf abzielt, die expressiven Möglichkeiten des Instruments ganz auszuschöpfen und dabei in den Windungen einer flüssigen melodischen Fantasie die perspektivische Illusion von Harmonik zu verbergen. Die einzige Quelle dieses Werkes entstand in den 1730-er Jahren und geht auf zwei Verfasser zurück. Einer dieser beiden wurde kürzlich als Bernhard Christian Kayser identifiziert, ein treuer Schüler Bachs aus Köthen, der ihn 1723 bei seinem Wechsel nach Leipzig begleitete. Er nahm dort weiter bei Bach Unterricht und arbeitete gelegentlich als Sekretär für ihn. Das legt

die Vermutung nahe, dass das Manuskript unter der Aufsicht des Komponisten entstanden ist. Diese These wird dadurch gestärkt, dass sich im gleichen Band eine notengetreue Abschrift der *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, besser bekannt als *Sonaten und Partiten* BWV 1001-1006 befindet.

Die Verwandtschaft des Materials in den *Sonate e Partite* und im *Solo pour la Flûte traversière* – das tatsächlich ebenfalls eine viersätzigte Partita ist und häufig auch so bezeichnet wird – beruht auf stilistischen Gründen. Die Homogenität der Musiksprache wird dadurch erreicht, dass in beiden Werken sogar die gleichen Tanzsätze verwendet werden – man denke nur an die Satzfolge *Allemanda – Corrente – Sarabande – Tempo di Borea* der *Partita* BWV 1002, die exakt mit derjenigen aus BWV 1013 *Allemande – Corrente – Sarabande – Bourée Angloise* übereinstimmt. Weitere Ähnlichkeiten erstrecken sich gelegentlich sogar auf das Simulieren von Bogentechniken (zum Beispiel in den Bariolage-Effekten der *Corrente*) und summieren sich zu einer Kompositionsweise, mit der ein Flötist (oder generell ein Holzbläser) mit Sicherheit wenig vertraut ist. Aufgrund des generellen Fehlens von Momenten, an denen man bequem nachatmen kann, haben verschiedene Forscher die These entwickelt, das *Solo pour la Flûte traversière* sei ursprünglich für einen anderen Instrumententyp geschrieben worden, vermutlich für die Violine. Die hier vorgestellte *Partita in g-Moll* geht genau in diese Richtung und macht sich die latenten geigerischen Möglichkeiten des Werks zunutze, indem es um einen Ton nach

unten in eine instrumententypischere Lage transponiert wurde. Als Vorbild diente ein weiteres Werk Bachs, das sich auf halber Strecke zwischen Flöte und Violine befindet, nämlich die *Ouverture in b-Moll* BWV 1067, bei der inzwischen als gesichert gilt, dass es eine nicht erhaltene Urfassung für Streicher in a-Moll gab.



Wie in einem Spiel mit Reflexionen ist die anschließende *Sonate in d-Moll für Cembalo* BWV 964 ihrerseits eine Bearbeitung der *Sonate in a-Moll für Violine solo* BWV 1003. Auch wenn der gesunde Menschenverstand es nahe legt, diese Version als eigenständiges Werk einzuschätzen – das Bach offensichtlich auf der Höhe seiner kompositorischen Möglichkeiten zusammenstellte, sodass wir uns nicht mit dem berühmteren Vorbild auseinandersetzen müssen – hat die Wahl eines anderen *Mediums* als in der berühmten Originalversion doch Anlass zu einer ausgedehnten Diskussion über die Authentizität des Werkes gegeben. Es wird häufig mit Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann oder mit einem seiner besseren Schüler wie seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol oder Johann Gottfried Mützel in Zusammenhang gebracht. Die beiden letzteren stellten auch die Hauptquelle des Werkes zusammen, in der ebenfalls das *Adagio in G-Dur* BWV 968 für Cembalo enthalten ist, das auf dem ersten Satz der *Sonate in C-Dur für Violine solo* BWV 1005 beruht.

Um jeglichen Zweifel an der Urheberschaft dieser Bearbeitungen auszuräumen gibt es jedoch die Aussage eines weiteren Bach-Schülers, nämlich Johann Friedrich Agricola. Dieser erinnerte sich noch im hohen Alter daran, dass Bach die *Sonaten und Partiten* oder die *Suiten für Violoncello solo* auf dem heimischen Clavichord zu spielen pflegte, ein Instrument, das zum Üben und Unterrichten ideal war, und dass Bach die Stücke mit einigen zusätzlichen Harmonien versah. Diese Technik scheint man in der Ausarbeitung der Mittelstimmen der *Fuga* oder in der Hinzufügung von tiefen Tönen zu den Arpeggien des *Allegro*-Schlussatzes wiederzuerkennen. Genau wie in BWV 968 profitiert das Werk von der Transposition um eine Quinte nach oben, eine gleichartige Herangehensweise, die sehr aufschlussreich in Hinblick auf den kreativen Prozess ist, der beiden Werken zugrunde liegt und die Handschrift des Meisters greifbar macht, auch wenn er sie nicht selbst niedergeschrieben hat.



Das *Trio in d-Moll* BWV 583 besteht aus einem einzigen Satz (*Adagio*) und ist in einer Version »a 2 Clav: e Pedal« überliefert. Es gehört zu den verschollenen *35 Orgeltrios von Sebastian Bach*, die nach 1760 im Katalog des Verlags Breitkopf erwähnt wurden. Diese Sammlung wurde kurz nach dem Tod des Komponisten zusammengestellt und ging vermutlich sowohl auf authentische Quellen als auch auf weitere

Kompilationen zurück, wohl um vom Erfolg der wunderbaren *Triosonaten* BWV 525–530 zu profitieren. Forkel hat sich wahrscheinlich auf diese Sammlung bezogen, als er schrieb: »Mehrere einzelne [Orgelsonaten], die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.«

Eine unstrittige Gemeinsamkeit zu den *Triosonaten* besteht darin, dass zumindest ein Teil dieser Werke ihren Ursprung im Kammermusikschaffen der Köthener Jahre hat. Das gilt für das *Trio in G-Dur* Anh. II 46, das auf einem der vier Sätze der *Sonata für zwei Flöten und basso continuo* BWV 1039 beruht – später überarbeitet für *Viola da gamba und Cembalo* (BWV 1027) –, oder für das *Trio in C-Dur* aus dem dritten Satz der *Sonate in b-Moll für Violine und Cembalo* BWV 1014. Bei der Suche nach einer möglichen Urfassung des *Trios in d-Moll* liefert letzteres tragfähige Argumente für die hier gewählte Besetzung, bei der die rechte Hand der Violine und die beiden verbleibenden Stimmen dem Cembalo anvertraut werden.



Die beiden Werke, die das hier vorgestellte Programm krönen, sind identisch besetzt und wurden entsprechend bearbeitet. Dabei handelt es sich um die *Sonaten für Violine und Cembalo in D-Dur* und in *G-Dur*, komponiert für *Viola da gamba* (BWV 1028 und 1029), die gemeinsam mit der oben genannten Sonate BWV 1027 sehr bekannt für Bachs Kammermusikwerke sind,

obwohl sie nicht als solche konzipiert wurden. Die erste Sonate scheint wie bereits erwähnt ursprünglich für zwei Flöten geschrieben zu sein und wurde wohl um 1742 herum überarbeitet. Die beiden verbleibenden spiegeln zwar die Vorlieben der Köthener Kapelle wider, könnten jedoch ihre endgültige Form in den Jahren gefunden haben, als Bach dienstags und freitags in Leipzig die Konzerte im Zimmermannschen Kaffeehaus leitete.

Die viersätzigige *Sonate in D-Dur* wurde in zwei späteren Quellen bereits in einer Violinfassung überliefert, die zu einer Zeit entstanden ist, als die Gambe nicht mehr in Gebrauch war. In den langsamen Sätzen, die für die Ästhetik der Barockmusik wesentlich waren, herrscht ein sanfter und meditativer Charakter vor. In diesen Momenten konnten die Ausführenden ihre gesamten expressiven Möglichkeiten darstellen. Das zeigt sich in der scheinbaren und doch rätselhaften Einfachheit des *Andante*, in dem der gedankenverlorene Dialog zwischen den beiden Instrumenten einen unerwarteten Spannungspunkt erreicht, wenn das imitatorische Spiel in einen ausgedehnten Austausch von Fiorituren mündet, ehe es Raum für das energische Schluss-*Allegro* macht, in dem die Stimmung der *Brandenburgischen Konzerte* heraufbeschworen wird.

Die *Sonate in g-Moll* steht in ihren Besonderheiten der Konzertgattung sehr nahe und gilt zu Recht als das Meisterwerk aus dieser Serie. Ihre dreisätzigige Form (*Vivace – Adagio – Allegro*), die strenge Anlage der Themen, insbesondere im ersten Satz, und die

klare Rollenverteilung haben einige Forscher davon überzeugt, das Werk sei die Reduktion eines originalen Konzertes, dessen Besetzung es allerdings noch herauszufinden gilt. (Die Annahmen reichen von zwei Flöten und Streichern bis zu zwei Bratschen, zwei Gamben und Violoncello wie im *Sechsten Brandenburgischen Konzert*.) In Ermangelung genauere Hinweise ist es schwierig, sich zu dieser Frage zu äußern, auch in Hinblick auf die absolute formale Kohärenz der Musik Bachs, die dazu fähig ist, Genre Grenzen unterschiedslos und ohne ideologische oder stilistische Einschränkungen zu überwinden. Was in diesem Werk (von Kleinigkeiten einmal abgesehen) am frappierendsten ist, ist das perfekte Gleichgewicht zwischen *pathos* und *logos*, und zwar in einer unerlässlich wirkenden Expressivität sowohl in den aufgewühlten als auch in den gesanglichen Passagen sowie im makellosen Sinn für Vollendung, dem der Ausdruck sich auf gelehrte Weise unterwirft.



Die *Fuge in g-Moll* BWV 1026 für Violine und Basso continuo ist in einer nach 1712 entstandenen Abschrift von Johann Gottfried Walther erhalten, der ein Cousin und Kollege Bachs am Weimarer Hof war. Wenn man den möglichen Ursprung einiger Sinfonien aus den Kantaten seiner Jugendzeit einmal beiseitelässt, ist diese Fuge das früheste erhaltene Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Mit moderner Evolutionslogik betrachtet (wie bei den alten Zuschreibungsver-



suchen der zweifelhaften Werke) handelt es sich bereits um ein reifes Werk, was seine virtuose Dimension betrifft. Es weist einerseits interessante formale Parallelen zum gleichzeitigen Orgelschaffen auf (man denke an die Tonartenfolge der *Fuge in d-Moll* BWV 538 oder in der *Fuge in g-Moll* BWV 542) und bietet andererseits eine deutliche Vorwegnahme jener polyphonen Anlage, mit der in den *Sonaten und Partiten* durch den bewussten Verzicht auf einen »*basso accompagnato*« bisher undenkbbare Ziele erreicht wurden. In dieser Entwicklung hin zum Absoluten ist der Hinweis auf die Tatsache bedeutsam, dass auch in der Satzfolge der *Sonaten* eine Fuge vorkommt (wir haben das bei BWV 1003/964 gesehen). Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass auch die *Fuge in g-Moll* BWV 1026 nicht als autonomes Werk entstanden ist, sondern Teil einer umfangreicheren Komposition war.



In Erwartung musikwissenschaftlicher Erkenntnisse bleibt nur, sich am Klang dieser Rarität zu erfreuen, die bezeichnenderweise am Ende unseres Weges steht, als wolle sie uns an den Ausgangspunkt zurückführen. Eine Besonderheit dieses Werkes liegt darin, dass viele formale und idiomatische Charakteristika wieder aufgegriffen werden, die wir im Verlauf dieses Programms bereits kennengelernt haben.

*Francesco Zimei*  
 übersetzt von Susanne Lowien







GLOSSA

*produced by*

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

*for*

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

[info@note1-music.com](mailto:info@note1-music.com) / [note1-music.com](http://note1-music.com)

[glossamusic.com](http://glossamusic.com)

## CROSS-DRESSING BACH

Chamber rarities and alternative versions

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1-4	Sonata in D major (BWV 1028) for violin & harpsichord <i>(originally for viola da gamba)</i>	13:33
5-8	Partita in G minor (BWV 1013) for solo violin <i>(originally for traverso)</i>	13:27
9-12	Sonata in D minor (BWV 964) for solo harpsichord <i>(original transcription from the solo violin sonata BWV 1003)</i>	18:18
13	Trio in D minor (BWV 583) for violin & harpsichord <i>(originally for organ)</i>	4:13
14-16	Sonata in G minor (BWV 1029) for violin & harpsichord <i>(originally for viola da gamba)</i>	14:17
17	Fuga in G minor (BWV 1026) for violin & harpsichord	4:55
	<i>total playing time:</i>	65:56

Enrico Gatti *violin*Rinaldo Alessandrini *harpsichord*

Recorded in Longiano (Castello Malatestiano),  
Cesena, Italy, in June 2017

Engineered and produced by Rino Trasi

Executive producer: Carlos Céster

Booklet essay by Francesco Zimei

English – Français – Italiano – Deutsch

Design: Rosa Tendero

© & © 2018 note 1 music gmbh

Glossa - San Lorenzo de El Escorial - Spain

[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)

Made in Austria

GCD 921210

LC 00690

8 424562 21210 7

note 1  music



Grandezze  
& Meraviglie  
FESTIVAL  
MUSICALE ESTENSE



Fondazione  
Tito Balestra  
Onlus



MUSEO  
DI QUALITÀ

