

# *Antonio Vivaldi* *Le Quattro Stagioni*

ACCENT

*Concerto RV 403 · «La Follia» RV 63*



*La Petite Bande*  
*Sigiswald Kuijken* leader,  
*violoncello da spalla and violin*

**La Petite Bande**  
**Dir. Sigiswald Kuijken**

*Violins*

Sigiswald Kuijken (*also violoncello da spalla*)

Sara Kuijken

Luis Otavio Santos

Dmitry Badiarov (*also violoncello da spalla*)

*Viola*

Marleen Thiers

*Harpichord*

Frank Agsteribbe

(Sigiswald Kuijken plays the violoncello part on violoncello da spalla  
in *La Primavera*, *L'Estate* and *L'Autumno*)

(Dmitry Badiarov plays the violoncello part on violoncello da spalla  
in *L'Inverno*)

Concerto in D major for violoncello, strings and basso continuo  
(RV 403)

**The Four Seasons (opus 8, No. 1-4)**  
Follia, for two violins and basso continuo (RV 63)

While there is certainly no lack of recordings of Vivaldi's "Four Seasons", this recording gives a radically new insight into the well-known work, and that within the framework of so-called historical performance practice.

Our version differs fundamentally from all previous ones in two particulars:

1. It is played here as chamber music, i.e. no single parts are doubled. You also do not hear a chamber orchestra with a solo violin, but simply three violins (of which the first plays the solo part), a viola and a violoncello (of a kind described below), all of them supported by just a harpsichord. The continuo line is not doubled by a double-bass or a violone.
2. The "violoncello" used here is a "**violoncello da spalla**", i.e. a "shoulder-cello". Both points need a more detailed explanation:

**1. On the 'one to a part' instrumentation instead of a 'chamber orchestra':**  
Concertos of the Baroque era display a great variety of instrumentations. It is important to make a clear distinction between

the "**concerto grosso**" category and the simple "**concerto**". In the concerto grosso a small solo group (the so-called 'concertino': for the most part 2 violins and a "violoncello") is placed opposite a larger group (the concerto grosso), and this latter group can be extended at will through doubling the parts: for example, five first violins in unison, five second violins etc., and even doubling the basso continuo part with a violone or a double-bass, often sounding an octave lower than written ("in the 16' register". The richness of sound from such an enlarged ensemble creates the 'intoxication' which is such a typical Baroque legacy. The works in this "grosso" form are conceived accordingly, and are played for greater occasions.

The concertos, however, which do not belong to this category and are simply called "concerto", are basically thought of as if each individual part was for a soloist; without any doubling. It seems to me that nowadays the word "concerto" all too often creates an image of the quasi-heroic confrontation between a soloist and a larger orchestra, as if his job was to manage and

then “conquer” it (as we find, for example, in the great violin and piano concertos of the nineteenth and twentieth centuries). This approach is unfortunately still noticeable even in specialized “early music” performance. As a rule, whether there are doublings or not can be very clearly deduced from the original sources.

Also, the word “concerto” is often only a mere formal indication, which really says nothing about contrasting relationships in the instrumentation (in the sense of soloist versus tutti); we need only think of Bach’s famous “Italian Concerto” for solo harpsichord.

The Baroque solo concerto (of Vivaldi, Bach and their contemporaries) and the refined “mixed forms”, as, for example, Bach’s Brandenburg Concertos, are also not to be confused with “concerti grossi” and do not give a single indication in the sources of doubling. On the contrary in Vivaldi’s “Four Seasons” (as also, for example, in Bach’s Double Concerto in D minor) the original continuo part indicates for “violoncello and figured bass”. This shows that the involvement of a violone or a double-bass is definitely not wanted here. This points the way, once again, toward a ‘one to a part’ instrumentation (for the multiple instrumentation of the tutti players such an involvement would certainly have been written out).

Ergo, only with ‘one to a part’ instrumentation these solo concertos can find their way back to their true nature. Thus, the transparent sound of five solo strings and harpsichord in the “Seasons” works fundamentally as more experimental and richer in colour than is possible with a chamber orchestra. And in the case of e.g. J.S.Bach’s Double Concerto it’s also only in this approach possible to produce in an audible way the rich polyphony of the two soloists coupled to only four single accompanying strings.

## 2. On the use of the “violoncello da spalla” (‘shoulder-cello’) in place of today’s “baroque cello”:

A closer examination of the history of the “violoncellos” shows how the instrument, which today we call ‘violoncello’, only started to be developed in the first decades of the eighteenth century, although one can already find the description ‘violoncello’ from the middle of the seventeenth century. In practice, the instrument was rather seldom asked for at that time; it must have been used much more rarely than is believed today. Until about 1730 – and occasionally later as well – one finds the “violoncello” described as “da spalla” (from the shoulder). Even as late as 1758 Adlung in Erfurt wrote: “violoncello also called viola da spalla”.

The instrument is held horizontally in front of the chest, on or against the right shoulder, and hangs from a strap round the neck or is fixed to a waistcoat button. Several sources (Bismantova in Ferrara in 1694, Brossard, Mattheson, Maier) describe the shoulder-cello for us. Illustrations can be found in Venice (a fresco in S. Zaccaria), among others, and in several engravings and drawings of the time.

Why have so few original ‘violoncelli da spalla’ survived? In my opinion this can be attributed to various factors. On the one hand, it is because of the apparently infrequent use of the instrument that probably not many were made, and, on the other hand, certainly many instruments disappeared because they were no longer used. Also, in the course of time, as they were no longer “fashionable”, they were converted into large violas, through the reduction in the frame height and, if necessary, a reduction in the whole size of the body. Some early so-called Brescian violas, or violas furnished with the “de Salo” label, must certainly have started out as “Spalla”.

That the ‘shoulder position’ for violoncellos preceded the ‘leg-hold’ is attested to by, among others, Maier (1732) and L. Mozart. In his famous *Violin Method* of 1756 the latter noted, in a small section about the viola da gamba, that ‘nowadays (thus 1756) the violoncello also was played be-

tween the legs’. From this one can clearly conclude that it was not always so.

It must be mentioned that in J. S. Bach the word ‘violoncello’ also refers to the “Spalla” version (in the famous cello suites as well!). Thus, the surviving solo parts for “violoncello” and “violoncello piccolo” in the cantatas are never copied in the part books for the bass strings (which were called ‘violone’ or simply ‘basso’), but either entered on a separate sheet or even in the part for the first violin! These facts confirm that the ‘violoncello’ was played at that time by the violinists (da spalla!) rather than by the bass players. The latter still played the bigger bass instruments (which stood on the ground or were more or less held between the legs), and were therefore not acquainted with the “shoulder position”.

After the subject of the ‘violoncello da spalla’ had lain dormant in my mind for many years, my curiosity had grown so much that I decided, toward the end of 2003, to ask Dmitry Badiarov to build such an instrument. We took as a model the “viola pomposa” from examples in the Brussels and Leipzig museums, which are signed by the Leipzig violin maker Hoffman, who had worked with J. S. Bach. They show precisely the characteristics, which Mattheson (1713) gives for the ‘violoncello da spalla’. It should be mentioned that, at this time, the names ‘viola da spalla, violon-

cello da spalla', or 'violoncello, violoncello piccolo' and, less often, 'Fagott-Geige' or 'viola pomposa' occasionally intersect and overlap each other, wholly or partly, which points to closely related or sometimes similar instruments.

In February 2004 the instrument was ready. It proved to be far easier to play than we had expected, once the problem of the strings had been solved through the double winding of the three lower strings. I played the instrument for about a year with five strings (tuned to CGdae', as demanded by, for example, Bach's sixth Cello Suite), but since then I have preferred the set-up with only four strings, (CGda), as is stipulated for most of the violoncello literature. The string length is 42.5 cm. In many concerts (playing Bach, among others – Cello Suites, Cantatas and Brandenburg Concertos), and occasionally in recordings (Cantatas BWV 56 and BWV 180) it became more and more clear to me how meaningful it was to reintroduce the instrument.

The violoncello da spalla, which Dmitry Badiarov himself plays in the "Winter" Concerto of Vivaldi's "Seasons", was similarly made by him, in 2005. It is also tuned to CGda.

It is not possible to ascertain with certainty what the violoncello situation was in Vivaldi's Venice in 1725. Michel Corrette, in his "Méthode de Violoncelle" of 1741,

wrote that the violoncello (here he is clearly describing our present-day 'leg-cellos'!) was introduced into France around 1715, in fact from Italy by Bononcini. It remains unclear which Bononcini is meant. In 1700 there were still "spalla" players in S. Marco (A. Caldara, Bononcini!). How quickly, for example in Venice, the evolution toward the modern leg-cello generally took place is hardly possible to establish precisely today. Perhaps future research will bring greater clarity.

For me it certainly stands out that the 'violoncello' parts of Vivaldi and his contemporaries (like J. S. Bach) must have been played earlier on the 'spalla' instrument. There are, for example, a good few passages which are hardly practicable on the leg-cello without the thumb position – and that technique is clearly of a later date.

Moreover, these parts are shown to very great advantage if they are played on the 'spalla'. That holds good, above all, for the very frequent combination of the 'spalla' with a larger 8' bass (a small violone or 'basse de violon' as, for example, in Bach Cantatas or in the Brandenburg Concertos), where both parts are occasionally in unison. This produces a difference in sound colour unnoticed up to now.

Obviously, we never find the playing position described in the scores – only the word 'violoncello'. That could indicate both

methods of playing during the transitional period from 1710-1740(?). Supposedly towards the middle of the eighteenth century today's (leg)cello had conclusively ousted the smaller shoulder-cello.

The recording of Vivaldi's **Cello Concerto RV 403** presents for the first time a cello concerto that is played on a violoncello da spalla. As in the autograph manuscript, the 'violoncello' is here the sole bass string in the ensemble. In the solo passages the soloist is only accompanied by the harpsichord – as in the slow middle movement. The first and third movements display a particularly cheerful character (carnival?). Sometimes the violoncello da spalla sounds similar to a bassoon, the so-called "Fagott-Geige", which was also a 'near relative' to the 'viola da spalla'.

In this recording of the "**Four Seasons**" four different soloists with varying temperaments and views are playing – a different one for each concerto. The particularly madrigalesque character of these pieces will thus be emphasized. Also the clear and light, functional contours of sound in the bass strings (that is to say, the violoncello da spalla alone) gives, in my opinion, an optimal balance to this chamber music view of the work. One really needs nothing more here.

In the "**Follia**" (for two violins and basso continuo) it is remarkable how "musician-like" Vivaldi handles the material. The small 'band' of two violins and shoulder-cello reminds us of a troupe of strolling "street musicians", who demonstrate their improvisatory skills in ever-changing variations. The Follia theme was known throughout Europe in Vivaldi's time, and has its roots from long before.

*Sigiswald Kuijken*

Translation: Christopher Cartwright and Godwin Stewart

Concerto en ré majeur pour violoncelle, cordes,  
alto et basse continue (RV 403)  
**Le Quattro Stagioni (opus 8, n° 1-4)**  
Follia, pour 2 violons et basse continue (RV 63)

Bien que les enregistrements des « Quatre Saisons » de Vivaldi ne manquent pas, cette version dévoile une perspective radicalement nouvelle de ce morceau bien connu – et ce *dans le cadre* de la soi-disante pratique de la musique ancienne.

Notre version se distingue *fondamentalement* de tous les enregistrements existants sur **deux points**:

1. On a recours ici à une **distribution de chambre**, à savoir qu'aucun pupitre n'est doublé : vous n'entendez donc pas un orchestre de chambre avec violon solo mais simplement trois violons (dont le premier joue la partie solo), un alto et un violoncelle (on en dira plus tout à l'heure sur sa nature) – tout cela accompagné du seul clavecin ; la ligne de continuo *n'est pas* doublée par une contrebasse ou par un violone.
2. Le « violoncelle » est ici repris par un « **violoncello da spalla** », c'est à dire un « *violoncelle d'épaule* ».

Ces deux points nécessitent une explication plus approfondie :

**1. Pourquoi une distribution 'simple' au lieu d'un « orchestre de chambre » :**

Les concerti de l'époque baroque se distinguent par une foule de distributions les plus variées. L'important est de faire une distinction claire entre les genres du « **Concerto Grosso** » et du simple « **Concerto** ». Dans le *Concerto grosso*, un petit groupe soliste (le dit 'Concertino': 2 violons et un « violoncelle » tout au plus) fait face à un groupe plus important (dénommé 'Concerto grosso') – ce dernier pouvant être agrandi à souhait par des *doubléments* des pupitres (aussi éventuellement à plusieurs) : p. ex. cinq premiers violons 'à l'unisson', cinq seconds violons etc. ; à cela fait partie également le doublement de la partie de basse continue par le violone ou la contrebasse, sonnait souvent une octave plus bas que noté (« dans le registre de 16 pieds », celui-ci est donc désigné comme « octavier vers le bas/dans le grave »). La richesse sonore d'une distribution agrandie de ce genre a le pouvoir de générer cette « ivresse » si typiquement baroque ; les œuvres de ce genre « Grosso » sont conçues en conséquence et étaient jouées en de grandes occasions.

Mais les concerti, qui *ne faisait pas partie* de ce genre, et donc simplement désignés sous le terme de « *Concerto* », sont foncièrement conçus pour une *distribution soliste de chaque pupitre* ; un doublement n'est *pas* prévu ici dans le concept. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, le terme de « Concerto » évoque trop souvent l'image d'une confrontation pour ainsi dire 'héroïque' d'un soliste face à un orchestre important qu'il s'agirait de surmonter et de 'vaincre' (comme c'est le cas p. ex. dans nombre de grands concertos pour violon ou piano des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles). Force est de constater aussi que cette vision des choses est malheureusement encore sensible dans la pratique spécialisée de la « musique ancienne » ; pourtant, les sources originales indiquent en général très clairement si des doubléments sont prescrits ou pas.

Souvent, le terme de « Concerto » n'est qu'une pure *désignation de forme* qui ne dit rien sur des rapports de distribution en contraste par exemple (dans le sens de 'soliste contre tutti') : il suffit de penser au célèbre « Concerto italien » de Bach pour clavecin solo.

Les concertos solo baroques (de Vivaldi, Bach et leurs contemporains) et les « formes mixtes » raffinées, comme p. ex. les Concertos brandebourgeois de Bach, ne sont donc pas à confondre avec des 'concerti grossi' et n'indiquent rien dans les sources concernant un doublement – au contraire : dans les « Quattro Stagioni » de Vivaldi (comme

p. ex. dans le Double Concerto en ré mineur de Bach), la distribution continuo originale prescrite de '*Violoncelle*' et *basse chiffrée* montre que ni le violone ni la contrebasse *ne sont* effectivement requis ; ce qui abonde à nouveau dans le sens d'une distribution 'simple' (dans le cas d'une distribution à plusieurs des tutti, une telle participation serait certainement prescrite).

Car enfin, les concertos solo ne recourent leur véritable nature qu'avec une distribution simple : l'image sonore transparente de cinq cordes 'solistes' et clavecin dans les « Stagioni » est d'un effet beaucoup plus « expérimental » et coloré que cela n'est possible avec une « distribution d'orchestre de chambre ». Et l'on peut p. ex. rendre avec beaucoup de clarté la riche polyphonie du double Concerto de Bach avec les deux solistes accompagnés *de seulement quatre* pupitres simples de cordes.

**2. Sur l'usage du « violoncello da spalla » ('violoncelle d'épaule') à la place du « violoncelle baroque » utilisé aujourd'hui :**

Une étude approfondie de l'histoire du « violoncelle » révèle comment l'instrument que nous appelons *aujourd'hui* 'violoncelle' a commencé à se développer seulement au cours des premières décennies du 18<sup>ème</sup> siècle – bien que l'on trouve le terme de 'violoncelle' dès la moitié du 17<sup>ème</sup> siècle ;

l'instrument était *rarement* demandé dans la pratique de l'époque : beaucoup plus rarement que ce que l'on croit devoir l'employer *aujourd'hui*. Jusqu'à environ 1730 – et parfois aussi plus tard – on trouve le « violoncelle » décrit sous le terme de « da spalla » (d'épaule) : Adlung écrit même encore en l'an 1758 à Erfurt : « Le violoncelle s'appelle aussi viola da spalla ».

L'instrument est tenu horizontalement devant la poitrine, sur ou contre l'épaule droite, et pendu par une lanière autour du cou ou fixé aussi à un bouton du gilet. Plusieurs sources (Bismantova à Ferrara 1694, Brossard, Mattheson, Maier) nous décrivent le violoncelle d'épaule ; on en trouve des illustrations entre autres à Venise (fresque de l'église S. Zaccaria) et dans plusieurs gravures et dessins de l'époque.

Pourquoi si peu de 'violoncelli da spalla' originaux ont-ils été conservés ? A mon avis, cela est dû à différents facteurs : d'une part, il n'en a sans doute jamais beaucoup existé, l'instrument étant manifestement d'un usage limité.

D'autre part, beaucoup d'exemplaires ont tout simplement été détruits puisqu'ils n'étaient plus utilisés ; au cours du temps, comme ils n'étaient plus « actuels », ils furent aussi transformés en de grands altos (Violas), en réduisant la hauteur des éclisses et si nécessaire en diminuant aussi l'étendue totale du corps. Certains altos anciens dits

de 'Brescia' ou encore des altos dotés du label 'da Salo' devraient avoir une origine « d'épaule »...

Maier (1732) et L. Mozart entre autres attestent que la « position d'épaule » précède la « position de jambe » pour le violoncelle. Dans sa célèbre Méthode de violon de 1756, ce dernier fait remarquer dans un bref passage sur la viola da gamba que '*de nos jours, (donc 1756) le violoncelle est lui aussi joué entre les jambes*'. On peut donc en conclure que cela ne fut pas toujours le cas.

Faisons remarquer accessoirement que chez J.S. Bach aussi, le terme de 'violoncelle' se réfère à la version « d'épaule » (également dans les célèbres Suites pour violoncelle !) ; ainsi, les parties solistes conservées pour « violoncelle » et « violoncelle piccolo » dans les cantates *ne sont jamais copiées* dans les livres de voix des cordes graves (appelées 'violone', ou simplement 'Basso'), mais inscrites ou bien sur une feuille séparée, voire même dans la partie du 1<sup>er</sup> violon ! Ce fait confirme que le 'violoncelle' était joué à l'époque plutôt par les *violonistes* (donc 'd'épaule' !) que par les 'bassistes'. Ceux-ci jouaient les instruments graves plus gros (qui reposaient sur le sol ou étaient plus ou moins maintenus entre les jambes) et n'étaient pas habitués à la « position d'épaule ».

Après que le sujet du 'violoncello da spalla' avait sommeillé en moi pendant des années, ma curiosité devint si grande que je me déci-

dai vers la fin 2003 à demander à Dmitry Badiarov de me construire un instrument de la sorte. Nous prîmes comme modèle les exemplaires connus sous le nom de « viola pomposa » des musées de Bruxelles et de Leipzig, attribués à Hoffman, un luthier de Leipzig, qui avait travaillé avec J.S. Bach ; ils offrent précisément les caractéristiques que Mattheson indique en 1713 pour le 'violoncello da spalla' ; faisons remarquer ici qu'à cette époque les dénominations 'viola da spalla', violoncello da spalla', ou encore 'violoncello, violoncello piccolo', et (plus rarement) 'violon basson' mais aussi 'viola pomposa' se croisent et se chevauchent totalement ou en partie, ce qui laisse supposer des instruments très proches ou même identiques.

En février 2004, l'instrument était achevé ; il s'avéra qu'il était beaucoup plus facile à jouer que ce que nous pensions, une fois résolu de manière satisfaisante le problème des cordes par le double filage des trois cordes inférieures. J'ai joué l'instrument env. pendant un an avec cinq cordes (accord DOSOLréلامي', comme p. ex. le requiert la 6<sup>ème</sup> Suite pour violoncelle de Bach), mais je préfère depuis la disposition avec seulement quatre cordes, (DOSOLréla), comme cela est prescrit le plus souvent dans le répertoire de violoncelle. La longueur des cordes est de 42,5 cm. Pour beaucoup de concertos (entre autres Bach – Suites pour violoncelle, Cantates, Concertos brandebourgeois) et oc-

casionnellement dans des enregistrements, (Cantates BWV 56 et 180) on remarque toujours plus combien il était judicieux de remettre cet instrument à contribution.

Le Violoncello da spalla, sur lequel Dmitry Badiarov a lui-même joué dans le concerto « Hiver » des 'Stagioni' de Vivaldi a été construit par lui en 2005 dans une conception similaire ; l'accord est ici aussi DOSOLréla.

On ne peut dire avec certitude quelle était la situation du violoncelle dans la Venise de Vivaldi vers 1725. Michel Corette écrit dans sa « Méthode de Violoncelle » de 1741 que le violoncelle (décrit ici clairement dans le sens de notre violoncelle de *jambe* moderne !) fut introduit en France vers 1715 et ce d'Italie par Bononcini. Mais on ne sait pas de *quel* Bononcini il s'agit. Vers 1700 sont encore attestés des exécutants « Spalla » à S. Marco (A. Caldara, Bononcini !). On ne peut plus dire aujourd'hui si l'évolution vers le violoncelle de *jambe* moderne s'accomplit rapidement à Venise p. ex. Peut-être des recherches futures pourront-elles apporter plus de clarté sur ce point.

Je remarque toutefois que les parties de « violoncelle » de Vivaldi et de ses contemporains (p. ex. J.S. Bach) devraient jouées plutôt sur l'instrument 'd'épaule' : on trouve p. ex. maints passages difficilement exécutables sur le « violoncelle de jambe » sans avoir recours au pouce – cette technique étant manifestement plus tardive.



Ces parties sont mises particulièrement bien en valeur si elles sont jouées sur l'« épaupe ». Cela vaut surtout pour la combinaison très fréquente de l'« épaupe » avec une basse plus grosse de 8 pieds (petit violone ou « basse de violon », p. ex. dans les Cantates de Bach et dans les Concertos brandebourgeois), où les deux parties jouent souvent à l'unisson. Elle fait ressortir ici une différenciation jusqu'ici ignorée des couleurs sonores.

Bien entendu, nous ne trouvons *jamais* prescrite dans les partitions la *position* de jeu du 'violoncelle' – seulement le *mot* « violoncello ». Pendant la « période de transition » vers 1710/40(?), on ne peut donc pas discerner laquelle des deux manières de jouer était voulue. On est en droit de supposer qu'au plus tard vers le milieu du 18<sup>ème</sup> siècle, le violoncelle (de jambe) « actuel » s'imposa dans la pratique, remplaçant définitivement le violoncelle d'épaupe (plus petit).

Avec le **Concerto pour violoncelle RV 403** de Vivaldi, nous avons ici le premier enregistrement d'un concerto pour violoncelle joué sur un violoncelle d'épaupe. Fidèle au manuscrit autographe, le « violoncelle » est ici en même temps le seul instrument à cordes grave de l'ensemble ; dans les passages solo, il n'est accompagné *que* du clavecin – par exemple dans le mouvement médian lent. Les 1<sup>er</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements sont d'un

caractère extrêmement joué (canaval ?). Parfois, le violoncelle d'épaupe sonne comme un *basson*, le dit « violon basson » qui était aussi un « parent proche » du violoncelle d'épaupe...

Dans les « **Quattro Stagioni** » de cet enregistrement, quatre solistes de tempéraments et de dispositions différents concertent entre eux – un autre à chaque concerto. Le caractère très madrigalesque de ces pièces s'en trouve encore souligné. Et le contour sonore fonctionnel, clair et léger dans l'instrument à cordes grave (violoncelle d'épaupe seul comme on l'a déjà dit) rend à mon avis un rapport sonore optimal dans cette conception chambriste de l'œuvre : on n'a vraiment pas besoin de plus ici...

Dans la « **Follia** » (pour 2 violons et b.c.), on remarque à quel point Vivaldi traite cette matière en « musicien » : le petit « orchestre » de deux violons et violoncelle d'épaupe nous évoque une troupe de « musiciens des rues » itinérante qui démontre son art de l'improvisation dans des variations sans cesse changeantes. Le thème de la *Follia* était connu dans toute l'Europe à l'époque de Vivaldi et remontait déjà à l'époque à des temps beaucoup plus anciens.

*Sigiswald Kuijken*

Traduction : Sylvie Coquillat

## Concerto in D Dur für Violoncello, Streicher, Viola und Basso continuo (RV 403)

### Le Quattro Stagioni (opus 8, Nr. 1–4)

Follia, für 2 Violinen und Basso continuo (RV 63)

Obwohl es keineswegs an Aufnahmen der „Vier Jahreszeiten“ von Vivaldi mangelt, zeigt diese Aufnahme eine radikal neue Sicht auf das wohlbekannte Stück – und dies *im Rahmen* der sogenannten Historischen Aufführungspraxis.

Unsere Version unterscheidet sich *grundsätzlich* in **zwei Punkten** von allen bisherigen:

1. Es wird hier in **kammermusikalischer Besetzung** *musiziert*, d.h. keine einzige Partie wird verdoppelt: Sie hören hier also *kein Kammerorchester* mit Violine Solo, sondern einfach drei Violinen (von denen die erste die Solopartie spielt), eine Viola und ein Violoncello (über dessen Natur gleich mehr berichtet wird) – dies alles nur vom Cembalo unterstützt; die Continuolinie wird *nicht* von einem Kontrabass oder einer Violone verdoppelt.
2. Das „Violoncello“ wird hier übernommen von einem „**Violoncello da Spalla**“, d.h. einem „*Schulter-Cello*“.

Beide Punkte bedürfen wohl ein wenig der Erklärung :

### 1. Zur 'einfachen' Besetzung statt „Kammerorchester“:

Die Concerti der Barock-Zeit zeichnen sich durch eine große Mannigfaltigkeit an Besetzungsvarianten aus. Wichtig ist, einen deutlichen Unterschied zwischen den Gattungen „**Concerto Grosso**“ und schlichtweg „**Concerto**“ zu machen. Beim *Concerto grosso* wird eine kleine Solistengruppe (das so genannte ‚Concertino‘: meistens 2 Violinen und ein „Violoncello“) einer größeren Gruppe („Concerto grosso“ genannt) gegenübergestellt – wobei diese letzte Gruppe nach Belieben ausgedehnt werden kann durch (auch eventuell mehrfache) *Verdopplungen* der Partien: so z.B. fünf erste Violinen ‚unisono‘, fünf zweite etc.; hierzu gehört ebenfalls das Verdoppeln der Basso Continuo-Partie durch Violone oder Contrabasso, oft eine Oktave tiefer klingend als notiert („im 16 Fuß-Register“, so wird dieses nach unten-Oktavieren bezeichnet). Der Klangreichtum einer solchen vergrößerten Besetzung vermag die so typische barocke ‚Berauschung‘ hervorzurufen; die Werke dieser „Grosso“-Gattung sind denn

auch dementsprechend konzipiert und bei größeren Anlässen gespielt.

Die Concerti aber, die *nicht* dieser Gattung angehören, die also einfach als „*Concerto*“ bezeichnet wurden, sind grundsätzlich gedacht für eine *solistische Besetzung jeder einzelnen Partie*; eine Verdopplung ist hier *nicht* im Konzept vorgesehen. Es scheint mir, dass heutzutage das Wort „*Concerto*“ noch allzu oft das Bild der quasi ‚heldenhaften‘ Gegenüberstellung eines Solisten zu einem größeren Orchester, das zu bewältigen und zu ‚besiegen‘ dann seine Aufgabe wäre (wie es uns z.B. durch viele große Violin- und Klavierkonzerte des 19. und 20. Jahrhunderts vermittelt wird) hervorruft. Auch ist festzustellen, dass auch in der auf „alte Musik“ spezialisierten Praxis leider diese Auffassung immer noch dem Wesen nach spürbar ist; dabei ist doch aus den originalen Quellen in der Regel sehr deutlich abzuleiten, ob Verdopplungen vorgeschrieben sind oder nicht.

Auch ist das Wort „*Concerto*“ oft nur eine reine *Formbezeichnung*, die nichts weiter über etwa kontrastierende Besetzungsverhältnisse andeutet (im Sinne von ‚Solist gegen Tutti‘): denken wir nur an Bachs bekanntes „*Italienisches Konzert*“ für Cembalo solo.

Die barocken Solokonzerte (von Vivaldi, Bach und Zeitgenossen) und die raffinierten „*Mischformen*“, wie z.B. Bachs Bran-

denburgische Konzerte, sind also nicht mit ‚concerti grossi‘ zu verwechseln und zeigen in den Quellen keinen einzigen Hinweis auf die Verdopplung – im Gegenteil: in Vivaldis „*Quattro Stagioni*“ ( wie z.B. auch in Bachs Doppelkonzert d moll) zeigt die original vorgeschriebene Continuo-Besetzung von ‚*Violoncello*‘ und *bezahltem Bass*, dass die Mitwirkung einer Violone oder eines Kontrabasses hier tatsächlich *nicht* verlangt wird; dies deutet abermals in Richtung ‚einfache‘ Besetzung (bei mehrfacher Besetzung der Tuttisten wäre nämlich eine solche Mitwirkung bestimmt vorgeschrieben gewesen).

Nur bei einfacher Besetzung finden diese Solokonzerte letzten Endes zu ihrer wahren Natur zurück: so wirkt das transparente Klangbild fünf ‚solistischer‘ Streicher und Cembalo in den „*Stagioni*“ außerordentlich mehr „*experimentell*“ und farbenreich, als dies bei einer ‚Kammerorchester-Besetzung‘ möglich ist, und so lässt sich z.B. auch die reiche Polyphonie des Bachschen Doppelkonzertes mit den beiden Solisten samt *nur vier* einzelnen begleitenden Streichern viel deutlicher wahrnehmbar realisieren.

## 2. Zum Gebrauch des „*Violoncello da Spalla*“ (‚*Schulter-Cello*‘) anstelle des heute verwendeten „*Barockcello*“:

Eine nähere Untersuchung der Geschichte des „*Violoncellos*“ zeigt an, wie das Instrument, das wir *heute* als ‚*Violoncello*‘ bezeich-

nen, sich erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu entwickeln begann - obwohl man die Andeutung ‚*Violoncello*‘ schon ab Mitte des 17. Jahrhunderts findet; das Instrument wurde in der damaligen Praxis eher *selten* verlangt: viel seltener als man heute glaubt, es verwenden zu müssen. In den Jahren bis etwa 1730 und noch einige Male später findet man das „*Violoncello*“ als „*da spalla*“ (von der Schulter) beschrieben: so schreibt sogar noch im Jahre 1758 Adlung in Erfurt: „*Violoncello* heißt auch *Viola da spalla*“.

Das Instrument wird horizontal vor der Brust gehalten, auf oder gegen die rechte Schulter, und mit einem Band um den Hals gehängt oder auch an einem Knopf der Weste befestigt. Mehrere Quellen (Bismantova in Ferrara 1694, Brossard, Mattheson, Maier) beschreiben uns das *Schultercello*; Abbildungen findet man u.a. in Venedig (Fresko in der S. Zaccaria) und in mehreren Gravuren und Zeichnungen der Zeit.

Warum sind so wenig originale ‚*Violoncelli da spalla*‘ erhalten geblieben? Dies ist meines Erachtens verschiedenen Faktoren zuzuschreiben: Zum einen hat es wahrscheinlich wirklich nicht viele davon gegeben, und zwar wegen der offenbar begrenzten Verwendung des Instrumentes; dann sind sicher auch viele Exemplare einfach kaputt gegangen und konnten nicht mehr benutzt werden; andere wurden im Laufe der Zeit, als sie nicht mehr „*aktuell*“

waren, zu großen Bratschen (*Violas*) umgebaut, durch Erniedrigung der Zargenhöhe und wenn nötig auch durch Verkleinerung des Gesamtumfangs des Körpers. Manche alten sogenannten ‚*Brescianer*‘ *Violas*, oder etwa mit ‚*da Salo*‘ Label ausgestattete Bratschen dürften wohl einen „*Spalla*“-Ursprung haben ...

Dass der ‚*Schulterhaltung*‘ des *Violoncellos* die ‚*Beinhaltung*‘ vorausging, bezeugen uns u.a. Maier (1732) und L. Mozart. In seiner berühmten *Violinschule* von 1756 bemerkt dieser im kurzen Abschnitt über die *Viola da Gamba*, dass *heutzutage* (1756 also) **auch das *Violoncello* zwischen den Beinen gespielt wird**‘. Hieraus kann man klar folgern, dass dies nicht immer so war.

Nebenbei sei erwähnt, dass auch bei J.S.Bach das Wort ‚*Violoncello*‘ auf die „*Spalla*“-Version Bezug nimmt (auch bei den berühmten *Cello-Suiten*!); so sind die erhaltenen Solopartien für „*Violoncello*“ und „*Violoncello piccolo*“ in den Kantaten *nie* in den Stimmbüchern des Streichbasses (der ‚*Violone*‘, oder einfach ‚*Basso*‘ genannt) *kopiert*, sondern entweder auf einem separaten Blatt oder sogar in der Stimme der *1. Violine* eingetragen! Diese Tatsache bestätigt, dass das ‚*Violoncello*‘ damals eher von den *Geigern* gespielt wurde (also ‚*da spalla*‘!) als von den ‚*Bassisten*‘. Diese spielten doch die größeren Bassinstrumente (die auf dem Boden ruhten oder mehr oder weniger zwi-



schen den Beinen gehalten wurden) und waren deshalb nicht vertraut mit der „Schulterhaltung“.

Nachdem jahrelang das Thema ‚Violoncello da spalla‘ in mir geschlummert hatte, wurde bei mir die Neugier so groß, dass ich mich etwa Ende 2003 entschloss, Dmitry Badiarov zu bitten, ein solches Instrument nachzubauen. Wir nahmen als Modell die als „Viola pomposa“ bekannten Exemplare in den Brüsseler und Leipziger Museen, die dem Leipziger Geigenbauer Hoffman zugeschrieben sind, der mit J.S.Bach zusammen gearbeitet hatte; sie zeigen genau die Merkmale, die Mattheson 1713 für das ‚Violoncello da spalla‘ angibt; es sei hierbei erwähnt, dass in dieser Zeit die Benennungen ‚Viola da spalla, Violoncello da spalla‘, oder auch ‚Violoncello, Violoncello piccolo‘, und (seltener) ‚Fagottgeige‘ oder auch ‚Viola Pomposa‘ einander öfters ganz oder teilweise überkreuzten und überlappten, was auf sehr verwandte oder manchmal ähnliche Instrumente hindeutet.

Im Februar 2004 war das Instrument fertig; es stellte sich heraus, dass es weit leichter zu spielen war als wir erwartet hatten, nachdem das Problem der Saiten akzeptabel durch die doppelte Umwindung der drei unteren Saiten gelöst war. Ich spielte das Instrument ca. ein Jahr lang mit fünf Saiten bezogen (Stimmung CGdae‘, wie z.B. Bachs 6. Cello-suite es verlangt), bevorzuge aber seitdem

die Einrichtung mit nur vier Saiten, CGda, wie es die große Mehrzahl der Violoncello-Literatur vorschreibt. Die Saitenlänge beträgt 42,5 cm. Bei vielen Konzerten (mit u.a. Bach – Cellosuiten, Kantaten, Brandenburgischen Konzerten) und gelegentlich bei Aufnahmen (Kantaten BWV 56 und 180) zeigt sich immer mehr, wie sinnvoll es war, das Instrument wieder auf die Bühne zu bringen.

Das Violoncello da spalla, das Dmitry Badiarov selber in dem „Winter“-Konzert aus Vivaldi’s ‚Stagioni‘ spielt, wurde von ihm in ähnlicher Bauweise im Jahre 2005 gebaut; auch hier ist die Stimmung CGda.

Wie die Violoncello-Situation in Venedig um 1725 war, ist nicht mit Sicherheit fest zu stellen. Michel Corette schreibt in seiner „Méthode de Violoncelle“ von 1741, dass das Violoncello (hier deutlich beschrieben im Sinne unseres heutigen *Beincellos*!) in Frankreich ca. 1715 eingeführt wurde und zwar aus Italien durch Bononcini. Unklar bleibt dabei, *welcher* Bononcini gemeint ist. Um 1700 sind noch „Spalla“ Spieler in S. Marco belegt (A. Caldara, Bononcini!). Wie schnell sich z.B. in Venedig die Evolution zum ‚modernen‘ *Beincello* allgemein vollzogen hat, ist heute wohl kaum genau nachzuvollziehen. Vielleicht werden künftige Untersuchungen mehr Klarheit schaffen.

Mir fällt allerdings auf, dass die „Violoncello“ Partien von Vivaldi und Zeitgenossen (wie J.S. Bach) eher auf dem ‚Spalla‘ Instru-

ment gespielt werden sollten: so gibt es z.B. manche Passagen, die auf dem ‚Beincello‘ schwerlich ohne Daumenaufsatz ausführbar sind – wobei diese Technik offenbar späteren Datums ist.

Außerdem erweisen sich diese Partien als klanglich sehr sinnvoll und effizient, wenn sie auf der „Spalla“ gespielt werden: vor allem bei der doch sehr häufig vorkommenden Kombination der ‚Spalla‘ mit einem größerem 8-Fuß Bass (Kleine Violine oder „Basse de violon“, z.B. in Bach-Kantaten und in den Brandenburgischen Konzerten), wo beide Partien öfter unisono geführt werden, bringt sie eine bisher unberücksichtigte Differenzierung der Klangfarben hervor.

Selbstverständlich finden wir in den Partituren nie die *Spielhaltung* des ‚Violoncello‘ vorgeschrieben – nur das *Wort* „Violoncello“; und das konnte also in der ‚Übergangszeit‘ um 1710/40(?) auf beide Spielweisen deuten. Man darf annehmen, dass spätestens gegen Mitte des 18. Jahrhunderts das ‚heutige‘ (Bein)Cello endgültig das (kleinere) Schultercello aus der Praxis verdrängt hat.

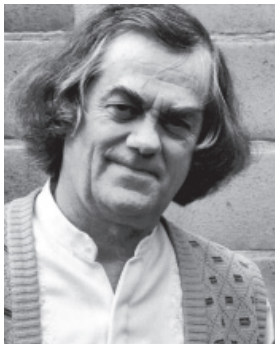
Mit Vivaldi’s **Cellokonzert RV 403** liegt hier die erste Aufnahme eines Cellokonzertes vor, das auf einem Violoncello da Spalla ausgeführt ist. Dem autographen Manuskript getreu ist hier das „Violoncello“ zugleich der einzige Streichbass des Ensembles; bei den Solopassagen wird es *nur* vom Cembalo begleitet – so

im langsamen Mittelsatz. Der 1. und 3. Satz zeigen einen ausgesprochen heiteren Charakter (Karneval?). Manchmal klingt das Violoncello da spalla auch ähnlich wie ein *Fagott*, die sog. „Fagottgeige“ war ja auch eine ‚nahe Verwandte‘ der Viola da spalla ...

In den „**Quattro Stagioni**“ konzertieren bei dieser Aufnahme vier verschiedene Solisten mit verschiedenen Temperamenten und - bei jedem Concerto ein anderer. Der ausgesprochen madrigaleske Charakter dieser Stücke wird dadurch noch hervorgehoben. Auch der deutliche und leichte, funktionelle Klangumriss im Streichbass (Violoncello da spalla alleine, wie gesagt) ergibt meines Erachtens ein optimales Klangverhältnis in dieser kammermusikalischen Auffassung des Werkes: mehr braucht man hier wirklich nicht ...

Bei der „**Follia**“ (für 2 Violinen und B.c.) fällt auf, wie „musikantisch“ Vivaldi diese Materie behandelt: die kleine „Band“ von zwei Violinen und Schultercello erinnert uns an eine Truppe von herumziehenden „Straßenmusikanten“, die ihre Improvisationskunst in stets wechselnden Variationen demonstriert. Das Follia-Thema ist in Vivaldis Zeit in ganz Europa bekannt und stammte wohl damals schon aus längst vergangenen Zeiten.

*Sigiswald Kuijken*



**Sigiswald Kuijken** was born in Brussels in 1944. He studied the violin at the Conservatoires of Bruges and Brussels, where he finished his studies with Maurice Raskin in 1964. From a very young age he was interested, with his brother Wieland, in early music. He taught himself the instrumental techniques and performance practice of the seventeenth and eighteenth centuries. In 1969 he introduced an historically more authentic style of playing the Baroque violin, in which the instrument is no longer held between the chin and the shoulder, but rests on the neck, and this has some important consequences on the approach to the violin repertoire. In fact, many performers did adopt this technique in the early seven-

ties. From 1964 to 1972, Sigiswald Kuijken was a member, with Wieland Kuijken, Robert Kohnen and Janine Rubinlicht, of the Brussels ensemble Alarius, which travelled throughout Europe and the United States. Next he performed a great deal of chamber music with different specialists in the Baroque repertoire, principally his brothers Wieland and Barthold, but also Gustav Leonhardt, Robert Kohnen and later with Anner Bylsma, Frans Brüggen and René Jacobs etc.

At the instigation of Gustav Leonhardt and the German company Harmonia Mundi, he founded La Petite Bande in 1972, a Baroque orchestra which has since appeared in Europe, Australia, South America, China and Japan, and has made many recordings for various labels (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Denon, Hyperion, Amati).

In 1986 he founded the Kuijken String Quartet (with François Fernandez, Marleen Thiers and Wieland Kuijken), which is dedicated to quartets of the Classical period (also to quintets with Ryo Terakado as first viola).

Sigiswald Kuijken taught Baroque violin at the Royal Conservatoire of The Hague from 1971 to 1996, and since 1993 at the Royal Conservatoire of Brussels. He has, moreover, been much in demand as a visiting professor for a long time (at the Royal

College of Music in London, the University of Salamanca, the Accademia Chigiana in Siena, the Geneva Conservatoire and the Musikhochschule of Leipzig among others). In February 2007 the University of Leuven conferred an honorary doctorate on Sigiswald Kuijken.

**Sigiswald Kuijken** est né en 1944 à Bruxelles. Il étudie le violon aux Conservatoires de Bruges puis de Bruxelles, où il termine ses études avec Maurice Raskin en 1964. Très jeune, il s'intéresse avec son frère Wieland à la musique ancienne ; il se familiarise en autodidacte avec les techniques instrumentales et l'interprétation des dix-septième et dix-huitième siècles. Il introduit en 1969 une façon historiquement plus authentique de jouer le violon baroque : l'instrument n'est plus pris entre le menton et l'épaule mais librement appuyé sur le cou, ce qui a des conséquences importantes sur l'approche du répertoire pour violon. De nombreux interprètes adopteront d'ailleurs cette technique dès le début des années septante. De 1964 à 1972, Sigiswald Kuijken est membre - avec Wieland Kuijken, Robert Kohnen et Janine Rubinlicht - de l'ensemble bruxellois Alarius qui a sillonné l'Europe et les Etats-Unis; il pratique ensuite beaucoup la musique de

chambre en compagnie de différents spécialistes du répertoire baroque, ses frères Wieland et Barthold principalement, mais aussi Gustav Leonhardt, Robert Kohnen et plus tard également Anner Bylsma, Frans Brüggen et René Jacobs.

Sous l'impulsion de Gustav Leonhardt et de la firme Deutsche Harmonia Mundi, il fonde en 1972 *La Petite Bande*, un orchestre baroque qui s'est produit depuis en Europe, en Australie, en Amérique du Sud, en Chine et au Japon et a effectué de nombreux enregistrements pour différentes firmes (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Denon, Hyperion, Amati).

En 1986 il fonde cette fois le *Quatuor à Cordes Kuijken* (aux côtés de François Fernandez, Marleen Thiers et Wieland Kuijken) qui se consacre aux quatuors de la Période Classique (également aux quintettes avec Ryo Terakado comme premier alto).

Sigiswald Kuijken a enseigné le violon baroque au Conservatoire Royal de La Haye de 1971 à 1996, et depuis 1993 au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il est par ailleurs depuis longtemps un professeur invité très sollicité (entre autres au London Royal College of Music, à l'Université de Salamanca, à l'Accademia Chigiana de Sienne, au Conservatoire de Genève, à la Musikhochschule de Leipzig). En février 2007 il a reçu son doctorat d'honneur à l'Université de Louvain.

**Sigiswald Kuijken** wurde 1944 in Brüssel geboren. Er studierte Geige an den Konservatorien von Brügge und Brüssel und schloss sein Studium 1964 bei Maurice Raskin ab. Schon früh interessierte er sich, wie auch sein Bruder Wieland, für die Alte Musik und befasste sich als Autodidakt mit den Instrumentaltechniken und Interpretationen des 17. und 18. Jahrhunderts. 1969 führte er eine historisch gesehen authentische Spielweise für die Barockvioline ein: das Instrument wird nicht zwischen Kinn und Schulter gehalten, sondern wird frei an den Hals gelegt, was bedeutenden Einfluss auf die Herangehensweise an die Violinliteratur hat. Viele Interpreten haben sich seit dem Beginn der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts diese Spielweise angeeignet.

Von 1964 bis 1972 war Sigiswald Kuijken, zusammen mit Wieland Kuijken, Robert Köhnen und Janine Rubinlicht, Mitglied des Brüsseler Alarius-Ensembles, das durch ganz Europa und die Vereinigten Staaten Tourneen unternahm. Danach hat er häufig Kammermusik zusammen mit verschiedenen auf Barockrepertoire spezialisierten Künstlern gespielt, vor allem mit seinen Brüdern Wieland und Barthold, aber auch mit Gustav Leonhardt und Robert Köhnen und später auch mit Anner Bylsma, Frans Brüggem und René Jacobs. Nach der oben erwähnten Gründung der *La Petite Bande* schloss er sich 1986 mit François

Fernandez, Marleen Thiers und Wieland Kuijken zum *Kuijken-Streichquartett* zusammen, das sich den Quartetten der klassischen Periode verschrieben hat (ebenso wie den Quintetten durch Hinzuziehung von Ryo Terakado als Erstem Bratschisten).

Er unterrichtete von 1971 bis 1996 Barockvioline am Königlichen Konservatorium von Den Haag und seit 1993 auch am Königlichen Konservatorium von Brüssel. Er ist außerdem seit langem ein sehr gefragter Gastprofessor, u.a. am London Royal College of Music, an der Universität von Salamanca, an der Accademia Chigiana in Siena, am Konservatorium von Genf und an der Musikhochschule in Leipzig. Die Universität von Löwen (Belgien) verlieh Sigiswald Kuijken im Februar 2007 den Ehrendokortitel.



**The Soloists of the "Four Seasons"**

*Luis Otavio Santos*  
(Summer)

*Sara Kuijken*  
(Spring)

*Sigiswald Kuijken*  
(Winter)

*Dmitry Badiarov*  
(Autumn)

### La Petite Bande

It was in 1972 that Sigiswald Kuijken formed *La Petite Bande*, at the instigation of the German record company Harmonia Mundi, in order to record Le Bourgeois Gentilhomme by Lully conducted by Gustav Leonhardt. The name and the size of the orchestra were inspired by Lully's orchestra at the court of Louis XIV. The aim was to revive this music in an authentic fashion, using instruments of the time and borrowing original playing techniques and style, in order to achieve a sound and an interpretation faithful to the original, without falling into academic sterility.

The success of the recording was such that the orchestra was regularly invited to give concerts, and ended up establishing itself as a more permanent group. Since then its repertoire has widened to include the Italian and German Baroque style and the classical period (Mozart, Haydn).

The orchestra has appeared in many festivals and on major international stages, in Europe as well as in Japan, China, Australia, South America etc.

*La Petite Bande* is structurally endowed by the Flemish Community of Belgium and the Province of Brabant-Flamand. Since 1997, *La Petite Bande* has been the "ensemble-in-residence" in Leuven.

### La Petite Bande

C'est en 1972 que Sigiswald Kuijken créa *La Petite Bande*, à la demande de la maison de disques allemande Harmonia Mundi afin d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme de Lully* sous la direction de Gustav Leonhardt. Le nom et l'effectif d'ensemble étaient inspirés de l'orchestre de Lully à la cour de Louis XIV. Le but était de faire revivre cette musique de façon authentique, en utilisant des instruments d'époque et en empruntant des techniques et un style de jeu authentiques afin de parvenir à une image sonore et à une interprétation fidèle à l'original, sans pour autant tomber dans un académisme stérile.

Le succès de l'enregistrement fut tel que l'orchestre se trouva régulièrement invité à donner des concerts et finit par s'établir comme groupe à caractère plus permanent. Depuis lors, son répertoire s'est élargi au style baroque italien et allemand et à la période classique (Mozart, Haydn).

L'ensemble s'est produit lors d'un grand nombre de festivals et sur les grandes scènes internationales, tant en Europe qu'en Japon, en Chine, en Australie et Amérique du Sud.

*La Petite Bande* bénéficie du soutien structurel de la Communauté flamande de Belgique et de la Province de Brabant-Flamand. Depuis 1997, *La Petite Bande* est « ensemble en résidence » de la Ville de Louvain.

### La Petite Bande

*La Petite Bande* wurde 1972 von Sigiswald Kuijken auf Anregung seiner damaligen Plattenfirma, (Deutsche) Harmonia Mundi, gegründet, um Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* unter der Leitung von Gustav Leonhardt einzuspielen. Name und Besetzung des Ensembles leiten sich von Lullys Orchester am Hofe Ludwigs XIV. ab.

Ziel war es, die Musik möglichst authentisch aufleben zu lassen durch Verwendung von Originalinstrumenten und -Spielweisen, ohne dabei in akademische Sterilität zu verfallen.

Der Erfolg dieser Aufnahme brachte dem Orchester zahlreiche Einladungen und hatte zur Folge, dass man einen ständigen Klangkörper etablierte. Seitdem hat sich das Repertoire laufend erweitert, insbesondere in den Bereichen der italienischen und deutschen Barockmusik sowie der Wiener Klassik (Mozart, Haydn).

*La Petite Bande* wird vom flämischen Teil Belgiens sowie der Provinz Brabant-Flandern unterstützt und ist seit 1997 „Ensemble in Residence“ der Stadt Löwen.

---

Multi channel recording and editing by Bert Van der Wolf  
Mastering Northstar recording services

Recorded 8. – 10. November 2006 in the Hervormde Kerk at Haarlem/Holland

Layout and design: Jakob Text+Bild

Front illustration: Caravaggio "The Fruit Basket", oil on canvas 1595/96, Pinacoteca Ambrosiana

Produced by Hanno Pfisterer

Hybrid Multichannel Super Audio CD

Manufactured in Germany

©2006 ACCENT ©2007

ACC 24179

www.accent-records.com

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT  
**LEUVEN**

Other ACCENT recordings with *La Petite Bande* and *Sigiswald Kuijken*:



ACC 96123



ACC 68645



ACC 96122

24



ACC 58228/29