

ACCENT

Bach

Cello Suites

Sigiswald Kuijken
shoulder-cello



Ich habes mit dem gott Klaren weis.



Und laß dich in das Engßland
resur...

213 1/2



Recorded and mastered by Bert Van der Wolf, Northstar Audio Recording Service,
Haafden (The Netherlands)
Recorded at Galaxy-Studios Mol (Belgium), 4-7 December 2006 and 26-30 December 2007

Layout and design by Jakob Text + Bild

Front Illustration: Sebastian Stoskopf *Bücherstilleben mit Uhr*, 1644, oil on canvas,
Galerie de Jonckheere, Paris – akg-images

Photos of Sigiswald Kuijken by Annemie Augustijns, 2005

Manufactured in Germany

Executive producer: Hanno Pfisterer

©2007 ©2009

ACC 24196

www.accent-records.com

Johann Sebastian Bach

The Cello Suites BWV 1007–1012

CD 1

Suite No. 1 in G major BWV 1007

1	Prelude	2:38
2	Allemande	4:22
3	Courante	2:38
4	Sarabande	2:27
5	Menuet I & II	3:11
6	Gigue.....	1:38

Suite No. 2 in D minor BWV 1008

7	Prelude	3:26
8	Allemande	3:54
9	Courante	2:25
10	Sarabande	4:02
11	Menuet I & II	3:12
12	Gigue.....	2:31

Suite No. 3 in C major BWV 1009

13	Prelude	3:47
14	Allemande	3:40
15	Courante	3:23
16	Sarabande	4:00
17	Bourée I & II	3:29
18	Gigue.....	3:02

Total Time 57:58

CD 2

Suite No. 4 in E flat major BWV 1010

1	Prelude	4:16
2	Allemande	3:51
3	Courante	3:28
4	Sarabande	4:12
5	Bourée I & II	3:31
6	Gigue.....	3:02

Suite No. 5 in C minor BWV 1011

7	Prelude	5:57
8	Allemande	5:14
9	Courante	2:26
10	Sarabande	3:21
11	Gavotte I & II	5:42
12	Gigue.....	2:01

Suite No. 6 in D major BWV 1012

13	Prelude	4:39
14	Allemande	7:10
15	Courante	3:47
16	Sarabande	4:06
17	Gavotte I & II	4:55
18	Gigue.....	4:04

Total Time 78:01

Sigiswald Kuijken – violoncello da spalla

Bach and the “Violoncello”

Johann Sebastian Bach is often described in the literature as the “inventor” of the so-called *viola pomposa*, but nowhere is an instrument of this name to be found in his works. Rather the description, from the end of the eighteenth century, of a “new” instrument attributed to Bach allows us to suspect that it was the same instrument as those which, in the early eighteenth century (for example by Johann Mattheson, Hamburg 1713), was described as the *viola da spalla*, sometimes also as the *violoncello da spalla* (*Spalla* is the Italian word for shoulder).

In my opinion, therefore, Bach had never “invented” such an instrument as a *viola pomposa*. If need be, one can speculate that he had experimented with the existing *da spalla* type of instrument (perhaps with the Leipzig violin maker J. C. Hoffmann, who must have made the *pomposa*), for it is well-known that Bach was very interested in instrument making – and not only organ building.

The *viola da spalla*, which Mattheson described in 1713, was certainly not a novelty at the time. This bass instrument wasn’t held between the legs, but it was held almost horizontally at the chest, against or on the *right* shoulder, with the help of a

string around the neck or somehow fixed at the cloths of the musician. Certain Italian illustrations (roughly between 1680 and 1740) document the use of this instrument, not only in sacred but also in secular music. These illustrations show instruments, which are amazingly large – not unlike our cellos today! – and nevertheless played in this shoulder position, in which it can clearly be seen that the scroll more or less points down.

At that time, there were in Europe a great number of bass stringed instruments of different sizes, forms and pitches. There was no standardisation whatsoever in the construction of these instruments, and an unambiguous classification is today just wishful thinking. The different bass stringed instruments can be gathered within the concept represented by the word “*violone*”, etymologically meaning the “large viola” or the “very large viola” (likewise the *violino* is in fact a “small viola”). *Violoncello* is thus the diminutive of *violone*, meaning literally the “small large viola”! (The so-called *violoncelli* from c.1570 to about 1700, which today are called as such by most museums and private owners, are, in my opinion, more often than not modified archaic and origi-

nally larger bass instruments, which only in the nineteenth and twentieth centuries acquired the label “*violoncello*”.)

In the Autumn of 2003, I decided to have a *violoncello da spalla* (i.e. the so-called *viola pomposa* in the Brussels Instruments Museum) built, in order to investigate it in practice. Another similar example in the Leipzig Museum was also used for information by way of comparison, as well as the plans of a third instrument, now lost, in the same Leipzig collection.

In Spring 2004, the instrument was ready – I could not have wished for a more delightful present for my sixtieth birthday. The maker, Dmitry Badiarov (also a violinist himself), and I found the result very convincing and enlightening, and that was for me (and not only me) the start of a new adventure, which, for several years now, has met with some response in the “Early Music World”.

For a long time previously, I had suspected that the word *violoncello* had not always had the meaning which we know and use today. In other words, it seems to me that in the early Baroque period the indication is often found that the violoncello would be a “played on the arm instrument” (i.e. in practice played like the *viola da spalla*). After further research, I realised that there were absolutely no descriptions clearly referring to a “between the knees” position

for the instrument that in these period was known as “*violoncello*”.

I had long known that there are several illustrations of the shoulder position for playing bass stringed instruments, but, for some obscure reason, I had never checked this point before or attached great importance to it.

It is certainly very difficult, if not almost inconceivable, to let go of a centuries-old and habitual way of speaking or thinking. For us the term *violoncello* immediately brings to mind the instrument which today we know by that name, including its type and how it is played. We must admit, however, that the word describes just an instrument, - not additionally the position in which it is played. (Likewise, for example, a ball can be a handball or a football!)

There lies the problem. For some 250 years *violoncello*-history has made it almost impossible for us to separate ourselves from the concept that the violoncello *is* today the instrument, which today’s cellist plays between the legs. Moreover, the musicologists and music researchers – consciously or unconsciously – sadly always start out from this interpretation, and cannot imagine that perhaps the *violoncello* was earlier “handled” differently and that the word had another content. Thus quite a few studies give a very distorted picture of the beginning of “cello history”. It can clearly be seen, from

historical documents, that today's *leg-violoncello* was "born" in the early eighteenth century in Italy, and that it only since then gradually spread throughout Europe.

In his *Dictionnaire de la Musique* of 1703, Sébastien Brossard writes that the *Violoncelle des Italiens* is none other than the French *Quinte de Violon*, i.e. the largest of the three *viola*-type instruments in the French orchestra; but apparently he fails to notice that the "quinte" sounds an octave higher.

This *quinte de violon*, however, was quite certainly played *da braccio*, that is on the arm, like the whole violin family! This very well-informed man still did not know, in 1703, of a method of playing the *violoncello* between the legs.

In 1741 Michel Corrette noted, in his *Méthode pour le Violoncelle*, that the *Violoncelle* (the "leg-cello" is clearly meant here!) first made its entry from Italy into France through Bononcini in the years 1711-1716. He described this instrument as a scaled-down version of the (8 foot)-*violone*, which was called *basse de violon* by the French (scaled down to make it easier to play in the higher registers).

Putting these two statements together allows the following conclusion: today's cello "played between the legs" must have developed in Italy sometime between 1703 and 1710, and then had gradually begun its triumphal march.

As mentioned above, pictures are found in Italy up to about 1740 of bass instruments (large ones as well), which are held *da spalla*. So it must be accepted that there were in Italy between 1700 and 1740 instruments described as *violoncello* which were played in both positions. (Sadly the scores never specify in which position the 'violoncello' should be played).

The word *violoncello*, incidentally, is relatively seldom found in the manuscripts and printed scores from the time before 1700 – later more frequently, until about the middle of the eighteenth century, the leg-violoncello is widely disseminated and today's meaning and function were accepted. Certain musical genres contain the *violoncello* time and again, particularly the *concerto grosso*, in which the violoncello and the two violins form the *concertino*, the small solo group. In violin sonatas with basso continuo at this time one finds predominantly written "*violone*" as the (8 foot!) stringed bass (in for example Corelli's op. 5). There are, however, other cases where the *violoncello* is actually promoted (for example by Albinoni among others). It must be accepted, however, that in practice the boundaries were not so clearly drawn: from the score no fundamental differentiation can be drawn.

In later instrumental works (Vivaldi for example) it is not often plainly obvi-

ous whether the *violoncello* part should be played *da spalla* or *da gamba*. Very often, however, fast, octave-based figures occur, which, on the “leg-cello”, are difficult to perform without a change of position, but which, in the “spalla version”, lie quite naturally, as on the violin, without a change of position.

The sole theoretical source for the *violoncello da spalla* dates from 1694 in Italy: the *Compendio musicale* of Bartolomeo Bismantova in Ferrara. The first printing of this work appeared already in 1677, but did not contain what for us is the important section about the *violoncello da spalla alla moderna*. This section first appeared in the second printing of the *Compendio* in 1694. Bismantova describes here the instrument tuned to D-G-d-a, but added that the lowest string could also be tuned to C instead of D (the tuning which is familiar today). The fact that he favoured the D can indicate that he meant in his description an already somewhat smaller instrument (a deep C would ideally ask for a somewhat bigger instrument).

In 1687 Giuseppe Torelli’s opus 4, *Concertino per camera a Violino e Violoncello*, was printed in Bologna. In this, both part books are decorated with a sketch (see booklet page 14). In that of the *violoncello* we see a musician who plays his violoncello on the shoulder (thus *da spalla*). Similarly, in

a sketch of 1669 (by G. Pistocchi, in a copy of Bononcini’s opus. 3) we find a musician described as “Bononcini” shown playing a large bass stringed instrument on the shoulder.

There are several examples from which one can see that, in the period up to 1700, the violoncello was generally thought of as *da spalla* (e.g. the *Cantata da camera “Vicino a un rivoletto”* by Caldara, in which the first aria contains an obbligato violin part, but the second an obbligato *violoncello* part: the violinist takes the “spalla” in hand and leaves his violin aside).

It is important to realise that the violoncello at the start of its history was *not* a regular “obligatory” component of the orchestra, as we know it today. Rather it was an instrument which was required for certain roles, typically solo. Thus we see in the list of participants in the big ensembles (like Corelli’s in Rome), how the strings of the orchestra were divided into *violini*, *violette*, *violoni* and *contrabassi*. Of *violoncelli* not a mention! (Incidentally, it must be noted that the *violone* would be an 8 foot instrument – placed here next to the *contrabasso*, which would therefore be a 16 foot instrument). In illustrations from Bologna of smaller groups a mixture can already be found of *violoncelli da spalla* and other larger bass instruments, which rest on the ground.

In Germany the situation was similar. Theoretical treatises by Johann Gottfried Walther (Weimar 1708 and 1732), Johann Mattheson (Hamburg 1713), Joseph Majer (*Museum Musicum* 1732), Johann Philipp Eisel (Erfurt 1738) and Jacob Adlung (also Erfurt 1758!) show the connection between the “*violoncel*” and the *da spalla* position. At the same time, however, Majer (1732) says that many of his contemporaries now held the instrument between the legs. Leopold Mozart (1719-1787) noted in his famous *Violinschule* (1756) in a section devoted to the *Viola da Gamba* family, almost as an aside, that “nowadays even the *violoncel* is held between the legs” – which undoubtedly means that this was not the case previously (and it sounds as if he himself had had experience of the “shoulder position” for the violoncello).

The *violoncello da spalla* was described by many as a 4- or 5-stringed instrument (the fifth string is then a high *e'* string); that Johann Sebastian Bach, in his sixth suite for solo violoncello, requested a fifth string should not surprise us!

To summarise the context outlined here, one can easily see how also Bach in his lifetime – certainly up to about 1740 – had regarded the *violoncello* as “*da spalla*” (we should not forget that especially in the Thüringia region the *spalla* position had been referred to for the longer time!). So we can easily understand how it happens

that in his cantatas Bach never includes his solo *violoncello* parts among the “normal” bass strings (which he indicates by *basso* or *violone*), but puts them on separate sheets or even in the first violin part! The *violoncello da spalla* in fact demands from the violinist a relatively simple adaptation of his usual playing technique – in contrast to the large adjustment for a bass player taking up the shoulder position.

There is certainly, in my opinion, no absolute basis for saying that Bach had not had in mind the *spalla* version for his Suites for Solo Violoncello.

Finally one more comment: just as the 8 foot *violone* (the French *basse de violon*) was *downscaled* for reasons of playing technique (and, at the same time, in the leg-position being called the *violoncello*), so has evolution of the shoulder version of the violoncello run its course: here also the form has been made smaller over time in order to make it easier to play. In this respect, the surviving examples of the instrument, which was later called *viola pomposa*, are informative witnesses. The Bach cello suites are self-evidently only playable on this small version of the *violoncello da spalla* – in other words: basically with “violin fingering”.

Sigiswald Kuijken, June 2008
Translation by Christopher Cartwright and Godwin Stewart

Le « violoncello » et Bach

Johann Sebastian Bach est souvent désigné dans la littérature comme l'« inventeur » de la dénommée *Viola Pomposa* mais l'on ne trouve nulle part dans ses œuvres un instrument portant ce nom. La description de l'instrument « nouveau » attribué à Bach à la fin du 18^{ème} siècle laisse plutôt supposer qu'il s'agit ici de l'instrument désigné sous le terme de *Viola da Spalla*, mais aussi parfois de *Violoncello da spalla* au début du 18^{ème} siècle (p. ex. par Johann Mattheson, Hambourg 1713). (*Spalla* signifie épaule en italien.)

À mon avis, Bach n'a donc pas du tout « inventé » un instrument comme la *Viola Pomposa*. On peut tout au plus supposer qu'il a expérimenté avec le type des instruments *da spalla* déjà existants (peut-être en collaboration avec le luthier de Leipzig J.C. Hoffmann, qui paraît avoir confectionné la *Pomposa*), car on sait que Bach s'intéressait de près à la facture des instruments – et pas seulement de l'orgue.

La *Viola da spalla*, comme décrite par Mattheson en 1713, n'était en aucun cas une nouveauté à l'époque. Cet instrument de basse n'était pas maintenu entre les jambes, mais tenu presque horizontalement devant la poitrine, appuyé *sur* ou *contre* l'épaule droite et soutenu par un ruban pas-

sé autour du cou du musicien, ou fixé à un bouton de son vêtement. Des illustrations italiennes (environ entre 1680 et 1740) documentent l'emploi de l'instrument autant dans la musique sacrée que profane. Ces illustrations montrent des instruments étonnamment grands - à peu près comme nos violoncelles modernes ! - joués malgré tout sur l'épaule, la volute pointant plus ou moins vers le bas.

Il existait alors en Europe quantité de types d'instruments à cordes graves, de tailles, formes et accords les plus divers. La facture de ces instruments n'était absolument pas standardisée, et il est donc utopique aujourd'hui de vouloir procéder à une classification précise. Le mot « *Violone* » est un terme qui rassemble les différents instruments à cordes graves. Étymologiquement parlant, il signifie « grande viola » ou encore « très grande viola » (de même que *Violino* signifie « petite viola »). *Violoncello* est le diminutif de *Violone*, signifiant littéralement « petite grande viola » ! (Les dits *Violoncelli* de ca 1570 à ca 1700, aujourd'hui encore désignés comme tels par la plupart des musées et personnes privées, sont à mon avis le plus souvent des instruments graves archaïques modifiés ultérieurement en les réduisant de taille et

qui ont reçu le label de «*Violoncello*» aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles.

À l'automne 2003, je me décidai à faire reconstituer un *Violoncello da spalla* (à savoir la dite *Viola Pomposa* du musée d'instruments de Bruxelles), pour l'essayer en pratique. Un autre exemplaire similaire du musée de Leipzig fut mis à contribution à titre informatif, ainsi que les plans de construction d'un troisième instrument aujourd'hui perdu de la même collection de Leipzig.

L'instrument était prêt au printemps 2004 – je n'aurais pas pu souhaiter cadeau plus charmant pour mon 60^{ème} anniversaire. Le luthier Dmitry Badiarov (lui-même violoniste) et moi trouvèrent le résultat absolument convaincant et ce fut pour moi (et non pas seulement pour moi) le début d'une nouvelle aventure, n'est pas restée inaperçue dans le monde de la musique ancienne.

Je pressentais depuis longtemps que le mot *Violoncelle* n'avait pas toujours eu la signification que nous lui connaissons et que nous utilisons aujourd'hui. J'avais en effet remarqué qu'au début de l'époque baroque, il était souvent dit que le violoncelle était un «instrument à jouer sur le bras» (donc en pratique : le jeu de la *Viola da Spalla*). Au terme d'autres recherches, je constatai qu'il n'existait même pas de descriptions renvoyant clairement à une posi-

tion «entre les jambes» pour l'instrument désigné «violoncelle» de ces années-là.

Je savais depuis longtemps qu'il existait plusieurs illustrations de la position du jeu d'épaule pour les instruments à cordes graves – mais pour des raisons obscures, je n'avais jamais accordé par le passé une grande importance à cela, ou examiné cette circonstance en détail.

On sait combien il est difficile, pour ne pas dire inconcevable, de se débarrasser d'une habitude de langage et de pensée pratiquée depuis des siècles. Dans notre cerveau, le terme de *Violoncelle* évoque aussitôt l'instrument que nous connaissons aujourd'hui sous ce nom, y compris la manière dont il est joué. Mais il faut bien avouer que le mot en soi ne désigne qu'un instrument – mais non pas en plus la position dans laquelle il est joué. (De même que par exemple un ballon peut être un ballon de main ou un ballon de pied !)

C'est bien là le problème : quelques 250 ans d'histoire du *Violoncelle* nous empêchent pratiquement de faire la distinction : le violoncelle est aujourd'hui l'instrument que le violoncelliste moderne tient entre les jambes. Et musicologues et chercheurs s'appuient malheureusement toujours - consciemment ou inconsciemment - sur cette interprétation du terme, ne pouvant pas imaginer que le *Violoncelle* ait pu être éventuellement «traité» différemment autrefois

et que le mot puisse donc avoir un autre contenu. C'est pourquoi nombre d'études rendent une image déformée des débuts de «l'histoire du violoncelle». Les documents historiques révèlent en effet clairement que le violoncelle (*de jambe*) moderne est «né» en Italie au début du 18^{ème} siècle pour s'établir seulement peu à peu en Europe.

Dans son *Dictionnaire de la musique* de 1703, Sébastien Brossard écrit que le «*Violoncelle d'Italie*» n'est rien d'autre que la *Quinte de Violon* française, à savoir le plus grand des trois types d'*altos* dans l'orchestre français, omettant toutefois de mentionner que la «*Quinte*» sonne une octave plus haut.

Cette *Quinte de Violon* était très certainement jouée *da braccio*, donc sur le bras, comme toute la famille des violons ! Cet homme par ailleurs très informé ne savait donc (encore) rien en 1703 d'un jeu du *Violoncelle entre les jambes*.

Michel Corrette constate dans sa *Méthode pour le Violoncelle* de l'an 1741, que le «*Violoncelle*» (signifiant ici sans conteste un «violoncelle de jambe» !) n'a fait son apparition en France que dans les années 1711-1716, introduit d'Italie par Bononcini. Il décrit cet instrument comme une réduction du *Violone* (de 8 pieds), que les Français appelaient *Basse de violon* (réduction pour faciliter le jeu dans les registres plus aigus).

Si l'on compare maintenant ces deux témoignages, on en conclut la chose suivante : le violoncelle actuel dans son «jeu de jambe» doit être apparu entre 1703 et 1710 environ en Italie pour ne commencer sa marche triomphale progressive qu'à partir de là.

Comme je l'ai déjà dit, on trouve encore en Italie des illustrations jusqu'à env. 1740 d'instruments graves (aussi de grande taille) tenus *da spalla*. Ce qui permet de supposer qu'il existait en Italie entre 1700 et 1740 des instruments appelés *Violoncello* dans les deux positions de jeu. (Les partitions ne mentionnent malheureusement jamais la position dans laquelle le '*Violoncelle*' devait être joué...)

Du reste, on ne rencontre que rarement le mot «*Violoncello*» dans les manuscrits et partitions gravées de l'époque avant 1700, plus fréquemment par la suite : en effet, le violoncelle (de jambe) devient de plus en plus diffusé vers le milieu du 18^{ème} siècle pour prendre enfin sa signification et sa fonction modernes. Cependant, avant 1700 déjà des genres musicaux précis incluent toujours le *Violoncello*, par exemple le *Concerto grosso*, le violoncelle constituant ici le *Concertino* (le petit groupe de solistes) ensemble avec les deux violons solo. Dans les sonates pour violon avec basso continuo de cette époque, et au début du 18^{ème} siècle c'est surtout le «*Violone*» qui est pres-

crit comme instrument à cordes graves (de 8 pieds !), p. ex. pour l'op. 5 de Corelli. Mais il existe aussi d'autres cas où le «*Violoncello*» est effectivement requis (p. ex. Albinoni e. a.). Il faut supposer qu'en pratique, les limites n'étaient pas si claires car les parties sont très semblables dans les deux cas.

Pour des œuvres instrumentales ultérieures (p. ex. chez Vivaldi), on ne peut souvent pas définir clairement si la partie de *Violoncello* doit encore être jouée *da spalla* ou déjà *da gamba*. Toutefois, la présence fréquente de formules basées sur l'intervalle d'octave me fait croire que la «*spalla*» avec ses doigtés «*de violon*» soit le choix le plus évident, permettant d'exécuter ces passages plus facilement, sans changer de position.

L'unique source théorique pour le *Violoncello da Spalla* est originaire d'Italie et date de 1694 : le *Compendio musicale* de Bartolomeo Bismantova de Ferrara. La première édition de cette œuvre paraît en 1677, mais ne contient pas encore le passage important pour nous sur le «*Violoncello da Spalla alla Moderna*»; celui-ci ne figure qu'en 1694, dans la 2^{ème} édition du *Compendio*. Bismantova décrit ici l'instrument avec l'accord RÉ-SOL-ré-la, mais ajoute qu'on peut aussi (si l'on veut) accorder la corde la plus grave sur DO au lieu de RÉ (donc dans l'accord qui est courant aujourd'hui encore). Toutefois, la préférence donnée

au Ré me fait penser que l'instrument que Bismantova avait en tête pourrait bien être de taille déjà un peu réduite (en effet, un Do grave nécessiterait idéalement un instrument légèrement plus grand).

En 1687, le *Concertino per camera a Violino e Violoncello*, op. 4 de Giuseppe Torelli est gravé à Bologne. Les deux parties sont illustrées par une esquisse; dans la partie de Violoncelle on voit un musicien qui joue de son violoncelle *sur l'épaule* (donc *da spalla*). De même, nous trouvons déjà sur une esquisse de 1669 (de G. Pistocchi, sur un exemplaire de l'opus 3 de Bononcini) un musicien désigné 'Bononcini' qui joue d'un grand instrument de basse à cordes sur l'épaule.

Bien des exemples permettent encore de constater que le violoncelle était généralement pensé *da spalla* vers 1700 (p. ex. une *Cantata da camera* de Caldara, «*Vicino a un rivoletto*» où le premier air contient une partie obligée de *Violon*, et le deuxième une partie obligée de *Violoncello*: de toute évidence le violoniste dépose ici son violon et prend simplement la «*Spalla*» en main).

Il est important de savoir que le violoncelle au début de son histoire, *ne faisait pas* régulièrement ou «*obligatoirement*» partie de l'orchestre, comme c'est le cas aujourd'hui. C'était plutôt un instrument à qui l'on confiait des tâches solistes typi-

ques. Nous voyons ainsi dans les listes de distribution de grandes formations sonores (p. ex. chez Corelli à Rome), comment les instruments à cordes de l'orchestre sont divisées en *Violini*, *Violette*, *Violoni*, *Contrabassi*. Pas question ici de *Violoncelli* ! (Notons en marge que le *Violone* est-ici considéré clairement comme un instrument de 8 pieds – employé au côté de la contrebasse, donc la basse de 16 pieds.) Mais dans les illustrations de groupes plus petits de Bologne, on trouve déjà le mélange de *Violoncelli da spalla* et d'autres instruments graves plus grands qui sont posés par terre.

En Allemagne, la situation était semblable : des traités théoriques de Johann Gottfried Walther (Weimar 1708 et 1732), Johann Mattheson (Hambourg 1713), Joseph Majer (*Museum Musicum* 1732), Johann Philipp Eisel (Erfurt 1738) et Jacob Adlung (également Erfurt, 1758 !) attestent le lien entre le «*Violoncel*» et la position *da Spalla*. Mais Majer (1732) dit en même temps que beaucoup de ses contemporains maintiennent désormais l'instrument entre les jambes. Leopold Mozart (1719-1787) mentionne dans sa célèbre *Violinschule* (1756) dans le passage sur la famille des *Viola da Gamba*, pour ainsi dire «en passant», qu'«aujourd'hui, même le *Violoncel* est tenu entre les jambes» – ce qui signifie sans aucun doute que ce *n'était pas* le cas auparavant (et on a bien l'impression

que lui-même a encore connu la «position d'épaule» du violoncelle).

Le *Violoncello da Spalla* est décrit par beaucoup comme possédant 4 ou 5 cordes (la cinquième corde étant une corde accordée « mi », à la quinte supérieure du la) ; le fait que Johann Sebastian Bach requière justement cette cinquième corde dans sa 6^{ème} Suite pour violoncelle seul ne doit donc pas nous étonner !

Pour résumer, on remarque sans peine à partir du contexte ici ébauché que Bach lui aussi de son vivant – ou certainement jusqu'à environ 1740 – considérait le *Violoncello* comme «*da Spalla*» (n'oublions pas que justement dans la région de Thuringe, la position *Spalla* est mentionnée le plus longtemps !). Nous comprenons donc facilement pourquoi dans ses cantates, Bach ne note jamais ses parties solo de *Violoncello* dans les parties de la basse instrumentale «normale» (qu'il appelle *Basso* ou *Violone*), mais le plus souvent sur des feuillets séparés, voire même dans la partie du 1er violon ! Le *Violoncello da Spalla* n'exige effectivement du violoniste qu'une adaptation relativement facile de sa technique de jeu ordinaire – pour un «bassiste» par contre, prendre la position d'épaule signifierait un grand changement technique.

À mon avis, il n'existe pas une seule raison pour soutenir que Bach ait pensé au violoncelle «entre les jambes» pour ses

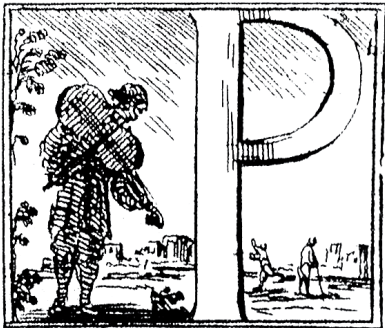
« Suites à violoncello solo senza basso », qui datent des années 1720.

Ceci dit, il est loin de moi de vouloir pour cette raison « prescrire » l'utilisation du violoncelle au sens plus moderne, pour ce répertoire : certes, le choix artistique ne doit pas se soumettre *obligatoirement* à des évidences historiques – le musicien agit toujours en liberté, et assume ses choix. ... c'est d'ailleurs aussi ce que je fais ici moi-même, en choisissant la « spalla »....

Une dernière remarque pour finir : la «version d'épaule» du violoncelle a connu une évolution similaire à celle du Violone de 8 pieds (la *Basse de Violon* française) qui fut

réduit pour des raisons techniques de jeu (et en même temps désigné comme *Violoncello* dans la position de jambe) : ici aussi, le format a été réduit au cours du temps, pour une meilleure jouabilité. De ce point de vue, les instruments qu'on appellera plus tard *Viola Pomposa* sont des témoins instructifs : seul ce type réduit de *Violoncello da spalla* permet une exécution facile et naturelle des Suites de Bach, à savoir : avec des « doigtés » très voisins du doigté de violon.

Sigiswald Kuijken, juin 2008
(traduction : Sylvie Coquillat)



Giuseppe Torelli op. 4, detail from violoncello partbook, engraved by violoncellist Carlo Buffagnotti

Bach und das „Violoncello“

Johann Sebastian Bach wird in der Literatur oft als „Erfinder“ der so genannten *Viola Pomposa* bezeichnet, aber nirgendwo in seinen Werken findet man ein Instrument mit diesem Namen. Die Beschreibung des im späten 18. Jahrhundert Bach zugeschriebenen „neuen“ Instruments lässt vielmehr vermuten, dass es sich dabei um dasselbe Instrument handelt wie jenes, das im früheren 18. Jahrhundert (z.B. durch Johann Mattheson, Hamburg 1713) als *Viola da Spalla*, manchmal auch als *Violoncello da spalla*, bezeichnet wurde (*Spalla* ist das italienische Wort für Schulter).

Meines Erachtens hat Bach also gar kein solches Instrument wie eine *Viola Pomposa* „erfunden“. Allenfalls kann man vermuten, dass er mit dem schon vorhandenen *da spalla*-Instrumententyp experimentiert hat (vielleicht zusammen mit dem Leipziger Geigenbauer J.C. Hoffmann, der die *Pomposa* gefertigt haben soll), denn Bach war bekanntlich ja sehr am Instrumentenbau interessiert – und das nicht nur für Orgel.

Die *Viola da spalla*, wie von Mattheson 1713 beschrieben, war damals keineswegs eine Neuheit. Dieses Bassinstrument wurde nicht zwischen den Beinen, sondern - mit Hilfe eines Bandes um den Hals oder einer anderen Befestigung an den Kleidern des

Spielers - vor der Brust fast horizontal gehalten, gegen oder auf die *rechte* Schulter. In italienischen Abbildungen (ungefähr zwischen 1680 und 1740) wird der Gebrauch des Instruments sowohl in geistlicher als auch in weltlicher Musik dokumentiert. Diese Abbildungen zeigen Instrumente, die erstaunlich groß sind - ungefähr so wie unsere heutigen Celli! - und trotzdem in dieser Schulterhaltung gespielt werden, wobei die Schnecke deutlich mehr oder weniger nach unten weist.

Es hat damals in Europa eine Menge Bass-Streichinstrumententypen in unterschiedlichen Größen, Formen und Stimmungen gegeben. Standardisiert in der Bauweise waren diese Instrumente keineswegs, und eine eindeutige Klassifizierung ist denn auch heute eher Wunschdenken. Ein Begriff, mit dem man die unterschiedlichen Bass-Streichinstrumente sammelt, ist das Wort „*Violone*“. Etymologisch bedeutet das „große Viola“ oder auch „sehr große Viola“ (entsprechend heißt *Violino* auch „kleine Viola“). *Violoncello* ist dann das Diminutiv von *Violone*, das heißt also buchstäblich „kleine große Viola“! (Die sogenannten *Violoncelli* von ca. 1570 bis etwa 1700, die heute noch von den meisten Museen und Privatpersonen als solche

bezeichnet werden, sind meiner Meinung nach meistens modifizierte archaische und ursprünglich größere Bass-Instrumente, die erst während des 19. und 20. Jahrhunderts das Label „*Violoncello*“ bekamen.)

Im Herbst 2003 hatte ich mich entschlossen, ein *Violoncello da spalla* (d.h. die so genannte *Viola Pomposa* aus dem Brüsseler Instrumentenmuseum) nachbauen zu lassen, um es in der Praxis auszuprobieren. Ein weiteres ähnliches Exemplar im Leipziger Museum wurde zur Information ebenfalls herangezogen, sowie der Bauplan eines dritten, jetzt verschollenen Instrumentes derselben Leipziger Sammlung.

Im Frühjahr 2004 war das Instrument fertig – ein reizvolleres Geschenk zum 60. Geburtstag hätte ich mir nicht wünschen können. Der Erbauer Dmitry Badiarov (selber auch Geiger) und ich fanden das Resultat sehr überzeugend und einleuchtend, und das war für mich (und nicht nur mich) der Anfang eines neuen Abenteuers, das seit einigen Jahren in der „Alte Musik-Welt“ schon ein gewisses „Echo“ hervorrief.

Seit längerer Zeit ahnte ich, dass das Wort *Violoncello* nicht immer die Bedeutung hatte, die wir heute kennen und anwenden. Mir war nämlich aufgefallen, dass in der *frühen Barockzeit* öfter der Hinweis vorkam, das *Violoncello* sei ein „auf dem Arm gespieltes Instrument“ (d. h. in der Praxis: die Spielweise der *Viola da Spalla*).

Nach weiteren Recherchen stellte ich fest, dass es gar keine Beschreibungen gab, die eindeutig auf eine Haltung „zwischen den Beinen“ verweisen für das Instrument, das in diesen Jahren als „*Violoncello*“ bezeichnet wird.

Dass es mehrere Abbildungen der Schulter-Spielhaltung für Bass-Streichinstrumente gibt, war mir also schon länger bekannt – aber aus unerfindlichen Gründen hatte ich früher diesem Umstand nie große Bedeutung beigemessen oder ihn überprüft.

Es ist ja bekanntlich sehr schwierig wenn nicht fast unvorstellbar, von einer jahrhundertelangen Sprach- und Denkgewohnheit zu lassen. In unserem Gehirn ruft der Begriff *Violoncello* unmittelbar das Instrument auf, das wir heute unter dem Namen kennen, einschließlich der Art und Weise, wie es gespielt wird. Wir müssen aber einräumen, dass das Wort an sich nur ein Instrument bezeichnet – nicht aber zusätzlich auch noch die Haltung, in der es gespielt wird (in analoger Weise kann z.B. ein Ball ein Handball oder Fußball sein!).

Da liegt aber das Problem: Etwa 250 Jahre „*Violoncello*-Geschichte“ haben es uns fast unmöglich gemacht, noch die Begriffe zu trennen: *Violoncello ist* heute das Instrument, das der heutige Cellist zwischen den Beinen hält. Auch die Musikwissenschaftler und -forscher gehen leider – bewusst oder unbewusst – stets von dieser Begriffsinter-

pretation aus und können sich nicht vorstellen, dass das *Violoncello* vielleicht früher anders „behandelt“ wurde und das Wort somit einen anderen Inhalt hatte. Dadurch bringen etliche Studien ein sehr verzerrtes Bild vom Anfang der „Cellogeschichte“. Aus geschichtlichen Dokumenten ist nämlich deutlich zu ersehen, dass das heutige (*Bein-*) *Violoncello* im frühen 18. Jahrhundert in Italien „geboren“ wurde und sich erst seitdem allmählich in Europa verbreitet hat.

Sébastien Brossard in seinem *Dictionnaire de la musique* von 1703 schreibt, das „*Violoncelle des Italiens*“ sei nichts anderes als die französische *Quinte de Violon*, d.h. der größte der drei *Bratschentypen* im französischen Orchester, wobei er es allerdings unterlässt zu erwähnen, dass die „*Quinte*“ um eine Oktave höher klingt.

Diese *Quinte de Violon* wurde aber ganz sicherlich *da braccio* gespielt, also auf dem Arm, wie die ganze Violin-Familie! Von einer *Violoncello*-Spielweise zwischen den *Beinen* wusste dieser doch sehr informierte Mann also 1703 (noch) nichts.

Michel Corrette konstatiert in seiner *Méthode pour le Violoncelle* aus dem Jahre 1741, dass das „*Violoncelle*“ (hier schon deutlich als „*Bein-Cello*“ gemeint!) erst in den Jahren 1711-1716 aus Italien kommend durch Bononcini in Frankreich Einzug hielt. Er beschreibt dieses Instrument als Verkleinerung der (8 Fuß)-*Violine*, die von den

Franzosen als *Basse de violon* bezeichnet wurde (Verkleinerung, um das Spiel in den höheren Lagen zu erleichtern).

Stellt man nun diese beide Aussagen gegenüber, lässt sich folgendes daraus schließen: Das heutige Cello in seiner „*Bein-Spielweise*“ muss sich irgendwann zwischen 1703 und etwa 1710 in Italien entwickelt haben und hat erst dann seinen allmählichen Siegeszug begonnen.

Wie gesagt, man findet in Italien sogar noch Abbildungen bis ca. 1740 von (auch großen) Bass-Instrumenten, die *da spalla* gehalten werden. Somit ist anzunehmen, dass es in Italien zwischen etwa 1700 und 1740 Instrumente mit der Bezeichnung *Violoncello* in beiden Spielhaltungen gab. (Die Partituren vermerken leider nie die Haltung, in der das ‚*Violoncello*‘ gespielt werden sollte...).

Dem Wort „*Violoncello*“ begegnet man übrigens relativ selten in den Manuskripten und gedruckten Partituren aus der Zeit vor 1700 – nachher häufiger, bis dann gegen Mitte 18. Jahrhunderts das (*Bein*)*Violoncello* sehr verbreitet ist und die heutige Bedeutung und Funktion angenommen hat. Bestimmte musikalische Gattungen aber enthalten immer wieder das *Violoncello*, vor allem das *Concerto grosso*, wobei hier das *Violoncello* neben den beiden Soloviolen das *Concertino* bildet, die kleine Solistengruppe. Bei Violinsona-

ten mit Basso Continuo findet man in diesen Jahren überwiegend „*Violone*“ als (8 Fuß!) Streichbass vorgeschrieben (so z.B. für Corellis op.5). Aber es gibt auch andere Fälle, wo tatsächlich „*Violoncello*“ gefordert wird (z.B. Albinoni u.a.). Anzunehmen ist, dass in der Praxis die Grenzen nicht so klar gezogen wurden: Aus dem Notentext ist keine grundsätzliche Differenzierung zu erkennen.

Bei späteren Instrumentalwerken (z.B. bei Vivaldi) ist oft nicht deutlich auszumachen, ob die *Violoncello*-Partie noch *da spalla* oder schon *da gamba* sein soll. Sehr oft aber kommen hierin schnelle, auf Oktaven basierte Figuren vor, die auf dem „Beincello“ nicht oder nur schwierig ohne *Lagenwechsel* auszuführen sind, die aber auf der „Spalla-Version“ ganz natürlich liegen, nämlich wie bei der Violine, ohne *Lagenwechsel*.

Die einzige theoretische Quelle für das *Violoncello da Spalla* stammt aus Italien aus dem Jahre 1694: das *Compendio musicale* von Bartolomeo Bismantova in Ferrara. Der erste Druck dieses Werkes erschien bereits 1677, enthielt aber noch nicht den für uns wichtigen Abschnitt über das „*Violoncello da Spalla alla Moderna*“; dieser kommt erst 1694 im 2. Druck des *Compendio* vor. Bismantova beschreibt hier das Instrument mit Stimmung D-G-d-a, fügt aber hinzu, man könne die tiefste Saite auch auf C statt

D stimmen (also in der Stimmung, die auch noch heute die geläufige ist). Die Tatsache, dass er jedoch das D bevorzugte, kann darauf hinweisen, dass er bei seiner Beschreibung schon ein etwas kleineres Instrument im Gedächtnis hatte (ein tiefes C bräuchte ja idealiter ein etwas größeres Instrument).

Im Jahre 1687 wurde in Bologna Giuseppe Torellis *Opus 4, Concertino per camera a Violino e Violoncello*, gedruckt. Hierin sind die beiden Stimmbücher jeweils mit einer Skizze illustriert (siehe Booklet Seite 14); in der Partie des *Violoncello* sieht man einen Musiker, der sein *Violoncello* auf der Schulter (also *da spalla*) spielt. Genauso finden wir schon auf einer Skizze aus 1669 (von G. Pistocchi, auf einem Exemplar von Bononcinis *Opus 3*) einen Musiker abgebildet und mit „Bononcini“ bezeichnet, der ein großes Bass-Streichinstrument auf der Schulter spielt.

Es gibt noch mehrere Beispiele, aus denen man ersehen kann, dass das *Violoncello* in der Zeit bis 1700 allgemein *da spalla* gedacht ist (z.B. eine *Cantata da camera* von Caldara *Vicino a un rivoletto*, wobei die erste Arie eine obligate *Violin*-Partie enthält, die zweite aber eine obligate *Violoncello*-Partie: Der Geiger nimmt da einfach die „*Spalla*“ in die Hand und lässt seine Violine beiseite).

Wichtig ist zu wissen, dass das *Violoncello* am Anfang seiner Geschichte *nicht* regelmäßiger, „*fester*“ Bestandteil des Orches-

ters war, wie wir es heute kennen. Vielmehr war es ein Instrument, das für bestimmte typisch solistische Aufgaben verlangt wurde. So sehen wir in Besetzungslisten größerer Ensembles (z.B. bei Corelli in Rom), wie die Streicher des Orchesters unterschieden werden in *Violini*, *Violette*, *Violoni*, *Contrabassi*. Von *Violoncelli* keine Rede! (Nebenbei sei bemerkt, wie hier die *Violone* deutlich als 8 Fuß Instrument betrachtet wird, neben dem Contrabasso eingesetzt, dem 16 Fuß Bass also.) In Bologneser Abbildungen kleinerer Gruppen findet man aber schon die Mischung von *Violoncelli da spalla* und anderen größeren Bassinstrumenten, die auf dem Boden ruhen.

In Deutschland war die Lage kaum anders: Theoretische Traktate von Johann Gottfried Walther (Weimar 1708 und 1732), Johann Mattheson (Hamburg 1713), Joseph Majer (*Museum Musicum* 1732), Johann Philipp Eisel (Erfurt 1738) und Jacob Adlung (ebenfalls Erfurt, 1758!) bezeugen die Verbindung zwischen dem „*Violoncel*“ und der *da Spalla*-Halting. Majer (1732) sagt aber zugleich, dass viele seiner Zeitgenossen das Instrument jetzt zwischen den Beinen halten. Leopold Mozart (1719-1787) erwähnt in seiner berühmten *Violinschule* (1756) im Abschnitt über die *Viola da Gamba*-Familie quasi „nebenbei“, dass „heutzutage sogar das *Violoncel* zwischen den Beinen gehalten wird“ – was zweifellos bedeutet, dass dies

früher *nicht* der Fall war (und es klingt bei ihm so, als ob er selber noch die „Schulterhaltung“ des Violoncellos miterlebt hätte).

Das *Violoncello da Spalla* wurde von vielen als 4- oder 5-saitig beschrieben (die fünfte Saite ist dann eine hohe e'-Saite); dass Johann Sebastian Bach in seiner 6. Suite für Violoncello solo genau diese fünfte Saite verlangt, braucht uns also nicht zu verwundern!

Zusammenfassend kann man aus dem hier skizzierten Kontext leicht einsehen, wie auch Bach zu seinen Lebzeiten – oder bestimmt bis etwa 1740 – das *Violoncello* als „*da Spalla*“ betrachtet hat (vergessen wir dazu nicht, dass gerade in der Thüringer Gegend die *Spalla*-Halting am längsten erwähnt wird!). So verstehen wir auch leicht, wie es kommt, dass Bach in seinen Kantaten seine *Violoncello* Solopartien nie in dem Stimmheft des „normalen“ Instrumentalbasses (den er als *Basso* oder *Violone* bezeichnet), sondern meistens auf separaten Blättern oder sogar im Stimmheft der 1. Violine notiert! Das *Violoncello da Spalla* verlangt tatsächlich von einem Geiger nur eine relativ einfache Anpassung seiner üblichen Spieltechnik – für einen Bassisten dagegen wäre es eine große technische Umstellung, die Schulterhaltung einzunehmen.

Es gibt meines Erachtens wohl keinen einzigen Grund davon auszugehen, dass Bach für die *Suiten für Violoncello Solo* nicht

die *Spalla-Version* des Instrumentes im Sinn gehabt hätte.

Zum Schluss noch eine Bemerkung: genau wie die 8 Fuß *Violone* (die französische *Basse de Violon*) aus spieltechnischen Gründen *verkleinert* wurde (und alsdann zugleich auch in Beinhaltung als *Violoncello* bezeichnet wurde), so ist auch die Evolution der „Schulterversion“ des Violoncello verlaufen: Auch hier ist das Format verkleinert worden im Laufe der Zeit, wegen der leicht-

teren Spielbarkeit. In dieser Hinsicht sind die übrig gebliebenen Instrumente, die später als *Viola Pomposa* bezeichnet wurden, aufschlussreiche Zeugen: Die Bachschen Cellosuiten sind nur auf diesem verkleinerten *Violoncello da Spalla*-Typ selbstverständlich spielbar – das heißt: grundsätzlich mit „Violinfingerringen“.

Sigiswald Kuijken, Juni 2008



Detail from *Andrea Cellisti*:
The Visit of Papa Benedetto III to the monastery,
Church of St. Zaccaria in Venice, circa 1684

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 seventies. 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 Bylisma, Frans Brügger, 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 ap-

peared in Europe, Australia, South America, China and Japan, and has made many recordings for various labels (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Denon, Challenge Records, 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 Rubenlicht - 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 Bylisma, 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, Challenge Records, 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 Salamanque, à l'Accademia Chigiana de Sienne, au Conservatoire de Genève, à la Musikhochschule de Leipzig). En février 2007, il a reçu un 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 Kohnen 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 Kohnen und später auch mit Anner Bylisma, Frans Brüggen und René Jacobs. Auf Anregung von Gustav Leonhardt und der Firma Deutsche Harmonia Mundi gründete er im

Jahre 1972 *La Petite Bande*, ein Barockorchester, das seitdem in Europa, Australien, Südamerika, China und Japan aufgetreten ist und zahlreiche Aufnahmen für verschiedene Firmen gemacht hat (Deutsche Harmonia Mundi, Seon, Accent, Virgin, Denon, Challenge Records, Hyperion).

Nach der oben erwähnten Gründung des Ensembles *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.

Other ACCENT recordings with *Sigiswald Kuijken*:



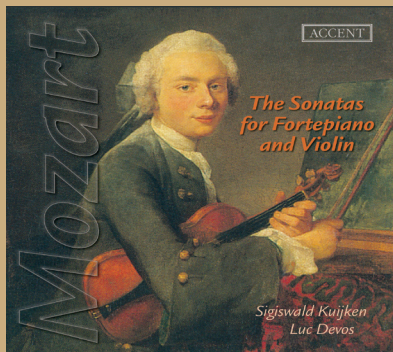
ACC 24179



ACC 24188



ACC 25303



ACC 20041