



Inleiding

Prélude van de Derde Partita voor viool in mi groot van J-S Bach

Kluisstraat 86 -
rue de l'Ermitage
B-1050 Brussels

+32 (0)2 644 42 48
info@la-loge.be

Fragmenten van deze *Derde Partita* waarvan George net de prelude speelde, werden in 1977 de ruimte in gestuurd aan boord van *Voyager*, twee Amerikaanse ruimtesondes die het heelal buiten het zonnestelsel moesten verkennen. Dit onbemande ruimtetuig is vandaag nog steeds onderweg, op meer dan 16 miljard kilometer van hier, op zoek naar andere zonnestelsels en planeten, met of zonder leven.

Naast fragmenten van deze 3de Partita en twee andere stukken van J.S. Bach – het 2de *Brandenburgse Concert* en *Das Wohltemperierte Klavier* – bevatte de *Voyager Golden Record*, een koperen videoplaat, allerlei klanken, muziekstukken en beelden die andere galactische beschavingen moesten overtuigen van de grote diversiteit van het leven en de cultuur op aarde. Op de 27 muziekstukjes van deze *Golden Record* vindt men drie werken van Bach... tegen twee van Beethoven en één van Mozart. Zou Bach hiermee de meest representatieve componist op aarde zijn? Of de maker die de oren van buitenaardse wezens het meest zou kunnen behagen?

Want Bach heeft niet altijd kunnen scoren bij de bewoners van onze planeet. Hoewel hij vandaag beschouwd wordt als een absoluut en universeel genie van de muziek, genoot hij tijdens zijn leven in de eerste helft van de 18e eeuw geen grote bekendheid in zijn heimat Duitsland. Zijn tijdsgenoten mochten dan wel zijn uitzonderlijk talent erkennen, zowel in compositie en improvisatie als zijn instrumentaal meesterschap, zijn muziek hadden ze niet altijd begrepen: die werd vaak als "gotisch" bestempeld, dus uit de mode.

Een criticus uit die tijd verwoordt het zo: *"Deze grote man zou door alle naties bewonderd kunnen worden als hij wat meer behaaglijkheid aan de dag legde en als hij zijn stukken de "naturel" niet ontnam door er iets opgeblazen en warrigs in te steken, als hij de schoonheid niet zou verduisteren door een overmaat aan kunst... Dat opgeblazen karakter heeft hem doen afglijden van het natuurlijke naar het artificiële, van het sublieme naar het duistere... We bewonderen het verpletterend werk, de grote energie, helaas tevergeefs gebruikt, want ze bestrijden de rede."*

Bestempeld als "onredelijk" en "irrationeel" viel Bach beetje bij beetje in de vergetelheid in de 19de eeuw, of werd hij "geromantiseerd" om aan de eisen van de toenmalige smaak te voldoen. In de loop van de 20e eeuw, samen met de opkomst van hedendaagse muziek, ging men op zoek naar iets anders dan klassieke muziek en werd men nieuwsgierig naar de muziek van vroeger, de "oude muziek", de barokmuziek. Geleidelijk aan werd Bach gerehabiliteerd, soms verheven tot cultfiguur zoals de filosoof Emil Corian het in 1952 verwoordde: *"Als er iemand bestaat die alles aan Bach verschuldigd is, dan moet dat God wel zijn."*

Zover gaan we niet. Maar George en ik hebben wel een boontje voor Bach en daarom sturen we vanavond een kleine ruimtesonde in het heelal van de muziek, om er met jullie één enkele ster uit te plukken, een kleine maar zeer fel schijnende ster waarvan het licht sinds haar geboorte in 1720 blijft schijnen: deze *Partita 2* – of *Partita secunda* zoals Bach het in het Italiaans opschreef op het manuscript – is een stukje van nauwelijks 30 minuten,

samengesteld uit een suite van vijf bewegingen geïnspireerd op dansen (allemande, courante, sarabande, gigue, chaconne) en bestemd voor een klein instrument met vier snaren, de viool.

Deze ster is uniek is in het repertoire, vandaar onze keuze. Hier gebruikt Bach alle middelen van de viool en stelt ze ten dienste van een virtuoze compositie, strikt uitgewerkt en zeer intens, die culmineert in de laatste beweging: de chaconne. Deze chaconne, de langste in de muziekgeschiedenis, openbaart vanuit één enkel muzikaal motief één kwartier lang een hele architectuur van ongehoorde en onafgebroken variaties.

Deze chaconne heeft zo'n indruk gemaakt dat er talrijke transcripties voor andere instrumenten van bestaan (zelfs voor een heel orkest!). Ik denk bijvoorbeeld aan een heel delicate transcriptie van Johannes Brahms, geschreven voor de linkerhand van een pianist. Dit schreef Brahms over de chaconne: « *Op één enkele notenbalk, voor een klein instrument, heeft deze man een hele wereld aan diepe gedachten en sterke gevoelens neergeschreven. Als ik mij in staat achtte zo'n stuk te schrijven, of het zelfs maar te bedenken, dan zou ik van opwinding en overrompeling gek worden.* »

Tweede Partita

De *Tweede partita* maakt deel uit van een geheel van zes stukken, drie sonates en drie partita's door Bach gecomponeerd in 1720. Hij was toen 36 jaar oud en werkte in een professioneel gunstig klimaat, aan het hof van Anhalt-Köthen. De hertog van Anhalt-Köthen, mecenas, kunstkenner en zelf musicus, had uitstekende uitvoerders aangetrokken. Bach profiteerde daarvan om het eerste boek van *Das Wohltemperierte Klavier* te componeren, evenals de zes *Brandenburgse concerten* en de zes *Cello Suites* met als tegenhanger de zes *viool sonata's en partita's*.

De viool was twee eeuwen eerder in Italië opgedoken. Door zijn schelle klank beperkte de viool zich in het begin tot populaire muziek, maar heel snel kon het instrument de hof muzikanten voor zich winnen om tenslotte de viola da gamba te vervangen en de "koning der instrumenten" te worden. De ongelofelijke resonantie van de instrumenten die ten tijde van Bach in Italië gebouwd werden door Stradivarius en andere vioolbouwers, kon menigeen bekoren. Toch werd het zelden solo bespeeld. Volledige stukken aan één enkel melodisch instrument toevertrouwen, was noch steeds een grote uitdaging.

Maar in de 18e eeuw ontstond er een vioolschool in Duitsland, onder invloed van Italiaanse virtuozen die toen door heel Europa toerden, zoals Geminiani of Locatelli. Misschien heeft dit Bach wel over de streep getrokken om voor dit instrument te componeren... We mogen niet vergeten dat hij zelf violist was, zoon van een violist en afstamde van vijf generaties musici, vooral actief in Thüringen in het centrum van Duitsland. Als men in die regio een muzikant zocht, zei men trouwens: "We hebben een Bach nodig!"... om maar te zeggen hoe talrijk ze waren! Zelf begon Johann Sebastian zijn carrière als violist en "tot hoge leeftijd kon hij met grote zuiverheid en zeer precies viool spelen" schreef zijn zoon Carl Philip Emmanuel, de bekendste van zijn vijf musicerende zonen. Hij heeft zijn zes virtuoze sonata's en partita's waarschijnlijk niet zelf uitgevoerd.

Bach heeft ze zo georganiseerd dat ze duo's vormen die afwisselen tussen de Italiaanse stijl (met de "da chiesa" sonata's

– voor de kerk – die vier bewegingen hebben) en de Franse stijl (met de partita's op dansen geïnspireerd). Zo toont Bach zijn beheersing van zowel de Franse als de Italiaanse muzikale tradities. Deze stijlen hadden toen een grote invloed in heel Europa, in de trend van wat men toen "verenigde smaken" noemde: een stijl-synthese die in Frankrijk aangemoedigd werd door François Couperin en in Duitsland door Georg Philipp Telemann. In zijn jeugd had Bach gecorrespondeerd met Couperin en hij had zich de Franse muziek eigen gemaakt dankzij een student van Lully. Hij kende ook heel goed de Italiaanse muziek. Zo had hij van de *Estro armonico*, een verzameling van 12 concerto's voor viool en orkest van Vivaldi, een transcriptie gemaakt. Hoewel Bach nooit buiten Duitsland kwam, was hij op de hoogte van alles wat er op muzikaal vlak gebeurde in Europa en was hij in staat om alle stijlen en alle technieken te integreren.

Binnen dit geheel van sonata's en partita's stelt de *Tweede Partita* een reeks van vijf bewegingen voor, elk genaamd naar een dans, hoewel ze helemaal geen dansmuziek meer zijn. Enkel hun ritme draagt er nog de sporen van.

De allemande (allemanda) wordt gekenmerkt door een gematigd tempo in vierkwartsmaat. **De courante (corrente)** was oorspronkelijk een dans voor het Franse hof, met een snel tempo waarin twee- en driedelig ritmes elkaar afwisselen. **De sarabande (sarabanda)** van Latijns-Amerikaanse oorsprong, werd eerst in Spanje geïntroduceerd in de 16e eeuw, nadien in Frankrijk en Engeland waar ze langzamer werd gespeeld, in driekwartsmaat, waarbij de 2e tel langer werd aangehouden. **De gigue (giga)** is een snelle dans van Britse origine waarmee de suites vaak afgesloten worden, maar hier niet, want ze wordt gevolgd door **de chaconne (chaconna)**, een dans uit Spanje. De chaconne wordt gekenmerkt door een traag en statig tempo in driekwartsmaat, waarbij de 2e tel eveneens langer werd aangehouden

De Italiaanse term *partita* (of *partia* zoals Bach het geschreven heeft) betekende eerst "variatie" binnen een muzikale beweging. Maar heel snel werd het woord gebruikt voor het geheel van de variaties van een suite.

Het principe van de variatie is fundamenteel in de Barokmuziek. Bach had in zijn bibliotheek de beroemde *Muzikale Gids* van Niedt uit 1706 waarvan de titel als volgt luidde: "Een Traktaat over de variatie, of hoe men de basso continuo kan gebruiken om nieuwigheden uit te vinden; hoe men gemakkelijk preludes, chaconnes, allemandes, courantes, sarabandes, menueto's en giges kan fabriceren, zelfs vanuit een slechte basso continuo lijn; evenals andere instructies."

Concreet betekent dit dat men bij het componeren een basismotief van de basso continuo neemt als vetrekpunt (dus in de laagste noten), dat het uitgangspunt zal worden van de melodische variaties. Zoals het motief van de *folia*, een heel eenvoudig motief die de muzikanten van allerlei slag de gelegenheid gaf samen te improviseren, zoals we dit kennen van blues structuren die alle jazzmuzikanten kennen. U herkent dit ongetwijfeld, want het heeft honderden variaties gekend, van Lully en Corelli tot en met Rachmaninov en men hoort het vandaag nog in filmmuziek of in videospelletjes.

Onze *Partita* kwam ook tot stand uitgaande van een basismotief : het motief wordt opgeroepen in de eerste beweging – de Allemande – om daarna in elke volgende beweging obsessief te weerklinken, tot in

de chaconne, waar het volledig geopenbaard en ontwikkeld wordt.

De chaconne

Het motief ontwikkelt zich in de chaconne volgens het principe van de *ostinato*, d.w.z. dat de baslijn aanhoudend herhaald wordt, in een beperkte opeenvolging van vier noten binnen een kwart interval, wat men een tetrachord noemt. Hier gaat het over een kwart interval tussen de *re* (de toonaard van de partita) en de *la*. Het motief is eerder dalend, wat de *ostinato* versterkt, maar soms wordt ze ook omgekeerd, en is dan stijgend.

In het begin van de chaconne wordt het motief voorgesteld in twee frases van vier maten, waarbij de tweede de eerste beantwoordt. Maar de viool is een melodisch instrument, niet harmonisch zoals de klavecimbel, en dus kunnen deze noten niet altijd worden aangehouden, het kan enkel gesuggereerd worden met een lage noot, vooraleer het tussen de andere noten verdwijnt.

Na deze acht maten is men vertrokken voor een kwartier variaties om daarna terug te keren naar het beginmotief in de epiloog. In totaal zijn er 32 variaties van 2x4 maten in drie delen die dezelfde structuur hebben, met telkens een ritmische versnelling en een terugkeer naar de basistonaard : een eerste langer deel in *re* klein (17 variaties - 132 maten), een tweede korter deel in *re* groot (10 variaties - 76 maten) en een derde nog korter deel opnieuw in *re* klein (5 variaties - 48 maten).

Op basis van deze uiterst beperkte compositie-principes - één enkel motief, een structuur die drie maal quasi identiek herhaald wordt en geen enkel contrast in de toonaarden op grote schaal, vermits we binnen de tetrachord blijven - schept Bach een monumentale beweging. Deze beweging die zowel continuïteit als een constante metamorfose in zich draagt, deint uit in zeer diverse figuren, de ene al inventiever dan de andere, maar bewaart tegelijkertijd een coherentie over de hele lengte, verzekerd door die grote tonale boog in *Re*.

Technische middelen

Deze compositie is een ware krachttoer, want Bach slaagt erin een horizontale, verticale en diagonale gedachte van de muziek te combineren.

De horizontale gedachte, dat is de melodie : de noten volgen elkaar op en worden in die opvolging een interessant gegeven. De verticale gedachte is de harmonie: het maken van akkoorden (dus de samenklank van meerdere tonen) om een bredere structuur en kleur te geven aan de horizontale lijn. Daarbij komt de diagonale gedachte, verbonden aan de polyfonie. Want voor Bach is componeren het samengaan van verschillende stemmen - vocale of instrumentale stemmen - en die in dialoog laten treden. Maar hiervoor moet de lusteraar zich bewust zijn van de stemmen die elkaar beantwoorden, soms tegelijkertijd, soms na elkaar, soms met minder, soms met meer stemmen... Men moet dus anticiperen op wat volgt. Dat is de diagonale gedachte, die we de techniek van de contrapunt noemen.

Met deze drievoudige lijnen toont Bach zijn voorkeur voor de complexiteit en hoe hij de gewone rechte lijn uit de weg gaat... Dit stuk getuigt van Bach's genie in het combineren: als een rasechte schaakspeler aarzelt hij niet om het spel naar zijn hand te zetten en alle mogelijkheden te onderzoeken om de poly-

fonie met een complexe harmonie te verbinden door het gebruik van chromatiek (halve tonen) en dissonanten. Dit zal Arnold Schoenberg aan het begin van de 20ste eeuw inspireren, wanneer hij met de dodecafonie en het serialisme andere wegen inslaat dan de tonaliteit.

Zelfs op een viool, a priori een monodisch instrument, laat Bach harmonie en polyfonie horen. Hij getuigde daar van een buitengewone kennis van het instrument en verlegde de limieten van de toenmalige viooltechnieken. Als hij ervoor kiest om de *Tweede Partita* in re klein te schrijven, dan is het niet omwille van de treurige betekenis die men er traditioneel aan toekent (vele Requiem's werden geschreven in re klein), ook niet omwille van "de devotie, de grandeur en de verrukking van de ziel" die deze toonaard in de 18e eeuw oproept. Nee, het gaat er om dat hij de *Partita* en de chaconne in het bijzonder nooit in een andere toonaard had kunnen schrijven, want dan waren ze technisch onspeelbaar geweest: vermits de vioolsnaren gestemd zijn op sol-re-la-mi, zijn de re en de la aanwezig als "losse snaren" dit wil zeggen, zonder dat men hen moet aanraken, wat het vingerspel vereenvoudigt in de ingewikkelde akkoorden. En er zijn ingewikkelde akkoorden bij de vleet in deze *Partita* en vooral in de chaconne!

In het begin van de chaconne hebben we slechts akkoorden, het stuk is trouwens heel verticaal. Dan wordt de melodie ontwikkeld en de horizontaliteit komt tot uiting, met één stem, dan twee... en plots komt de polyfonie tot leven. Met de viool creëert Bach zelfs een soort van "virtuele polyfonie" : de latente polyfonie moet door het oor van de luisteraar opnieuw worden samengesteld, niet alleen door de werkelijk gehoorde klanken langer aan te houden, maar ook door de lijnen, de stemmen, de bedekte of gesuggereerde klanken mentaal te reconstrueren.

Retorische middelen

De techniek bij Bach is geen demonstratie van zijn kunnen, het staat ten dienste van een zeer levendig muzikaal discours; beladen met betekenis en actief op de zintuigen en de gevoeligheid van de luisteraar.

In de instrumentale muziek is de kunst van de rede aan het werk, o.m. in de vorm van "figuren", waarvan er een paar sterk gecodeerd zijn: de pastorale poëzie in de hobo, het zwaardspel in de pizzicati van de viool of nog muzikale chiasma's die het kruis van Christus evoceerden. Maar elke componist ontwikkelde zijn eigen welsprekendheid.

Zo zou men in de chaconne een dialoog met twee stemmen kunnen horen, ja, zelfs een debat met drie stemmen. Men zou haast geloven dat er meerdere violisten spelen.

De effecten van de versnellingen, de vertragingen of de ritmische onderbrekingen, de stijgende of dalende bewegingen, de cyclische herhalingen, het uitrekken van de motieven, verzwakken de muzikale architectuur om een emotionele spanning te creëren op de basso ostinato in re klein. Bij de overgang naar re groot wordt die dan meer ontspannen en lichter, om dan weer strakker en meer geconcentreerd te worden wanneer de violist terugkeert naar de mineur, met een aangrijpende variatie die de stijgende en dan dalende trappen van de basso volgt.

Deze spanning in de chaconne is ook hoorbaar in de uitvoering van de akkoorden: er zijn gebroken akkoorden of er zijn arpeggio's – dit is een akkoord waarvan de tonen niet tegelijk maar na elkaar worden gespeeld. Maar op drie specifieke momenten gebruikt Bach de techniek van de bariolage. Deze techniek buit de kleur van de losse snaren

uit om er de resonantie van te versterken. Vandaar het effect van dit akkoord : het wekt de indruk dat het akkoord versnelt en aanhoudt, des te meer omdat Bach die bariolage bijna twee minuten laat duren in het eerste deel van de chaconne, en bijna een minuut lang in de tweede en derde delen, telkens net voor het einde van de segmenten, in een soort van climax dat zijn sporen nalaat voor het slot.

De emotionele retoriek in de chaconne kan misschien gelinkt worden met een droevig voorval in Bach's leven in de periode dat hij zijn *Zes sonata's en partita's* componeerde : het overlijden van zijn eerste vrouw, Maria Barbara. Bach, die de dood van zijn vrouw pas vernam bij het thuiskomen na een reis, bleef achter met vier jonge kinderen.

Het onthaal van deze chaconne door de luisteraars is even divers als het aantal variaties! De retoriek voert ons immers van het "discours" naar de beleving, d.w.z. van wat de muziek zegt naar wat ze met de luisteraar doet. De ene krijgt er gewoon kippenvel van, de andere ziet het als een allegorie van het leven met haar hoogtes en laagtes, voor iemand anders is het "een avontuur in de bossen waar barbaarsheid met gratie gekleed gaat", en die voegt eraan toe: "Het zou nooit mogen stoppen, men raakt aan tastbare oneindigheid, aan iets dat, zoals het leven, altijd de essentiële geleiders vindt om elkaar op te volgen, zich te ontwikkelen en nieuwe parameters en nieuwe spanningen te creëren."

Symbolische middelen

Het is waar dat de chaconne een specifieke tijdelijkheid ontwikkelt. Dit is noch de goddelijke tijd van de gregoriaanse gezangen, die onwankelbare, roerloze *cantus planus*, noch de menselijke tijd van de melodische "galante" muziek ten tijde van Bach, met haar talrijke thema's en toonhoogtes. Nee, het is een eeuwige tijdelijkheid, die haar elementen voortdurend wijzigt maar hen steeds weer naar hun initiële tonaliteit terugbrengt om alles weer op gang te trekken. Is dit de tijdelijkheid van Bach zelf die hier aan het licht komt ? De tijdelijkheid van de mens, tegelijkertijd erfgenaam van een middeleeuwse wereld die hem geschapen heeft en met een andere voet in de moderne tijden waarin hij leeft? Op het kruispunt van deze werelden, in dit bizarre tijdperk dat wij "De Barok" hebben genoemd, combineert Bach nauwkeurigheid en inventiviteit, orde en wanorde, in een onstuitbare vloed, zoals het leven zelf. Is het toeval dat "Bach" "stroom" betekent in het Duits?

Bach integreert in deze complexe en organische combinaties in beweging, symbolen die zowel deel uit maken van een gemeenschappelijke traditie als van zijn eigen mythologie. Het is alsof hij zijn immanente, unieke en innoverende creatie wil inbedden in een gevestigde transcendentale werkelijkheid. Er is dus een theologische en esoterische dimensie in zijn oeuvre. Dit was echter gangbaar bij de kunstenaars van die tijd, die hun toevlucht namen tot cijfermatige verhoudingen en een code van tekens om de spirituele orde te verbeelden.

Zo verbeeldt het cijfer drie de Heilige Drievuldigheid ; vier de schepping, de aarde ; de optelsom van drie en vier, is zeven, dus daar waar het menselijke en het goddelijke elkaar aanvullen, maar het cijfer zeven verwijst ook naar de zeven dagen van de week, de zeven planeten die men toen kende, de zeven dagen van het scheppingsverhaal enz.

In de 32 variaties van de chaconne heeft een musicoloog de cijferlogica van de bekende gulden regel blootgelegd: 1, 61803398875. Het is een manie geworden om deze goddelijke verhouding overal te zien opduiken, in de natuur of in de kunst, en in het bijzonder in de muziek van Bach. Maar hijzelf was tuk op cijferlogica's en allerlei enigma's

en speelde zelfs met de getallen en letters van zijn eigen naam.

In de Duitse notatie komen de letters B-A-C-H overeen met de noten *sib - la - do - si*. Deze B-A-C-H vormen een interessant muziekmotief : vermits dit niet gelinkt is met een specifieke tonaliteit kan het in talrijke harmonische contexten functioneren en dankzij de interne symmetrie (een dalende halve toon tussen *sib* en *la*, evenals tussen *do* en *si*) draagt dit motief de kiemen in zich van een eindeloze ontwikkeling, die ook gespiegeld kan worden of achterste voren gespeeld (als een kreeft).

Bach heeft op basis van dit motief een fuga geschreven en heeft het gebruikt als zijn handtekening in *Die Kunst der Fuge*.

Bach speelt ook met het getal 14 wat de som is van de letters van zijn naam (B is de tweede letter van het alfabet + A, de eerste, + C de derde, + H de achtste = 2+1+3+8=14). Hij gebruikt ook het cijfer 41, spiegelbeeld van 14 of het getal 158 wat overeenkomt met Johann Sebastian Bach en waarvan de som opnieuw uitkomt op 14!

Bach was trouwens lid van een geleerd Genootschap, opgericht door een van zijn oud-leerlingen. Haendel en Telemann maakten er al deel van uit, maar toch wachtte hij met zijn toetreding tot hij er het 14de lid van kon worden. Dit genootschap legde zich toe op de studie van de getallen verhoudingen in de muziek en Bach schreef de *Goldberg Variaties* als "wetenschappelijke bijdrage" voor dit genootschap.

Men vermoedt zelfs dat hij deel uit maakte van de Rozenkruizers, een hermetisch filosofiegenootschap verwant met de vrijmetselarij... Daar bestaat absoluut geen zekerheid over, maar ik kon dit toch moeilijk verzwijgen op deze locatie, de oude vrijmetselaarstempel van het Menselijk Recht, actief van 1935 tot 1976, en die als motto had "ordo abc hao" (de orde uit de chaos). Dit had Bach wel kunnen smaken...

Het wemelt hier ook van de symbolen, zoals die ronde glasramen die de driehoek van de vrijmetselarij verbeelden – driehoek van de transcendentie, van de geometrische perfectie en van het "alziend oog" – en die men terugvindt in de kleine vijfhoek van achter. De vijfhoek staat symbool voor de profane mens, terwijl de vijfpuntige ster de ingewijden voorstelt. Op de claustra waarachter er misschien muzikanten zaten tijdens de ceremoniën, ziet men een zespuntige ster, Zegel van Salomon of Schild van David genaamd, een verwijzing naar de twee grote muzikale figuren uit het Oude Testament.

In de vloer van de inkomhal hebt u hebt waarschijnlijk ook het symbool van de vrijmetselaars gezien: de passer en winkelhaak, wat verwijst naar de rechtschapenheid en de wijsheid. Daarnaast kunt u de illustratie zien van de thesis van Pythagoras met zijn rechthoekige driehoek. Dit is een eerbetoon van de vrijmetselaars aan de grote wiskunde-filosoof uit de Oudheid die geloofde dat het universum bestuurd werd door harmonische getallen-verhoudingen en dat de afstanden tussen de planeten overeenkwamen met muzikale intervallen. Dit brengt ons weer naar onze sterretje, de *Tweede Partita* en het is hoog tijd om haar te beluisteren.

Tweede Partita in re klein, BWV 1004 Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga-Ciaconna

Viool gemaakt door Filip Kuijken (Tokyo 2004, volgens een Amati model van de 17e eeuw)
Barokke strijkstok gemaakt door Jérôme Gastaldo (Brussel 2015)

Wij danken Paul Aron, Filipa Cardoso, Ferdinand du Bois, Jean-Luc

*Fafchamps, Jérôme Gastaldo, Maite Larburu, Jean-François Lattarico,
Michael Lynch, Sophie Van Stratum, Martine Wijckaert, Inge Willekens.*