



BACH

SEI SUONATE
À CEMBALO CERTATO
È VIOLINO SOLO

CHIARA ZANISI
GIULIA NUTI

JOHANN SEBASTIAN BACH

SEI SUONATE À CEMBALO CERTATO È VIOLINO SOLO

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

SEI SUONATE À CEMBALO CERTATO È VIOLINO SOLO

CD 1

Sonata I in B minor BWV 1014

1 Adagio	3'21
2 Allegro	2'57
3 Andante	3'13
4 Allegro	3'22

Sonata II in A major BWV 1015

5 Dolce	2'41
6 Allegro assai	3'08
7 Andante un poco	3'28
8 Presto	4'17

Sonata III in E major BWV 1016

9 Adagio	3'37
10 Allegro	3'00
11 Adagio ma non tanto	4'39
12 Allegro	3'43

Total time 41'16

CD 2

Sonata IV in C minor BWV 1017

1 Largo	4'09
2 Allegro	4'22
3 Adagio	2'47
4 Allegro	4'32

Sonata V in F minor BWV 1018

5	5'43
6 Allegro	4'39
7 Adagio	3'08
8 Vivace	2'40

Sonata VI in G major BWV 1019

9 Allegro	3'23
10 Largo	1'49
11 Allegro	4'32
12 Adagio	3'07
13 Allegro	3'18

Sonata VI BWV 1019a

14 Cantabile ma un poco adagio	6'12
--------------------------------	------

Total time 54'03

Chiara Zanisi

violin

Joseph Gagliano, Naples 1761

Baroque bows copy by Fausto Cangelosi, Nicola Galliena and Ralph Ashmead.

Giulia Nuti

harpsichord

Keith Hill, Grand Rapids Michigan, US 2001 (after Anonymous, Germany 18th century)

www.chiarazanisi.com

www.giulianuti.com

Recorded at Villa San Fermo, Lonigo (Vicenza), 19-27 October 2014

Producer: Fabio Framba - Assistant: Laura Corolla

Sound engineer and editing: Fabio Framba

© 2017 / © 2017 Outthere Music France

THE SIX SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD BWV 1014-1019

Judging by historical evidence and that provided by the scores, the violin always had a special place in Bach's life. It was through the violin rather than the keyboard that he approached musical practice. His father, Johann Ambrosius, who was director of the town music in Eisenach, was a violinist and, principally, a violist. It was he who gave his very gifted young son a basic musical education and made him, no doubt at a very early age, into a good string player. After his father's death the boy was taken in by his elder brother Johann Christoph, an organist at Ohrsdorf who had been a pupil of Pachelbel, and it was here that he received his first keyboard lessons (harpsichord and organ). It is very likely that he continued his studies with the organist Georg Boehm when he was at the *gymnasium* in Luneburg.

Obligated to leave the school when his voice broke, the young Bach had a choice for his employment between keyboard and bowed instruments. He began by competing successfully for the post of organist at Sangerhausen, but finally a native musician was preferred for the position. He first earned his living at Weimar as a lackey and violinist in the court orchestra (then known as the chapel) of Duke Johann Ernst.

Endowed with an insatiable curiosity, it is easy to suppose that during the six months of 1703 that he spent in that first post the young Bach struck up a friendship with the great violinist Johann Paul von Westhoff, who was then working in the small principality. A former violinist at the Dresden court, who had travelled widely in Europe and played before Louis XIV, Westhoff had arrived at Weimar in 1699 and he remained there until his death in 1705. An influential man, he was chamber secretary, but also teacher of modern languages and *Hofmusiker*, court musician, as a violinist.

Together with Biber he was held by his contemporaries to be the best violinist in the Empire. A very talented composer in both the German and Italian styles, he had written and published works for solo violin (which Bach remembered later) and sonatas for violin and continuo. There is every reason to imagine that his acquaintance with a master of such calibre was decisive in the young violinist's training.

Bach later got to know the violinist and *Concertmeister* of the Dresden court Jean Baptiste Volumier, and his contemporary Johann Georg Pisendel, who had studied with Torelli at Ansbach and was a colleague of Vivaldi, with whom he worked in Venice. A musician belonging to the generation after that of Westhoff, Pisendel had had many works dedicated to him, notably by Vivaldi and Albinoni, and it was possibly for him that Bach wrote his six Sonatas and Partitas. As well as keyboard instruments and composition, Bach later made a point of teaching his own children the violin; he even sent his eldest son Wilhelm Friedemann to Merseburg to study with the eminent teacher Johann Gottlieb Graun, who had himself studied with Pisendel and with Tartini in Padua.

Such multiple training was common for professionals in the eighteenth century – we have only to think of Mozart, who was an exceptional pianist, organist and violinist. After auditioning a musician who was applying for a post at Leipzig, Bach wrote that 'he played very well all the instruments that are generally employed by municipal musicians, that is to say the violin, oboe, flute, trumpet, horn and other bass instruments.' And the certificates he wrote out for his pupils also show the range of subjects that entered into the teaching of music, with the harpsichord always forming the basis for the study of harmony, counterpoint and composition. Of his future son-in-law Johann Christoph

Altnickol, he declared that 'he possesses all the qualities that are required of a good organist', and that 'he adds uncommon skill in composing, singing and playing the violin'. One of the most famous examples is that of Nicolaus Bruhns, a disciple of Buxtehude, who would sit on the organ bench and perform church sonatas on the violin with the triple and quadruple stopping that were a speciality of North German musicians, while his feet played an appropriate bass on the pedals. Bach's influence impelled him to the highest degree of technique and expression: his complete mastery of bowed and keyboard instruments was to leave a lasting mark on his compositions. Many of his violin works show nostalgia for the polyphony of the organ, while his organ pieces indulge in *imitatio violonistica*, as it was termed by theorists of the time – imitation of the *bariolages* and garlands that belonged to the art of the violin.

It seems that Bach continued to play bowed instruments for the rest of his life. In a letter to Forkel, the composer's youngest son Carl Philipp Emanuel pointed out that his father 'played the violin with purity and precision, and thus kept the orchestra more orderly than he could have done from the harpsichord. He had a perfect understanding of the possibilities of all stringed instruments. His works for violin or solo violoncello show this.' Thus, following the custom of the time, he preferred to direct his instrumental ensemble as a violinist, rather than from the harpsichord.

And during the five years he spent at the small principality of Coethen as *Concertmeister* he had the opportunity of playing his favourite instruments daily, either alone or with the marvellous musicians of the court orchestra. Thus, from that period we date most of his chamber works and ensemble music, which were most likely intended, along with so many other pieces now lost, for the daily two-hour concerts for which Bach was solely responsible. Moreover, many of the works in this repertoire were to be used again for the concerts

of the *Collegium Musicum* in Leipzig, either as they were or in various adaptations and transcriptions. So it was for the violin that Bach wrote the three Sonatas and three Partitas for solo instrument, a number of Sonatas with harpsichord or continuo, as well as the solo parts in numerous concertos, only some of which are now known or authenticated.

Like so many others, the autograph manuscript of the six Sonatas for violin and harpsichord has disappeared. These works are known through three manuscript copies, one in the hand of Johann Christoph Altnickol, which were probably made shortly after the composer's death. There are various noticeable differences between the three copies, particularly regarding the last sonata. Altnickol's copy is now taken as the authoritative version. The first printed edition [Nägeli, Zurich, 1802] was also based on this version.

In the absence of the autograph, there remains the question of whether Bach himself envisaged a coherent, organic collection, as he did in other cases, chiefly for the works he intended for publication, and whether that collection would have comprised the six sonatas we know today. Informed by Carl Philipp Emanuel, Forkel speaks in his biography of 'Six keyboard sonatas with obligato violin accompaniment. They were composed at Coethen and may be counted among Bach's masterpieces in that genre. They are fugals from beginning to end and even include characterful and very natural canons for the two instruments in dialogue. It takes a very skilled musician to play the violin part, for Bach knew the resources of that instrument and spared it as little as he did the harpsichord.' The same question is valid for the contemporary Solo Cello Suites, for which we have no manuscript either, whereas for other sets of works, such as the Sonatas and Partitas for solo violin or the Partitas for harpsichord, the internal arrangement is evident.

There is nevertheless some logic in the ordering of the

pieces within the collection. Indeed, it is possible to make out two groups of three sonatas, the first in sharp keys, and the second in flat keys (Sonatas IV and V), before the conclusion in G major instead of G minor. The key relationships are reversed between one group and the other: first a descending tone, followed by a descending fourth, then an ascending fourth, followed by an ascending tone. Finally, we may note that the six sonatas are based on six different degrees of the scale, and that three sonatas are written in major keys while the other three are in minor, which certainly seems to indicate a resolve to organise the pieces to form a whole.

As in the first part of *Das wohltemperierte Clavier*, which he had just completed, Bach shows in these sonatas his sensitivity to the affective colouring of the different keys. Thus, from the very beginning, in the admirable Sonata I, we are struck by the melancholy mood of the slow movements and the sombre energy of the allegros. In the first of the many theoretical works written by Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (The modern Orchestra), published in 1713 (i.e. less than ten years before the composition of these sonatas), we can read the description the author gives of these keys. He describes the key of B minor (Sonata I) as 'bizarre, morose and melancholic'. Each sonata and each sonata movement thus appears to give a brief reflection of the human soul.

With only two instruments, this type of sonata is the 'simplest' kind of polyphonic chamber music. But unlike his predecessors and contemporaries, Bach wrote neither violin sonatas with harpsichord accompaniment (common practice in the eighteenth century) nor, as Forkel points out, violin sonatas supported by a figured bass to be realised by the performer (following his own practice elsewhere). We may even say that this is the first time in musical history that a composer is concerned with setting both instruments on an equal footing, each concerting with the other. Furthermore,

it is no mere coincidence that one of the manuscript copies bears the inscription *Sei Suate à Cembalo certato è Violino solo, col Basso per Viola da gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach* (Six sonatas for harpsichord concerted with solo violin, with optional bass accompaniment of viola da gamba. Composed by Johann Sebastian Bach). Another of the copies, the one made by Altnickol, is entitled *Sechs Trio für Clavier und die Violine* (Six Trios for keyboard and violin).

These two different titles, the one in Italian, the other in German, indicate quite clearly the dual aesthetic reference of these pieces. They infer moreover that although these are indeed sonatas for violin and harpsichord, the bass may be doubled by a viola da gamba (not by a cello, which would be too powerful); certain sustained notes, notably in the second movement of Sonata II, seem to call for such support. But the term trio must also be understood as a description of the writing itself. Indeed, with few exceptions (the opening movements of Sonatas I, III and V, the *Largo* of Sonata VI, and also a number of chords providing the harmony in the adagio of Sonata III), these compositions are intended for three parts, i.e. the violin and the harpsichordist's right hand and left hand, in the manner of sonatas for two upper instruments and bass, or those that Bach transcribed for the organ.

With a great capacity for synthesis, Bach applied himself [even more than his near-contemporary François Couperin] to bringing together different styles. The writing is dense and closely woven, generally making use of strict counterpoint, in imitation, or even in fugal style: features that are perfectly in keeping with the Germanic tradition. But the vivacity, *cantabile*, charm and plasticity of the melodic lines bear the stamp of Italian style to just the same degree. The first five sonatas, moreover, follow the standard *sonata da chiesa* pattern in four movements, slow-fast-slow-fast.

The first two movements hang together like a prelude and fugue, with the serious or dreamy character of a free recitative contrasting with the energy of a three-part fugal section. The third movement is a moment of poetic meditation, in which the writing becomes more decorative and *cantando*. In concerted style, a brilliant and very lively finale gives full rein to the virtuosity of the artists.

There are three different versions of Sonata VI. Which is the 'right' one, we cannot say. The most plausible historically is the one copied by Altnickol, Bach's pupil and son-in-law, who saw the great master at work and who also worked under his supervision. That is the version presented here. This sonata differs from the others in every way, and its five movements instead of four – two slow ones alternating with three fast ones – bring it closer to the Italian *sonata da camera*. The movements are very strongly individualised and also symmetrical, forming a perfectly harmonious 'arch'. The sonata begins and ends with a fast movement in G major; the middle movement is a harpsichord solo, also *allegro*, in E minor. The two slow movements are the most intensely expressive. In the *Largo* in E minor the two upper voices – the violin and the right hand on the harpsichord – converse with painful eloquence, before the bass takes up the motif and enriches the polyphony with a fourth voice. Finally, the *Adagio* [movement 4] is undoubtedly the summit of the work, a sublimely melancholy trio in B minor.

GILLES CANTAGREL

Musicologist, member of the Kuratorium of the Bach-Archiv Foundation (Leipzig) and of the Centre de Musique Baroque de Versailles, former director of France Musique and professor at the Sorbonne University (Paris), Gilles Cantagrel is a recognized expert on German music of the 17th and 18th centuries and more particularly on Bach, to whom he has dedicated numerous books and articles.

THE WORLD IN SIX SONATAS

Benedetta Tobagi in conversation with Chiara Zanisi and Giulia Nuti

How do you approach one of such godlike status as Bach?

CHIARA Such fame can be intimidating, but in some cases students can also be affected by the attitude of their tutors. One of my teachers told me that 'Performing Bach is like taking medicine,' i.e. disagreeable but necessary for health. However, his effect on me was the very opposite: I found him friendly, reassuring, smiley, full of joy. This is the music with which I feel most at ease, whether performing or in my daily life. The music in which I can express myself best, with which I know instinctively what to do.

GIULIA The idea of Bach as a demi-god to be venerated, accessible only to the greatest interpreters, belongs to the Romantic period. Our approach is simpler. To discard that aura of untouchability and, without fear, enjoy the experience of performing his music. I believe that, as an interpreter, one should not approach a score like a timid child but rather as an equal: from the outset we must feel we can say something new, something of our own, beautiful and interesting. To understand a work it is important to contextualize it, to bear in mind the period and the place (by which I mean the actual country and city) in which it was written, find out at what point in his life it was composed and if it was intended for a specific person, who gave the first performance, on what occasion, etcetera. Not all the answers to these questions are available in this case, but the very fact that we ask them and try to imagine the answers, helps us to think of Bach not as a demi-god but as a composer of his own time.

The usual title for such works is 'Sonatas for violin and harpsichord' but in one source we find 'for harpsichord and violin'. Why?

CHIARA The tendency is to stick to the accepted termi-



nology and hence to speak of sonatas for violin and harpsichord, a form very frequently found in the Baroque era. In fact, this is one of the earliest incidences in which we refer to sonatas for harpsichord and violin. These works, in which the writing is often very similar to that of a trio sonata, are indisputably works of genius. Even when you know the sonatas by memory and have performed them many times, to capture all that is being said at any specific moment can still be surprisingly demanding.

GIULIA The sonatas are designated 'a cembalo obbligato', meaning that the fully written-out part for harpsichord is not merely an accompaniment. The two instruments are of equal importance. As Chiara has said, there are in fact three voices that pursue and weave around each other: the violin, the right hand of the harpsichord and the left hand of the harpsichord.

CHIARA The thought that the violin is actually accompanying the harpsichord has always amused me. For us violinists it is a challenge and almost a luxury to think of ourselves as accompanists.

Has there ever been an especially significant moment – or perhaps more than one – in your relationship with Bach?

CHIARA Bach has always called to me, from my first years as a student. There have, however, been various moments in which I have felt especially close to him. I recall listening to the *St Matthew Passion* during the birth of my son Guido. It was being directed by Ton Koopman with whom I have since performed the work dozens of times on tour. Another significant moment haunts me every time I perform the part of the second violin soloist in the Concerto for two violins: I love the passage in the third movement that seems as if the second violin is pitted against all the rest. Then, performing the Ciaccona in public for the first time was like a great interior journey during which I had to find

the courage to overcome the fear in order to tell the story.

GIULIA As a child – I must have been about 12 – I used to play the French Suites obsessively. There was a Giga in particular, in the G major Suite, with a charming, happy, simple theme. And I could never get to the end of the movement without making at least one mistake. This made my mother laugh so much, because the problem I had playing this movement was in complete contrast to its lighthearted simplicity. One day she said, 'If you get to the end without making a mistake, I'll give you five pence'. To this day she's never handed over the money! This is precisely where the difficulty of performing Bach lies. Technically it is difficult, the harmonic and melodic structures are very dense, but it must never sound heavy; the performer must always look for lightness and simplicity, never reveal the effort required. Herein lies the Seventeenth century concept of *sprezzatura*.

How did the two of you arrive at your interpretation?

CHIARA Having listened to several 'historical' recordings many years ago, I decided not to listen to any more. Instead, I wanted to start with a blank canvas on which I could bring my own reading of the work to life without its being contaminated by anyone else's interpretation. A slightly extreme choice, maybe, but sincere. When I approach Bach I feel like a 'go-between', a channel, rather than an interpreter. Apart from researching manuscripts and sources, we adopted different approaches depending on the sonata, the aim always being to allow the *sense* of the music to rise to the surface unhindered; this meant playing the notes of a movement simply, over and over again, like a meditation, awaiting the moment when this *sense* emerged. We added almost nothing of our own to the phrasing, dynamics or ornamentation. Dynamic markings are very few and far between, though even while playing from the score one has the impression that there must be many, all clearly indicated. One can almost see them

written on the page. Ornaments appear often and in detail when required. I believe there is little I need add to all this. My aesthetic view coincided perfectly with Giulia's.

GIULIA The musicologist and philosopher Peter Kivy focuses on four main tests of authenticity: The first is fidelity to the intentions of the composer – the most noble objective but, I believe, obviously unverifiable. The second is fidelity to the performance practices current during the composer's lifetime – this is what I have defined as contextualization, and this we adhere to. Third is fidelity to the kind of sound the composer would have heard, and Chiara and I care deeply about this. The fourth test of authenticity according to Kivy is fidelity towards oneself, to achieve an interpretation that is personal, unique, neither derivative nor imitative of others. I believe our version passes this last test with flying colours.

CHIARA Using images has been a great help to us. Playing the six sonatas is like travelling in an old-fashioned carriage, seeing from its windows 26 separate views, each different in terms of light, smell, mood, feeling. In the allegro of Sonata No. 1, for example, – which reminded us absurdly enough of the ambience of a Seventies bar! – there are scenes of a popular festival, clouds dissolving in a sudden shower, thunder-claps after long spells of clear skies and scorching sun. I hope that these images will also reach the audience; for us they were clear and we shared them from the start. It was almost like a film show! Then the six different tonalities of the sonatas depict really diverse sound-worlds. By studying the tuning of the instruments we ensured that the tonalities were characterized as strongly as possible.

In which of these sonatas do you best recognize yourself?

GIULIA Every emotion is portrayed in the six sonatas: sadness [C minor], desperation [B minor], tranquility [A major], dignity [E major], joyfulness [G major], intellect [F minor].

Each movement is different, from the others and within each movement every phrase has a colour, a nuance of its own...

CHIARA I agree. It's impossible to answer this question. If I really have to choose, I surprise myself by mentioning the one that I found least comprehensible to begin with, No. 5, in F minor. I find the first movement very poignant; after many years we now take it much more slowly. We look to the bowing for the breath that allows those long notes to sing, while the violin is submerged in the harpsichord's vibrating phrases in an F minor both sad and warm, but full of hope.

Chiara, you record with your own violin, a very special instrument.

CHIARA It's a 1761 Giuseppe Gagliano. I came by it thanks to several lucky coincidences. Instruments, I believe, have a soul and travel through the centuries reaching the people for whom they are intended. Mine spent many years in the orchestra of La Scala di Milano, played by a first violin when performing the great solos of the symphonic and operatic repertoire. I remember removing the steel strings and fitting the gut ones, then tuning the violin to 415 instead of 440hz. To hear the change of tone and tension was a very emotional moment: it was once more vibrating on the same wavelength as when it was born. Although I had been playing for 30 years, it was as if I had truly been given a voice for the first time. The right voice for telling the story inherent in these sonatas.

Benedetta Tobagi (1977) is an Italian writer, radio host and journalist, well known in Italy because of her collaboration with the newspaper "La Repubblica" and because of the last three books she published: Come mi batte forte il tuo cuore (Einaudi, 2009), Una stella incoronata di buio (Einaudi, 2013), La scuola salvata dai bambini (Rizzoli, 2016). She was in the Board of Directors of the Italian Radio and Television 2012 to 2015.

LES SIX SONATES POUR LE VIOLON ET LE CLAVECIN

Sa vie durant, si l'on en croit les témoignages historiques et ceux des partitions, Bach a entretenu avec le violon une relation très particulière. C'est par le violon, et non par le clavier, qu'il aborda la pratique de la musique. Son père, Johann Ambrosius, le directeur de la musique d'Eisenach, était violoniste et surtout altiste. C'est lui qui enseigna à ce jeune fils si doué les bases du métier de musicien, et qui en fit sans doute assez tôt un bon exécutant. Après la mort de son père, le jeune garçon recueilli par son frère aîné Johann Christoph, organiste élève de Pachelbel, se mit à travailler les instruments à clavier, clavecin et orgue, ce qu'il poursuivit très certainement sous la conduite de l'organiste Georg Boehm lors de ses études au gymnasium de Lüneburg.

Contraint par la mue de sa voix à quitter le lycée, le jeune homme avait le choix, dans sa recherche d'un emploi, entre les instruments à clavier et ceux à archet. Il sollicite d'abord le poste d'organiste à Sangerhausen, mais on lui préfère un natif. C'est à Weimar qu'il va commencer à gagner sa vie, en qualité de violoniste-laquais dans l'orchestre (on disait alors la chapelle) de la cour du duc Johann Ernst de Weimar.

Animé d'une curiosité boulimique, on peut supposer sans peine qu'au cours des six mois de 1703 qu'il passa dans ce premier poste, l'adolescent se soit lié avec un grand maître du violon qui précisément travaillait alors dans la petite principauté, Johann Paul von Westhoff. Ancien violoniste à la cour de Dresde, ayant parcouru l'Europe entière et joué devant Louis XIV, Westhoff était arrivé à Weimar en 1699 où il allait mourir en 1705. Personnage influent, il y était le secrétaire de la chambre ducale, mais aussi professeur de langues et *Hofmusiker*, musicien de la cour, en qualité de

violoniste. Or, tous les musiciens considéraient Westhoff, à l'égal de Biber, comme le meilleur violoniste de l'Empire. Compositeur de grand talent, réunissant les goûts allemand et italien, il avait écrit et publié des pages pour violon seul – Bach s'en souviendra – et des sonates pour violon et basse continue. Il y a tout lieu d'imaginer que la fréquentation d'un maître de cette envergure fut décisive dans la formation du jeune violoniste.

Bach deviendra plus tard l'ami de Jean Baptiste Volumier, le violoniste et maître de concerts de la cour de Dresde, et celui de son contemporain Johann Georg Pisendel, lui-même élève de Torelli à Ansbach et collègue de Vivaldi, avec qui il travailla à Venise. L'un des maîtres de la génération suivant celle de Westhoff, Pisendel fut le dédicataire de nombreuses œuvres, notamment de Vivaldi et d'Albinoni, et peut-être le destinataire des six Sonates et Partitas de Bach. En plus du clavier et de la composition, Bach tiendra à enseigner le violon à ses propres enfants ; il enverra même son aîné, Wilhelm Friedemann, à Merseburg pour y travailler avec un éminent pédagogue, Johann Gottlieb Graun, lui-même ancien élève de Pisendel et de Tartini, à Padoue.

Cette formation multiple des professionnels était chose courante au XVIII^e siècle – que l'on songe à Mozart, pianiste, organiste et violoniste du plus haut niveau. Après avoir auditionné un musicien briguant un poste à Leipzig, Bach écrit qu'« il a fort bien joué de tous les instruments dont usent ordinairement les musiciens municipaux, à savoir du violon, du hautbois, de la flûte traversière, de la trompette, du cor et des autres basses. » Et les attestations qu'il rédige à l'intention de ses élèves montrent bien cette pluridisciplinarité dans l'enseignement de la musique,



Chiara Zanisi

le clavecin constituant toujours la base de l'apprentissage de l'harmonie, du contrepoint et de la composition. De Johann Christoph Altnickol, qui deviendra son genre, il déclare qu'« il possède toutes les qualités qui sont exigées d'un bon organiste », et qu'« il y ajoute une habileté toute particulière à composer, à chanter et à jouer du violon ». L'un des exemples les plus fameux est celui de Nicolaus Bruhns, disciple de Buxtehude, qui exécutait des sonates d'église au violon, avec ces triples et quadruples cordes qui étaient une spécialité des musiciens d'Allemagne et Nord, mais assis au banc de l'orgue pour y exécuter lui-même au pédalier la partie de basse. Poussée chez Bach au plus haut degré technique et expressif, cette connaissance approfondie des archets et des claviers allait marquer son œuvre d'un sceau indélébile. Bien des pages pour le violon manifestent une nostalgie de la polyphonie de l'orgue, alors que l'instrument à tuyaux aime les bariolages et les guirlandes empruntées à l'art du violon, ce que, précisément, les théoriciens de l'époque nomment *l'imitatio violonistica*.

Toute sa vie, semble-t-il, Bach continua à pratiquer les instruments à archet. Dans une lettre à Forkel, le fils cadet du compositeur, Carl Philipp Emanuel, indique que son père « jouait du violon avec pureté et précision, et conservait ainsi l'orchestre en meilleur ordre qu'il n'eût pu le faire depuis son clavecin. Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent. » Selon la coutume du temps, c'est donc de préférence en jouant du violon qu'il dirigeait son ensemble instrumental.

Et c'est pendant les cinq années qu'il passa à la petite principauté de Coethen, en sa qualité de *Concertmeister*, qu'il eut l'occasion de pratiquer au quotidien ses instruments de prédilection, seul ou en compagnie des merveilleux musiciens qui composaient l'orchestre de la cour. On

date donc de cette époque l'essentiel de ses œuvres de musique de chambre et de musique d'ensemble, très certainement destinées, aux côtés de tant d'autres pages aujourd'hui perdues, aux concerts quotidiens, deux heures durant, dont Bach avait l'entière responsabilité. Une bonne partie des œuvres de ce répertoire allait d'ailleurs resservir pour les concerts du *Collegium Musicum* de Leipzig, telles quelles ou dans diverses adaptations et transcriptions. Au violon ont alors été destinées les trois Sonates et les trois Partitas pour instrument seul, des Sonates avec clavecin ou avec basse continue, ainsi que les parties solistes de nombreux concertos, dont seuls quelques-uns sont aujourd'hui connus ou attestés.

Comme tant d'autres, le manuscrit autographe des six Sonates pour violon et clavecin a disparu. On connaît ces œuvres par trois copies manuscrites, dont une de la main de Johann Christoph Altnickol, probablement réalisée peu après la mort du maître. Ces trois copies présentent entre elles des différences sensibles, surtout quant à la dernière sonate. C'est la copie d'Altnickol qui fait aujourd'hui autorité, et sur laquelle s'est fondée la première édition imprimée, à Zurich, dès 1802, par les soins de la maison Nägeli.

En l'absence d'autographe, reste à savoir si Bach avait lui-même envisagé un recueil cohérent, organique, comme il l'a fait en d'autres cas, principalement pour les œuvres qu'il a destinées à la publication, et si ce recueil aurait bien été constitué des six sonates aujourd'hui connues. Informé par Carl Philipp Emanuel, Forkel parle bien, dans sa biographie, de « Six sonates pour clavier avec accompagnement de violon obligé. Elles furent composées à Coethen et peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de Bach en ce genre. Elles sont fuguées d'un bout à l'autre et renferment même des canons pleins de caractère et de naturel, dialogués par les deux instruments. Il faut un maître pour

jouer la partie de violon, car Bach connaissait les ressources de cet instrument et l'épargnait aussi peu qu'il ne le fait du clavecin. » La même question peut se poser également pour les Suites pour violoncelle seul, contemporaines, dont on ne possède pas davantage le manuscrit, alors que l'agencement interne est évident pour d'autres ensembles, comme les Sonates et Partitas pour violon seul ou les Partitas pour clavecin.

La disposition du recueil ne manque cependant pas d'un certain ordre logique. On peut en effet y distinguer deux groupes de trois sonates, le premier en tonalités dièses, le second en tonalités à bémols [Sonates IV et V], avant la conclusion en *sol* majeur, au lieu de *sol* mineur. Les rapports de tonalités sont inversés d'un groupe à l'autre : un ton, puis une quarte descendants, d'abord, puis une quarte et un ton ascendants ensuite. Enfin, on peut remarquer que les six sonates se fondent sur six degrés différents de la gamme, et que trois sonates sont écrites en majeur tandis que les trois autres le sont en mineur, ce qui paraît bien dénoter une volonté d'organisation globale.

Au moment même où il met au point le premier recueil du *Clavier bien tempéré*, Bach montre aussi ici à quel point il est sensible aux couleurs affectives des tonalités. Ainsi, dès l'admirable Sonate I, est-on frappé par le dolorisme des mouvements lents et la sombre énergie des allegros. En se reportant au premier des nombreux ouvrages théoriques de Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* [L'Orchestre moderne], publié en 1713, soit moins de dix ans avant la composition de ces sonates, on peut lire la description que l'auteur donne des tonalités. Du ton de *si* mineur de la Sonate I, précisément, il indique qu'il est « bizarre, morose et mélancolique ». Chaque sonate, chaque mouvement de sonate paraît ainsi capter un reflet instantané de l'âme humaine.

Avec deux instruments seulement, ce type de sonate est le genre le plus « simple » de la musique de chambre en polyphonie. Mais contrairement à ses prédécesseurs et contemporains, Bach n'écrit ici ni des sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, comme cela s'est beaucoup pratiqué au XVIII^e siècle et comme le dit encore Forkel, ni des sonates pour violon avec soutien de basse chiffrée à réaliser, comme lui-même l'a fait par ailleurs. On peut même dire que c'est ici la première fois que, dans l'Histoire de la musique, un compositeur se préoccupe de donner aux deux instruments un rôle égal, tous deux concertant l'un avec l'autre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'une des copies manuscrites du recueil porte en titre la mention *Sei Suonate à Cembalo certato à Violino solo, col Basso per Viola da gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach*, Six sonates pour clavecin concertant avec violon soliste et accompagnement facultatif de la basse à la viole de gambe, composées par J. S. Bach. Une autre copie, celle prise par Altnickol, est intitulée *Sechs Trio für Clavier und die Violine*, Six Trios pour clavier et violon.

Ces deux titres différents, l'un italien, l'autre allemand, indiquent bien la double référence esthétique de ces pages. Ils infèrent par ailleurs que s'il s'agit bien de sonates pour violon et clavecin, la basse peut être doublée par une viole de gambe [et non par un violoncelle, qui serait trop puissant]; certaines notes tenues, notamment dans le deuxième mouvement de la Sonate II, paraissent appeler ce soutien. Mais le terme de trio doit aussi être compris comme décrivant l'écriture même de ces pages. À de rares exceptions près, en effet – les mouvements introductifs des Sonates I, III et V, le *Largo* de la Sonate VI, ainsi que quelques accords réalisant l'harmonie dans l'adagio de la Sonate III –, celles-ci sont bien destinées à trois parties, le violon, la main droite et la main gauche

du clavecin, à la manière de sonates pour deux dessus et basse, ou de celles que Bach a transcrites pour l'orgue.

Esprit profondément synthétique, Bach s'applique plus encore que François Couperin à la même époque à la « réunion des goûts ». Dense, sévèrement maillée, l'écriture est généralement réalisée dans un contrepoint strict, en imitations, voire en style fugué, tout ce qui rattache ces œuvres à la tradition germanique. Mais la vivacité, le *cantabile*, le charme et la plasticité des lignes mélodiques portent tout autant la marque du goût italien. Les cinq premières sonates suivent d'ailleurs la coupe de la *Sonata da chiesa* en quatre mouvements alternés, lent/vif/lent/vif. Les deux premiers mouvements s'articulent comme un prélude et fugue, opposant le caractère grave ou réveur d'un libre récitatif à l'énergie d'une page fuguée à trois voix. Le troisième mouvement est un moment de méditation poétique, où l'écriture se fait plus décorative et chantante. En style concertant, un finale brillant et très animé met en valeur la virtuosité des protagonistes.

De la sixième sonate, on connaît trois versions différentes. Quelle est la « bonne » ? On l'ignore. La plus plausible historiquement est celle copiée par Altnickol, élève et gendre de Bach, qui l'a vu à l'œuvre et a travaillé sous sa direction. C'est celle qui est présentée ici. Tout l'oppose aux autres sonates, et ses cinq mouvements au lieu de quatre, deux lents encadrés par trois rapides, la rapprochent de la *sonata da camera* italienne. Ces cinq morceaux sont très fortement individualisés, et constituent un ensemble symétrique « en arche » parfaitement harmonieux. Pour commencer et pour finir, deux morceaux rapides en *sol* majeur, marqués *allegro*, et au centre de l'œuvre, un solo de clavecin, lui aussi *allegro*, en *mi* mineur. Les deux mouvements lents sont les plus intensément expressifs. C'est d'abord un *Largo* en *mi* mineur, où dialoguent avec une douloureuse éloquence les deux dessus,

violon et main droite du clavecin, avant que la basse ne s'empare à son tour du motif et enrichisse la polyphonie d'une quatrième voix. *L'Adagio* enfin, quatrième mouvement, est sans doute le sommet de l'œuvre, sublime trio en un *si* mineur exploré et mélancolique.

GILLES CANTAGREL

Musicologue, membre du comité consultatif du Bach-Archiv de Lipsia et du Centre de Musique Baroque de Versailles, autrefois directeur de France Musique et professeur à la Sorbonne de Paris, Gilles Cantagrel est un expert reconnu de musique allemande du 17^{ème} et du 18^{ème} siècles et en particulier de Bach, à qui il a dédié de nombreux livres et articles.

LE MONDE EN SIX SONATES

Benedetta Tobagi parle avec Chiara Zanisi et Giulia Nuti

Quelle votre relation avec la musique d'un monstre sacré comme Bach ?

CHIARA Le personnage peut être intimidant, tout dépend de l'approche que l'on en a pendant ses études. Un enseignant me disait : « Jouer du Bach c'est comme prendre un sirop » : désagréable, mais nécessaire pour la santé. Pour moi c'est l'effet inverse, il est familial, rassurant, souriant, convivial.

GIULIA L'idée de Bach comme monstre sacré à vénérer, accessible seulement aux plus grands interprètes, appartient au romantisme. Notre approche est plus simple : Nous lui enlevons cette aura de l'intouchable et, sans peur, profitons pleinement de jouer sa musique. Je pense que, en tant qu'interprète, il ne faut pas s'approcher d'une partition avec trop de peur. Il faut plutôt se sentir son égal : Nous devons être les premiers à être sûrs de pouvoir dire quelque chose de nouveau, quelque chose à nous, de beau, et intéressant. Pour bien comprendre une œuvre il est important de bien en comprendre le contexte : la période historique, le lieu [c'est-à-dire le pays et la ville] de la composition, à quel moment de la vie de l'auteur se réfère l'œuvre, ce que publiaient à la même époque les compositeurs d'autres pays, si elle a été composée pour un destinataire spécifique, qui l'a exécutée la première fois, en quelle occasion, etc. Nous ne connaissons pas toutes les réponses à ces questions, en ce qui concerne ces sonates, mais le simple fait de se les poser et d'essayer d'imaginer les réponses manquantes, aide à voir Bach non pas comme un « monstre sacré », mais comme un compositeur de son temps.

On dit couramment « Sonates pour violon et clavecin », mais une source rapporte « pour clavecin et violon ». Qu'est-ce que cela signifie ?

CHIARA On constate une tendance à la normalisation, à l'homologation, et donc, à parler de sonates pour violon et clavecin, formation très récurrente pendant la période baroque. En réalité il s'agit ici de la première fois où l'on parle de sonates pour clavecin et violon. Très souvent l'écriture est la même que pour une sonate en trio. En ce sens, elles sont réalisées de façons géniales. Même quand on les connaît par cœur et qu'on les a jouées maintes fois, il peut être encore surprenant, et contraignant, saisir tout ce qui est dit dans un même moment.

GIULIA Ce sont des sonates pour « clavecin obligé », c'est à dire que la partition du clavecin est écrite dans son intégralité, ce n'est pas seulement un accompagnement. Le rapport entre les deux instruments est équitable. Comme le disait Chiara, il s'agit de trois voix qui se suivent, se poursuivent et s'entrecroisent : le violon, la main droite du clavecin, la main gauche du clavecin.

CHIARA Je me suis toujours beaucoup amusée, depuis toujours, à penser que le violon accompagne vraiment le clavecin. Pour nous violonistes c'est un défi et presque un luxe, de penser que nous sommes des accompagnateurs.

Vous rappelez-vous un « moment fatal » - ou plus d'un - dans la relation avec Bach ?

CHIARA Bach m'a toujours appelée, et ce depuis mes premières années d'étude. Il y a eu divers moments où je l'ai rencontré de façon plus intense. Je pense en particulier à la naissance de mon fils Guido : j'écoutais la *Passion Selon Matteo* dirigée par Koopman, avec qui par la suite je l'ai jouée des dizaines de fois en tournée. Un moment fatal revient toujours chaque fois que je joue le morceau du second violon soliste dans le Concert pour deux violons : Je m'amuse beaucoup dans le passage où, dans le troisième mouvement, on dirait que le « second violon est seul contre le monde entier ». Même jouer la Ciaccona en public, la

première fois, fut comme faire un grand voyage intérieur, trouver le courage de se dévêtir de ses propres peurs et le raconter.

GIULIA Enfant, je devais avoir 12 ans environ, je jouais les Suites françaises comme une obsession; Il y avait une Gigue en particulier, dans la suite en sol majeur, avec un thème sympathique, joyeux, facile. Et je n'arrivais jamais à la fin du mouvement sans faire au moins une erreur. Ce qui faisait beaucoup rire ma maman, parce que la difficulté que j'éprouvais à exécuter ce thème était en nette opposition en réalité avec son insouciance et sa simplicité. Elle me dit un jour : « Si tu arrives à la fin sans te tromper je te donne 5 penny. » : Aujourd'hui encore elle ne me les a pas donnés ! La difficulté d'interpréter Bach est toute là : La difficulté est technique, la construction harmonique et mélodique est très dense, mais elle ne doit jamais apparaître lourde, il faut toujours rechercher la légèreté et la simplicité dans l'interprétation, l'effort et la fatigue qu'il demande ne doivent jamais transparaître. C'est là tout le concept de *sprezzature* du XVII siècle.

Comment avez-vous construit votre interprétation ?

CHIARA Après avoir écouté, il y a bien des années, les gravures « historiques », je n'ai plus voulu en écouter. J'ai préféré cultiver un terrain neutre où pouvoir faire grandir ma lecture personnelle de cette musique, sans qu'elle soit contaminée par d'autres interprétations. Un peu fondamentaliste, peut être, comme choix, mais sincère. Quand je m'approche de Bach je me sens plus un "lien" qu'un interprète. Outre à la recherche faite sur les manuscrits et les sources, nous avons adopté diverses approches, selon les sonates, mais l'effort continu a été de faire en sorte que le sens de la musique émerge tout seul: jouer et rejouer les simples notes d'un mouvement, comme une méditation, en attendant qu'il fasse surface. De « personnel" nous avons

ajouté peu ou rien, dans le phrasé, dans les dynamiques, dans les ornements. Les signes de dynamique sont très rares, pourtant quand on lit cette musique on a l'impression qu'ils sont évidents et indiqués clairement sur la partition, on a l'impression de les voir écrits. Les ornements apparaissent souvent intégralement, quand elles sont voulues. Je crois qu'il y a bien peu à ajouter à tout cela: mon idée esthétique, en ce sens, correspondait exactement à celle de Giulia.

GIULIA Peter Kivy, musicologue et philosophe, se concentre sur quatre catégories principales d'authenticité: la première catégorie est la fidélité envers les intentions du compositeur-objectif le plus noble, mais, il me semble évident, impossible à vérifier. La deuxième est la fidélité envers les pratiques exécutives en vigueur pendant la vie du compositeur- ce que j'appelle la contextualisation, et cela nous le faisons. La troisième est la fidélité au type de son qu'aurait connu le compositeur, et à celle-là, Chiara et moi y tenons beaucoup. La quatrième catégorie d'authenticité, selon Kivy, concerne la fidélité envers nous-mêmes: une interprétation qui soit personnelle, unique, pas dérivée ou imitée à d'autres. Je crois que cette dernière est très forte, dans notre version.

CHIARA Nous nous sommes aidées en utilisant des images. Parcourir les six sonates c'est comme faire un voyage dans un carrosse: par la fenêtre on voit s'alterner 26 paysages tous différents en lumière, parfums, humeurs, émotions. Dans le Allegro de la première sonate, par exemple - qui nous faisait penser de façon absurde aux parfums d'un bar des années 70! - il y a des scènes de fêtes populaires, des nuages qui se transforment soudain en pluie, des coups de tonnerre harmonieux suivi après de longues progressions par un ciel clair et le soleil qui réchauffe. J'espère que les images arrivent aussi juste en écoutant, pour nous elles ont été claires et partagées dès

le début: presque comme une lecture cinématographique! En plus, les six tonalités différentes des sonates peignent des mondes sonores variés: nous avons étudié le réglage de chaque instrument de façon à ce que les tonalités soient plus intensément caractérisées.

Parmi ces sonates, laquelle vous représente le mieux ?

GIULIA À l'intérieur des six sonates, toutes les émotions se retrouvent: la tristesse [Do mineur], le désespoir [Si mineur], la tranquillité [La majeur], la majesté [Mi majeur], la joie [Sol majeur], l'intellect [Fa mineur]. Chaque mouvement est différent, et à l'intérieur de chacun, chaque phrase a une nuance...

CHIARA Je suis d'accord, il est impossible de répondre. Si je dois absolument choisir, je me surprends moi-même en parlant de celle qui au début me semblait la moins compréhensible, la Quinte, en fa majeur. Je suis très émue au premier mouvement, que nous avons, après bien des années, commencé à jouer plus lentement. Chercher le souffle en l'arc pour faire chanter ces notes si longues, pendant que le violon se perd dans la vibration des phrases du clavier en un Fa mineur triste et chaud, mais plein d'espoir.

Chiara, tu enregistres avec ton violon, un instrument spécial.

CHIARA C'est un Giuseppe Gagliano de 1761. Je l'ai rencontré grâce à d'heureuses coïncidences. Je crois que les instruments ont une âme et voyagent à travers les siècles pour rejoindre les personnes à qui ils sont destinés. Le mien était depuis des années à la Scala de Milan, utilisé par une des épaules pour grands solistes du répertoire symphonique et d'opéra. Je me souviens quand j'ai enlevé les cordes d'acier et quand je lui ai mis le catgut, en le réglant sur 415 au lieu de 440 Hz. Ce fut une grande émotion que d'entendre le son et la tension changer: il vibrait à nouveau sur la même longueur d'onde de sa naissance. Bien que je joue depuis

30 ans, j'avais l'impression d'avoir une voix pour la première fois. La voix juste pour raconter l'histoire enfermée dans ces sonates.

Benedetta Tobagi [1977], écrivain, animatrice radio et journaliste. Collabore avec le journal « La Repubblica » ; elle a publié *Come mi batte forte il tuo cuore* [Comme ton cœur me bat fort] [Einaudi, 2009], *Una stella incoronata di buio* [Une étoile couronnée par l'obscurité] [Einaudi, 2013], *La scuola salvata dai bambini* [L'école sauvée par les enfants] [Rizzoli, 2016]. Membre du conseil d'administration de la Rai de 2012 à 2015.



LE SEI SONATE PER VIOLINO E CLAVICEMBALO BWV 1014-1019

A giudicare dalle testimonianze storiche e fornite dagli spartiti, il violino ebbe sempre un posto speciale nella vita di Bach. Fu attraverso il violino piuttosto che attraverso la tastiera che si avvicinò alla pratica musicale. Suo padre, Johann Ambrosius, che fu direttore musicale della città di Eisenach, era violinista e soprattutto violista. Fu lui che diede al proprio talentuosissimo figlio un'educazione musicale di base facendo di lui, in giovanissima età, un suonatore di strumenti ad arco. Dopo la morte del padre il ragazzo fu preso in custodia dal fratello maggiore Johann Christoph, un organista che era stato allievo di Pachelbel, e fu a Ohrsdorf che ricevette le prime lezioni di strumento a tastiera (clavicembalo e organo). È molto probabile che egli, quando fu al *gymnasium* a Lüneburg, continuò i propri studi con l'organista Georg Boehm.

Costretto a lasciare la scuola quando la sua voce cambiò, il giovane Bach aveva la scelta, per cercare un lavoro, fra gli strumenti ad arco e quelli a tastiera. Fece domanda per il posto di organista a Sangerhausen, ma preferirono a lui un musicista locale per quell'incarico. Prima si guadagnò da vivere come violinista lacchè nell'orchestra di corte (chiamata allora cappella) del Duca Johann Ernst.

Dotato di una curiosità insaziabile, è facile supporre che durante i sei mesi del 1703 che trascorse con quel primo incarico, il giovane Bach divenne amico del grande violinista Johann Paul von Westhoff, che lavorava allora nel piccolo principato. Ex violinista della corte di Dresda, dopo aver viaggiato molto in Europa e aver suonato davanti a Luigi XIV, Westhoff arrivò a Weimar nel 1699 e rimase lì fino alla sua morte, nel 1705. Uomo influente, fu segretario alla camera, ma anche insegnante di lingue moderne e *Hofmusiker*, musicista di corte, come violinista. I suoi contemporanei lo

ritenevano, insieme a Biber, il miglior violinista dell'Impero. Compositore molto talentuoso sia nello stile tedesco che in quello italiano, aveva scritto e pubblicato opere per violino solo (che Bach ricorderà più tardi) e sonate per violino e continuo. Abbiamo ogni motivo di pensare che la frequentazione con un maestro del suo calibro fu decisiva nella formazione del giovane violinista.

Più tardi Bach divenne amico del violinista e *Concertmeister* della corte di Dresda Jean Baptiste Volumier, e del suo contemporaneo Johann Georg Pisendel, che aveva studiato con Torelli ad Ansbach e che era collega di Vivaldi, con il quale aveva lavorato a Venezia. Musicista che apparteneva alla generazione dopo di quella di Westhoff, Pisendel fu dedicatario di molte opere, in particolare di Vivaldi e Albinoni, e fu forse per lui che Bach scrisse le sue sei Sonate e Partite. Oltre agli strumenti a tastiera e la composizione, più tardi Bach insegnò ai propri figli il violino; mandò anche il suo figlio maggiore Wilhelm Friedemann a Merseburg a studiare con il famoso insegnante Johann Gottlieb Graun, che aveva a sua volta studiato con Pisendel e con Tartini a Padova.

Queste formazioni musicali così ampie erano comuni per i professionisti del diciottesimo secolo – basti pensare a Mozart che fu un pianista, un organista ed un violinista eccezionali. Dopo aver ascoltato un musicista che ambiva ad un posto a Lipsia, Bach scrisse: 'Ha suonato molto bene tutti gli strumenti generalmente usati dai musicisti municipali, vale a dire il violino, l'oboe, il flauto, la tromba, il corno e altri strumenti gravi.' E anche gli attestati che scrisse per i suoi allievi mostrano la gamma di materie che rientravano nell'insegnamento della musica, dove il clavicembalo era sempre alla base dell'apprendimento dell'armonia, del contrappunto e della composizione. Del proprio futuro genero

Johann Christoph Altnickol, dichiara: 'Possiede tutte le qualità richieste per essere un buon organista, e a queste aggiunge un'abilità non comune come compositore, cantante e violinista'. Uno dei più famosi esempi fu Nicolaus Bruhns, un allievo di Buxtehude, che pare stesse a sedere sulla panca dell'organo eseguendo le sonate da chiesa al violino con triple e quaduple corde, che erano una specialità dei musicisti del nord della Germania, mentre con i piedi suonava un basso adeguato sui pedali. Portata da Bach al grado più alto di tecnica e di espressione, questa conoscenza approfondita degli strumenti ad arco e di quelli a tastiera non poteva che lasciare un segno profondo nelle sue composizioni. Molte delle sue opere per violino mostrano una sorta di nostalgia per la polifonia dell'organo, mentre i suoi pezzi per organo si lasciano andare all'*imitatio violinistica*, come fu coniata dai teorici dell'epoca - l'imitazione dei *bariolages* e delle volute sonore che appartenevano all'arte del violino.

Pare che Bach continuò a suonare gli strumenti ad arco per tutta la sua vita. In una lettera a Forkel, il suo figlio più giovane Carl Philipp Emanuel sottolineò che suo padre 'suonava il violino con purezza e precisione e con questo dirigeva l'orchestra più ordinatamente di quanto avrebbe potuto fare dal clavicembalo. Aveva una conoscenza perfetta di tutte le possibilità di tutti gli strumenti a corda. I suoi pezzi per violino o per violoncello solo mostrano ciò'. Così, secondo il costume dell'epoca, preferiva condurre i suoi gruppi strumentali dal violino piuttosto che dal clavicembalo.

E durante i cinque anni che spese nella piccola cittadina di Coethen come *Concertmeister* ebbe l'opportunità di suonare i suoi strumenti preferiti ogni giorno, sia da solo che con i meravigliosi musicisti dell'orchestra di corte. Così, a quel periodo risalgono molte delle sue composizioni di musica da camera e d'insieme, che erano molto probabilmente dedicate, insieme a molti altri pezzi andati perduti, ai concerti quotidiani della durata di due o tre ore dei quali Bach aveva

l'incarico e la piena responsabilità. Inoltre, molte delle sue opere per questo repertorio, dovevano essere impiegate anche per i concerti del *Collegium Musicum* di Lipsia, così com'erano oppure in vari adattamenti e trascrizioni. Così fu per violino che Bach scrisse le tre Sonate e le tre Partite per strumento solo, alcune Sonate con il clavicembalo o il continuo, così come le parti solistiche di numerosi concerti, delle quali oggi solo alcune sono conosciute e attestate.

Come molti altri, il manoscritto delle sei Sonate per violino e cembalo è andato perduto. Questi pezzi ci sono pervenuti attraverso tre copie del manoscritto, una di queste per mano di Johann Christoph Altnickol, che probabilmente la scrisse poco dopo la morte del compositore. Ci sono varie differenze evidenti fra le tre copie, in particolare riguardo all'ultima sonata. Quella di Altnickol è ritenuta oggi la più attendibile. Anche la prima edizione stampata [Nägeli, Zurigo, 1802] si basò su questa.

Mancando il manoscritto rimane aperta la domanda se lo stesso Bach avesse previsto una raccolta organica, coerente, come fece in altri casi e soprattutto per le opere da lui destinate alla pubblicazione, e se questa raccolta fosse composta dalle sei sonate che conosciamo oggi. Informato da Carl Philipp Emanuel, Forkel parla nella sua biografia delle 'Sei Sonate per tastiera con l'accompagnamento di violino obbligato. Furono composte a Coethen e possono essere annoverate fra i capolavori di Bach in quel genere. Vi sono fugati ovunque e presentano anche i tipici e molto naturali canoni nel dialogo fra i due strumenti. Ci vuole un musicista molto abile per suonare la parte del violino, perché Bach conosceva le risorse di quello strumento e gli risparmiò poco di quello che faceva fare al clavicembalo.' La questione è simile per le Suites per violoncello solo contemporanee, delle quali non abbiamo il manoscritto, mentre per le altre serie di opere, come per le Sonate e Partite per violino solo

o per le Partite per clavicembalo, la distribuzione interna delle parti è evidente.

C'è tuttavia una logica nell'ordine dei pezzi all'interno della raccolta. Si possono infatti creare due gruppi di tre sonate, il primo in tonalità con i diesis e il secondo in tonalità con i bemolli (Sonata IV e V), prima della conclusione in sol maggiore anziché in sol minore. Rimane una relazione fra le tonalità di un gruppo e quelle dell'altro: prima un tono discendente, seguito da una quarta discendente, dopo una quarta ascendente seguita da un tono ascendente. Possiamo notare infine che le sei sonate sono basate su sei differenti gradi della scala, e che tre sonate sono scritte in tonalità maggiore mentre altre tre in tonalità minore, cose che di fatto sembrano indicare la volontà di creare un'unica opera.

Come nella prima parte del *Clavicembalo ben temperato*, che aveva appena finito di scrivere, Bach mostra in queste sonate tutta la propria sensibilità verso i colori e gli affetti delle diverse tonalità. Così, fin dall'inizio, nell'ammirevole Sonata I, siamo colpiti dall'espressione dolorosa dei movimenti lenti e dall'energia triste degli allegri. Nel primo dei tanti lavori teorici scritti da Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (l'Orchestra Moderna), pubblicato nel 1713, meno di dieci anni prima della composizione di queste sonate, possiamo leggere la descrizione che l'autore dà delle diverse tonalità. Descrive la tonalità di si minore (Sonata I) come 'bizzarra, cupa e malinconica'. Ogni sonata e ogni movimento di sonata sembrano così catturare un riflesso istantaneo dell'animo umano.

Con due soli strumenti, questo tipo di sonata è l'esempio più 'semplice' di musica da camera polifonica. Ma, diversamente dai suoi predecessori e dai suoi contemporanei, Bach non scrisse delle sonate per violino con accompagnamento di clavicembalo (pratica diffusa nel diciottesimo secolo) né, come Forkel ci fa notare, sonate per violino accompagnate da un basso cifrato da realizzare da parte dell'esecutore come fece

altrove lui stesso. Possiamo dire che questa è la prima volta che, nella storia della musica, un compositore si preoccupa di dare ai due strumenti un ruolo uguale, entrambi concertanti. Inoltre, non è una semplice coincidenza che una delle copie del manoscritto porti il titolo *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino solo, col Basso per Viola da gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach*. Un'altra delle copie, quella fatta da Altnickol, è intitolata *Sechs Trio für Clavier und Violine* (Sei Trii per tastiera e violino).

Questi due diversi titoli, uno in italiano e l'altro in tedesco, indicano abbastanza chiaramente il doppio riferimento estetico di queste pagine. Ci fanno dedurre inoltre che anche se queste sono in effetti sonate per violino e cembalo, il basso potrebbe essere raddoppiato da una viola da gamba (non da un violoncello, che sarebbe troppo potente); alcune note tenute, soprattutto nel secondo movimento della Sonata II, sembrano richiedere questo sostegno. Ma il termine trio va anche inteso come una descrizione del tipo di scrittura. Infatti, nonostante poche eccezioni (il movimento di apertura delle Sonate I, III and V, il *Largo* della Sonata VI, e anche alcuni accordi che realizzano l'armonia dell'*Adagio* della Sonata III), questi pezzi vanno intesi come a tre parti, il violino, la mano destra e la mano sinistra del cembalo, alla maniera delle sonate per due strumenti alti e basso, o di quelle che Bach trascrisse per organo.

Con una grande capacità di sintesi, Bach s'impegna ancor più di François Couperin, suo contemporaneo, nella *réunion des goûts*, nell'unione degli stili. La scrittura è densa e a maglie strette, in genere con un uso severo del contrappunto, delle imitazioni, o anche dello stile fugato: tutto ciò appartiene alla tradizione germanica. D'altro canto la vivacità, il *cantabile*, la piacevolezza e la sinuosità delle linee melodiche sono tipiche dello stile italiano. Le prime cinque sonate, infatti, seguono il modello della *sonata da chiesa* in quattro movimenti alternati, lento-veloce-lento-veloce-

ce. I primi due movimenti si presentano come un preludio e fuga, con il contrasto fra il carattere grave o sognante di un recitativo libero e l'energia di un pezzo fugato a tre voci. Il terzo movimento è un momento di meditazione poetica, dove la scrittura si fa più decorata e cantabile. In stile concertato, un finale brillante e molto animato mette in luce il virtuosismo dei protagonisti.

Ci sono pervenute tre diverse versioni della Sonata VI. Quale sia quella 'giusta' non si può dire. La più plausibile storicamente è quella copiata da Altnickol, allievo e genero di Bach, che vide il grande maestro all'opera e che lavorò sotto la sua supervisione. Questa è la versione presentata qui. Questa sonata contrasta con le altre in ogni senso, con i suoi cinque movimenti al posto di quattro (due lenti incorniciati da tre allegri) che la rendono più simile alla *sonata da camera* italiana. I movimenti sono fortemente individualizzati e costituiscono un insieme simmetrico perfettamente armonioso. Per cominciare e per finire due pezzi rapidi in sol maggiore, con indicazione *Allegro*, e al centro dell'opera un solo di clavicembalo, anch'esso *Allegro* in mi minore. I due movimenti lenti sono i più intensamente espressivi. Nel *Largo* in minore le due voci superiori (il violino e la mano destra del clavicembalo) dialogano con una dolorosa eloquenza prima che il basso gli strappi il motivo musicale e arricchisca la polifonia con una quarta voce. Infine l'*Adagio* (quarto movimento) è senza dubbio l'apice dell'opera, trio sublime in un malinconico e lacrimoso si minore.

GILLES CANTAGREL

Musicologo, membro del comitato consultivo del Bach-Archiv di Lipsia e del Centro di Musica Barocca di Versailles, già direttore di France Musique e docente alla Sorbona di Parigi, Gilles Cantagrel è un esperto riconosciuto della musica tedesca del Sei e Settecento e più in particolare di Bach, cui ha dedicato numerosi libri e articoli.

IL MONDO IN SEI SONATE

Benedetta Tobagi dialoga con Chiara Zanisi e Giulia Nuti

Qual è il vostro rapporto con un mostro sacro come Bach?

CHIARA Il personaggio può mettere soggezione, dipende anche dal modo in cui viene proposto durante gli studi. Un insegnante mi diceva che 'suonare Bach è come prendere lo scioppo': sgradevole, ma necessario alla salute. A me fa l'effetto contrario, è famigliare, rassicurante, sorridente, gaudente.

GIULIA L'idea di Bach come mostro sacro da venerare, accessibile solo ai più grandi interpreti, appartiene al periodo romantico. Il nostro approccio è più semplice: togliergli quest'aura di intoccabilità e, senza paura, godere del fatto di suonare la sua musica. Penso che, come interprete, non si debba avvicinare una partitura con troppo timore. Piuttosto va affrontata alla pari: dobbiamo essere noi per primi sicuri di poter dire qualcosa di nuovo, di nostro, di bello, di interessante. Per riuscire a capire un'opera è importante contestualizzare: avere in mente il periodo storico, il luogo (inteso proprio come il paese e la città) della composizione, la collocazione dell'opera nella vita dell'autore, cosa pubblicavano i compositori di altri paesi negli stessi anni, se è stata composta per un destinatario specifico, chi l'ha eseguita per la prima volta, in quale occasione, eccetera. Non conosciamo la risposta a tutte queste domande, per queste sonate, ma già il fatto di porsele e cercare di immaginare le risposte mancanti, aiuta a pensare Bach non come un 'mostro sacro', ma come un compositore del suo tempo.

Si dice comunemente 'Sonate per violino e cembalo', ma una delle fonti riporta 'per cembalo e violino'. Cosa significa?

CHIARA Si tende a normalizzare, omologare, e, per questo, a parlare di sonate per violino e cembalo, formazione molto ricorrente in epoca barocca. In realtà questa è una

delle prime volte in cui si parla di sonate per cembalo e violino. Molto spesso la scrittura è come quella di una trio sonata. Sono realizzate, in questo senso, in modo geniale. Anche quando le conosci a memoria e le hai suonate tanto può essere sorprendente, e impegnativo, cogliere tutto ciò che viene detto nello stesso momento.

GIULIA Sono sonate 'a cembalo obbligato', ovvero con la parte di cembalo che è scritta per esteso, non è solo accompagnamento. Il rapporto tra i due strumenti è paritario. Come diceva Chiara, sono tre voci che si inseguono e rincorrono e intrecciano: il violino, la mano destra del cembalo, la mano sinistra del cembalo.

CHIARA Mi sono divertita molto, da sempre, a pensare che davvero il violino accompagni il cembalo. Per noi violinisti è una sfida e quasi un lusso, pensarci come accompagnatori.

Ricordate un 'momento fatale' - o più d'uno - nel rapporto con Bach?

CHIARA Bach mi ha sempre chiamato, fin dai primi anni di studio. Ci sono stati vari momenti in cui l'ho incontrato in modo più intenso. Mi viene in mente la nascita di mio figlio Guido: ascoltavo la *Passione Secondo Matteo* diretta da Koopman, con cui poi l'ho suonata decine di volte in tournée. Un momento fatale si ripropone poi ogni volta che suono la parte di secondo violino solista nel Concerto per due violini: mi diverte il passaggio in cui, nel terzo movimento, sembra 'violino secondo contro tutti'. Anche suonare la *Ciaccona* in pubblico, la prima volta, fu come fare un grande viaggio interiore, trovare il coraggio di spogliarsi dalle paure e raccontarlo.

GIULIA Da bambina, avrò avuto 12 anni, suonavo le *Suites Francesi* in maniera ossessiva; c'era una Giga in particolare, della suite in sol maggiore, con un tema carino, allegro, facile. E non riuscivo mai ad arrivare in fondo

al movimento senza commettere almeno un errore. Questo faceva ridere tantissimo la mia mamma, perché la difficoltà che trovavo nell'esecuzione era in netto contrasto alla spensieratezza e semplicità del tema. Un giorno mi disse: 'se arrivi in fondo senza sbagliare ti dò 5 penny': ad oggi ancora non me li ha dati! La difficoltà di interpretare Bach sta tutta lì: è difficile tecnicamente, la costruzione armonica e melodica è molto densa, ma non deve mai apparire pesante, bisogna sempre cercare la leggerezza e la semplicità nell'interpretazione, non deve trasparire la fatica e lo sforzo che ti richiede. È il concetto seicentesco di sprezzatura.

Come avete costruito la vostra interpretazione?

CHIARA Dopo l'ascolto, tanti anni fa, di alcune incisioni 'storiche', no ho più voluto ascoltarne. Ho preferito coltivare un campo pulito in cui far crescere la mia lettura di questa musica, senza che venisse contaminata da altre interpretazioni. Un po' integralista, forse, come scelta, ma sincera. Quando mi accosto a Bach mi sento un 'tramite', più che un interprete. Al di là della ricerca sui manoscritti e le fonti, abbiamo adottato approcci diversi, a seconda della sonata, ma lo sforzo costante è stato quello di lasciare che il senso della musica venisse a galla da solo: suonare e risuonare le semplici note di un movimento, come una meditazione, aspettando che affiorasse. Di 'nostro' abbiamo aggiunto poco o nulla, nel fraseggio, nelle dinamiche, nelle ornamentazioni. I segni di dinamica sono rarissimi, eppure leggendo questa musica si ha l'impressione che siano lampanti e indicati chiaramente in partitura, sembra quasi di vederli scritti. Le ornamentazioni compaiono spesso per esteso, quando sono volute. A tutto questo credo ci sia poco da aggiungere: la mia idea estetica, in questo senso, coincideva perfettamente con quella di Giulia.

GIULIA Peter Kivy, musicologo e filosofo, mette a fuoco quattro principali tipologie di autenticità: il primo tipo è la

fedeltà verso le intenzioni del compositore – l'obiettivo più nobile, ma, mi sembra evidente, impossibile da verificare. Il secondo è la fedeltà alle prassi esecutive in vigore durante la vita del compositore – quello che io chiamo la contestualizzazione, e questo lo facciamo. Il terzo è la fedeltà al tipo di suono che avrebbe conosciuto il compositore, e a questa io e Chiara teniamo molto. Il quarto tipo di autenticità, sostiene Kivy, riguarda la fedeltà verso noi stessi: un'interpretazione che è personale, unica, non derivata o imitativa di altri. Credo che quest'ultima sia molto forte, nella nostra versione.

CHIARA Ci ha aiutato molto l'uso di immagini. Attraversare le sei sonate è come fare un viaggio in carrozza: nel finestrino si alternano 26 paesaggi diversi per luce, profumo, umore, emozioni. Nell'Allegro della Prima Sonata, per esempio – che ci richiamava assurdamente il sapore di un bar anni Settanta! – ci sono scene da sagra popolare, nuvole che si sciolgono in pioggia all'improvviso, tuoni armonici seguiti dopo lunghe progressioni da cieli tersi e sole che scalda. Spero che le immagini arrivino anche all'ascoltatore, per noi sono state chiare e condivise fin dall'inizio: quasi una lettura cinematografica! Le sei diverse tonalità delle sonate, poi, dipingono mondi sonori davvero diversi: abbiamo studiato l'accordatura degli strumenti in modo che le tonalità fossero più fortemente caratterizzate.

In quale, tra queste sonate, ti riconosci maggiormente?

GIULIA Dentro le sei sonate ci sono tutti gli affetti; la tristezza (do minore), la disperazione (si minore), la tranquillità (la maggiore), la maestà (mi maggiore), l'allegria (sol maggiore), l'intelletto (fa minore). Ogni movimento è a sua volta diverso, e all'interno di ogni movimento, ogni frase ha una sua sfumatura...

CHIARA Concordo: rispondere è impossibile. Se proprio devo scegliere, sorprendo me stessa parlando di quella che inizialmente mi sembrava forse meno comprensibile,

la Quinta, in fa minore. Mi emoziona molto il primo movimento, che dopo anni abbiamo iniziato a suonare molto più lentamente. Cercare nell'arco il respiro per far cantare quelle note così lunghe, mentre il violino si perde nella vibrazione delle frasi del cembalo in un fa minore triste e caldo, ma pieno di speranza.

Chiara, registri con il tuo violino, uno strumento speciale.

CHIARA È un Giuseppe Gagliano del 1761. L'ho incontrato grazie a molte coincidenze fortunate. Credo che gli strumenti abbiano un'anima e viaggino nei secoli raggiungendo le persone a cui sono dedicati. Il mio era da anni alla Scala di Milano, lo suonava una delle spalle per i grandi soli del repertorio sinfonico e operistico. Ricordo quando gli ho tolto le corde di acciaio e ho montato le corde di budello nudo, accordandolo a 415 invece che a 440 hz. Fu una grande emozione sentire il suono e la tensione cambiare: tornava a vibrare sulla stessa lunghezza d'onda di quando era nato. Anche se suonavo da trent'anni, mi sembrò che per la prima volta mi avessero dato davvero una voce. La voce per raccontare la storia racchiusa in queste sonate.

Benedetta Tobagi (1977), scrittrice, conduttrice radiofonica e giornalista. Collabora con il quotidiano "La Repubblica"; ha pubblicato Come mi batte forte il tuo cuore (Einaudi, 2009), Una stella incoronata di buio (Einaudi, 2013), La scuola salvata dai bambini (Rizzoli, 2016). È stata membro del consiglio di amministrazione della Rai dal 2012 al 2015.



Chiara Zanisi

ICONOGRAPHY [DIGIPACK]

FRONT COVER: Johann Christof Merck: *Ulmer Dogge** (1705),
Jagdschloss Grunewald, Berlin ©Foundation Prussian
Palaces and Gardens Berlin-Brandenburg / Photographer:
Jörg P. Anders

* hunting dog of King Frederick I of Prussia.

INSIDE: ©Barbara Stella

ICONOGRAPHY [BOOKLET]

PAGES 8, 12, 19, 26: ©Barbara Stella

TRANSLATIONS

LINER NOTES

FRENCH-ENGLISH: Mary Pardoe

FRENCH-ITALIAN: Chiara Zanisi

INTERVIEW

ITALIAN-ENGLISH: Avril Bardoni

ITALIAN-FRENCH: Héliène Sandoval

ADVISOR, ICONOGRAPHY: Denis Grenier

EDITING: Donatella Buratti

GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

Acknowledgements

Heartfelt thanks to Benedetta Tobagi, a superb writer, for her interview and for her vital input throughout this project.

Thanks to Gilles Cantagrel for his analytical note.

An affectionate mention of Nicola Fumagalli, a dear friend and master of the art of living.

And finally, thanks to Guido, Gaele, Dodo, Duccio and Neri.

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OutthereMusic

ARTISTIC DIRECTOR: Giovanni Sgaria

outhere
MUSIC



outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

SEI SUONATE À CEMBALO CERTATO È VIOLINO SOLO

CD 1

Sonata I in B minor BWV 1014

- 1 Adagio 3'21
- 2 Allegro 2'57
- 3 Andante 3'13
- 4 Allegro 3'22

Sonata II in A major BWV 1015

- 5 Dolce 2'41
- 6 Allegro assai 3'08
- 7 Andante un poco 3'28
- 8 Presto 4'17

Sonata III in E major BWV 1016

- 9 Adagio 3'37
- 10 Allegro 3'00
- 11 Adagio ma non tanto 4'39
- 12 Allegro 3'43

Total time 41'16

CD 2

Sonata IV in C minor BWV 1017

- 1 Largo 4'09
- 2 Allegro 4'22
- 3 Adagio 2'47
- 4 Allegro 4'32

Sonata V in F minor BWV 1018

- 5 5'43
- 6 Allegro 4'39
- 7 Adagio 3'08
- 8 Vivace 2'40

Sonata VI in G major BWV 1019

- 9 Allegro 3'23
- 10 Largo 1'49
- 11 Allegro 4'32
- 12 Adagio 3'07
- 13 Allegro 3'18

Sonata VI BWV 1019a

- 14 Cantabile ma un poco adagio 6'12

Total time 54'03

Total time 95'19

English commentary inside
Texte en français
Testo italiano all'interno

CHIARA ZANISI violin

Joseph Gagliano, Naples 1761

GIULIA NUTI harpsichord

Keith Hill, Grand Rapids Michigan, US 2001 (after Anonymous, Germany 18th century)

Recorded at Villa San Fermo, Lonigo (Vicenza), 19-27 October 2014.

Producer: Fabio Framba - **Assistant:** Laura Corolla. **Sound engineer and editing:** Fabio Framba.

Front cover: Johann Christof Merck: *Ulmer Dogge* [1705], Jagdschloss Grunewald, Berlin

©Foundation Prussian Palaces and Gardens Berlin-Brandenburg / Photographer: Jörg P. Anders

© 2017 / © 2017 Outhere Music France

A European Union production manufactured in Austria [EU] by Sony DADC Austria AG. (L) 04494

www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

outhere
MUSIC



A 426

