




SUZER AUDIO CD
Hybrid Disc

LIVE IN ROMA

UTO UGHI

VIOLINO



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

LIVE IN ROMA

UTO UGHI

VIOLINO

SACD 034

Ideato, registrato e prodotto da - Conceived, recorded and produced by
Giulio Cesare Ricci

Assistente alla registrazione - Recording assistant
Paola Maria Ricci

Registrato a - Recorded at
Auditorium Parco della Musica - Sala S. Cecilia, Roma

Data di registrazione - Recording date
26 Novembre 2004 - November 26th 2004

Strumento - Instrument
Violino Guarneri del Gesù, ex Grumiaux

Attrezzatura - Equipment

microfoni a valvole, valve microphones: Neumann U47, U48, M49

preamplificatori microfonici, mike pre-amplifiers: Signorici

cavi microfonici, digitali e linea, microphone, digital cables: Signorici

registrato in stereo e 5 canali Direct Stream Digital (DSDTM) su registratore Pyramix

usando convertitori dCS A/D e D/A

recorded in stereo and 5-channels Direct Stream Digital (DSDTM) on the Pyramix Recorder

using dCS A/D and D/A converters

AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA SALA SANTA CECILIA
ROMA 26 NOVEMBRE 2004

J.S. BACH

SONATA N. 1 IN SOL MINORE BWV 1001 [1 - 4]

ADAGIO 3'59" - FUGA ALLEGRO 5'23" - SICILIANA 3'30" - PRESTO 3'18"

PARITTA N. 2 IN RE MINORE BWV 1004 [5 - 9]

ALLEMANDA 3'09" - CORRENTE 2'04" - SARABANDA 2'48" - GIGA 2'10" - CACCIANA 1'34"

E. YSAÏE

SONATA N. 4 IN M MINORE OP. 27 [10 - 12]

ALLEMANDA 4'57" - SARABANDA 3'01" - FINALE 3'16"

N. PAGANINI

CAPRICCI N. 1 ANDANTE IN M MAGGIORE 1'55" [13]

N. 9 ALLEGRETTO IN M MAGGIORE 3'08" [14]

N. 13 ALLEGRO IN SI BEMOLLE MAGGIORE 2'48" [15]

N. 15 POSATO IN M MINORE 3'18" [16]

PAGANINIANA 5'05" [17]

TOTAL TIME: 1.07'37"

SONATE E PARTITE PER VIOLINO SOLO DI BACH

Il repertorio di musiche affrontato da Bach a Cöthen (presso la cui corte egli ricevette la nomina a *Kapellmeister* il 5 agosto 1717, pur prendendo servizio di fatto solamente nel mese di dicembre) prevede da un lato una serie di musiche per l'orchestra (il *Collegium musicum* di corte) e dall'altro lato opere per strumenti solisti, scritte verosimilmente per i "virtuosi della camera del principe" (che era Leopold di Anhalt-Cöthen) o, nel caso delle musiche clavicembalistiche, per i propri familiari ed allievi; *Ouvertures* e Concerti da un lato, Sonate e *Suites* o Partite dall'altro. Le più singolari, inattese ed imprevedibili fra le opere venute alla luce durante il periodo di tempo trascorso in quella cittadina, un periodo protrattosi sino all'aprile 1723, sono quelle destinate al violino e al violoncello senza supporto dell'accompagnamento del basso continuo o di un cembalo concertante. Le due raccolte - ciascuna delle quali formata da sei composizioni ordinate secondo un piano organico presumibilmente concepito in vista o in funzione di una edizione a stampa - costituiscono l'una lo specchio dell'altra. Non sappiamo quale delle due raccolte sia stata realizzata per prima (ma quella destinata al violino era già pronta nel 1720); è chiaro, tuttavia, che esse rappresentano due diversi stadi di un unico disegno compositivo che mette di fronte da una parte la tecnica dello strumento ad arco "da braccio" e dall'altra quella dello strumento ad arco "da gamba". In quelle pagine si sviluppa l'affermazione del momento "lineare" del contrappunto, l'esaltazione di una particolare concezione della polifonia intesa non come organizzazione verticale della frase - secondo i principii della pura imitazione canonica e dell'armonia tonale - bensì come estrinsecazione rigorosa, simmetrica, delle proprietà melodiche e ritmiche del linguaggio musicale, in virtù d'una sua rappresentazione nello spazio e nel tempo. La logica del periodo, per cui questo risulta scandito in particelle che a tratti regolari ricompaiono sulle diverse corde dello strumento

così da dare luogo a figure in forma di imitazione, e la forza che il movimento imprime al discorso, quasi che ogni elemento di questo sia dotato di una sua propria “energia cinetica”, danno origine ad un’immagine musicale, ad un prodotto in cui la “linea” conta più della “massa” e in cui l’arte del “cantabile” è l’autentica ragione d’essere della composizione.

Se si considera il destino cui andò incontro la gran parte della produzione bachiana, si deve dire che la raccolta delle Sonate e Partite per violino solo godette di un’attenzione privilegiata: all’autografo (recante il titolo di *Sei solo./ a / Violino / senza / Basso / accompagnato. Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720*) si devono aggiungere sei copie più o meno coeve, una delle quali realizzata nel decennio 1725-1735 dalla seconda moglie Anna Magdalena. L’opera, che Bach probabilmente avrebbe voluto pubblicare (lo testimonierebbe quella dicitura *Libro Primo*), fu poi data alle stampe fra le prime, nel 1802 per i tipi di Nikolaus Simrock a Bonn.

La tecnica altamente virtuosistica e “specializzata” che caratterizza le sei composizioni presuppone la presenza e la disponibilità di uno strumentista dalle straordinarie virtù esecutive. Ciò è tanto più evidente a mano a mano che si risale nel tempo: all’epoca di Bach tali opere dovevano essere accette a pochissime persone e alquanto problematica doveva risultare l’eventuale loro diffusione in edizioni commerciali. Quale nome si nasconde dietro la raccolta violinistica? Non una risposta, ma un’ipotesi di risposta si profila dietro quella domanda. Non si deve trascurare troppo il fatto che durante gli anni di Weimar Bach ebbe modo d’incontrare colui che per lungo tempo fu considerato il più eminente dei violinisti tedeschi. A Johann Georg Pisendel (1687-1755) - che fu gratificato di composizioni *ad personam* da autori come Vivaldi, Albinoni, Telemann, Fasch, Graupner - Bach potrebbe aver pensato nel concepire quel suo primo ciclo violinistico (si ricordi che nel catalogo bachiano figura anche una raccolta di sei Sonate per violino e cembalo). E se di Pisendel non si fosse trattato, allora converrebbe pensare o a Jean-Baptiste Volumier (ca. 1670-1728), *Konzertmeister* alla corte di Dresda, oppure - più ragionevolmente - al primo *Kammermusikus* di Cöthen, a quel Joseph Spiess (? - 1730), già membro dell’orchestra di corte di Berlino sino al 1713 e poi attivo presso quella di Cöthen sino alla morte, che si vorrebbe essere stato anche il destinatario dei Concerti per violino. E ancora: non si dovrà dimenticare che il violino fu il primo strumento

“professionale” di Bach - durante i pochi mesi del 1703 passati al servizio della corte di Weimar - e che fu nel corso di quella sua prima esperienza di musicista regolarmente stipendiato che egli poté prendere confidenza con un repertorio violinistico di particolare natura, privo totalmente di accompagnamento. Alla corte di Weimar aveva operato Johann Paul von Westhoff (1656-1705), che vi era ancora attivo nel momento in cui Bach aveva assunto quell'impiego; e Westhoff è l'autore di una *Suite* per violino solo (pubblicata sul parigino “*Mercure Galant*” del gennaio 1683) e di una raccolta di Sei Partite per violino solo, scoperta nel 1970 nella Biblioteca Comunale di Szeged in Ungheria. Il ciclo (mancante di frontespizio) datato da Dresda il 6 luglio 1696, è dedicato alla duchessa di Sassonia (poi anche regina di Polonia) Christiana Eberhardine di Brandeburgo-Bayreuth per la cui morte nel 1727 Bach scriverà la *Trauerode* (BWV 198); la raccolta presenta il seguente ciclo tonale: la minore - la maggiore - mi maggiore - do maggiore - re minore - re maggiore. Ogni Partita, intessuta di passaggi omofonici e polifonici, è costituita da quattro movimenti invariabilmente secondo la successione *Allemande - Courante - Sarabande - Gigue*.

Non si può escludere, tuttavia, che Bach avesse concepito tali opere *anche* per uso personale. Va detto, comunque, che assecondando un costume corrente, talune di quelle composizioni furono trasformate, in tutto o in parte, e non sempre ad opera di Bach, in composizioni per altri strumenti; così, la *Sonata II* (BWV 1003) fu elaborata come Sonata per cembalo (BWV 964) e il *Grave* iniziale della *Sonata III* (BWV 1005) fu trasformato in *Adagio* per cembalo (BWV 968). Della *Partita III* (BWV 1006) esiste anche una versione forse per liuto (BWV 1006a), mentre il *Preludio* di questa stessa Partita è stato impiegato come materiale di base per la *Sinfonia* che apre la seconda parte della Cantata nuziale BWV 120 a e per la *Sinfonia* d'apertura alla Cantata BWV 29. Infine, si deve segnalare che la *Fuga* della *Sonata I* (BWV 1001) è stata oggetto di due diverse trascrizioni, una per liuto (BWV 1000) e una per organo (BWV 539).

Intorno al serrato nucleo delle Sonate e Partite la ricerca musicologica si è mossa sempre con estrema circospezione, quasi che l'altezza e l'apparente astrattezza di quelle opere costituissero una barriera ardua e quasi invalicabile. I problemi interpretativi sono tali che non basta la capacità tecnica, la perizia per risolverli e piegarli alla giusta misura. Capolavori indiscussi, le pagine bachiane sono ancora, e sempre lo saranno, sotto il segno

dell'ambiguità. Non tanto per l'impulsiva vocazione, un tempo sentita da grandi autori come Mendelssohn e come Schumann, di fornirli di un "basso d'accompagnamento" che, quantunque non segnato, è stato immaginato da molti e in un certo senso "internamente" pensato dallo stesso Bach, quanto piuttosto per l'incerta realizzazione del tessuto contrappuntistico a cagione del quale molti interpreti sono indotti a sciogliere il nodo dei suoni concomitanti mediante arpeggi più o meno spazati e forzature sulla più acuta delle parti del discorso.

Non per un esercizio cerebrale, non per una dimostrazione di abilità strumentale e compositiva sono state create queste pagine prive di quel basso che anche Tartini spesso scriveva solo "*per cerimonia*", per obbedire ad una convenzione pur desiderando che fossero eseguite senza di quello; il loro scopo era di rinchiudere in un unico *vas electionis* due manifestazioni del gusto contemporaneo: la Sonata da chiesa, severa e dominata dai giochi contrappuntistici, e la Partita o *Suite* di danze, spogliando "il primo attore" il violino di tutti i comprimari e avviandolo sulla strada del monologo.

Ciò che nella prassi era concesso ad un gruppo di strumenti, qui è riservato ad un solo strumento e, di conseguenza, a questo si affida una funzione riassuntiva e riepilogativa. È il tentativo, dunque, di attribuire alla Sonata da chiesa e alla *Suite* un'organizzazione musicale particolare, fuori del comune, ma che Bach non creava *ex novo*, poiché già esistevano esempi d'impiego del violino senza il sostegno del basso, bensì trasformava in proposta geometrica: la licenza e la bizzarria che avevano caratterizzato una certa letteratura violinistica secentesca, cedono il passo all'ordine architettonico e quella che doveva essere una musica di consumo - e lo fu in una certa misura - si fa materia di studio, di applicazione, di speculazione, di *experimentum*.

La successione alternata di Sonate e di Partite indica che non si tratta di entità musicali autonome, ma di coppie di composizioni in cui il secondo termine o membro è un corollario del primo. Il ciclo compositivo, in altre parole, è inteso come costituito da Sonate integrate, per così dire, da una *Suite* di danze, secondo un costume che non era tanto infrequente nella musica dell'epoca: si pensi, per citare due esempi gloriosi, alla raccolta *Hortus musicus* di Johann Adam Reinken (1687) costituita da sei Sonate ciascuna delle quali seguita da una *Suite* e soprattutto a *Les Nations* di François Couperin (1726) in cui ad ogni *Sonade* segue una *Suite* di danze. Lo stesso regime tonale che governa la

raccolta bachiana è scelto in funzione del principio della coppia: nella prima e terza coppia vale la distanza di una terza (sol minore e si minore per la prima coppia, do maggiore e mi maggiore per la terza), mentre la seconda coppia è regolata sull'intervallo di quarta (la minore - re minore); l'intero ciclo è poi disposto in modo da toccare i primi sei gradi del cosiddetto "circolo delle quinte": do-sol (Sonate), re-la (Partita-Sonata), mi-si (Partite).

La componente geometrica, così radicata nello stile bachiano da risultare una manifestazione essenziale dell'espressione, condiziona la struttura generale della raccolta. Così, tutte le Sonate adottano l'impianto *da chiesa*, con un movimento *Adagio* o *Grave* in prima posizione, concepito nei primi due casi secondo lo stile di una fantasia, con liberi passaggi toccatistici a largo raggio e dotati di complesse suddivisioni ritmiche, continuamente variate. Il primo movimento funge sempre da introduzione ad una Fuga che, nel caso della *Sonata I* nella testa del tema richiama i tipici esempi della canzone tardo-rinascimentale.

In terza posizione sta sempre un *Andante* di carattere cantabile (le denominazioni usate sono *Siciliana*, *Andante*, *Largo*), cui segue un Finale in tempo veloce. Infine, si deve sottolineare che l'unità tonale è mantenuta in tre movimenti su quattro: il terzo tempo - come avviene in Corelli - è sempre in una diversa ambientazione tonale.

Alla rigorosità formale delle Sonate fa riscontro un'ampia "discrezionalità" nella distribuzione delle danze che concorrono a formare le Partite.

La *Partita II* aggiunge alla consueta serie di danze (*Allemanda-Corrente-Sarabanda-Giga*) una *Ciaccona* della lunghezza di 257 misure, a mò di appendice, secondo un costume abbastanza diffuso che siglava con una serie di variazioni "obbligate" (*Ciaccona o Passacaglia*) e in senso virtuosistico la normale *Suite*. Dei due tipi di *Ciaccona* in uso a quei tempi, quella su un basso libero (molto praticata dai francesi) e quello su un basso *ostinato* (più comune tra i maestri italiani), Bach sembra prestare maggiore attenzione al primo, anche perché vi è indirizzato, per così dire, dallo strumento incapace di sostenere a lungo un disegno *obbligato* e sul quale si potessero sovrapporre disegni decorativi. Da una cellula tematica costituita da quattro note (un vero e proprio tetracordo discendente) disposte su quattro battute, si origina un organismo complesso in costante fase di crescita, sospinto in avanti da riprese del tema, come in un rondò.

Secondo una tecnica di modificazione continua del discorso musicale, al tema vero e

proprio si agganciano altre figurazioni tematiche di volta in volta variate sino a provocare una vera e propria “variazione della variazione”; e non manca neppure, naturalmente, l’inversione del tema, per moto ascendente (battute 193-196), a coronare l’incredibile catena di artifici, figure, passaggi, tecniche che fanno di questo capolavoro un monumento, una sorta di carta costituzionale del violinismo trascendentale.

La *Partita III* è quella a carattere più anomalo e più tipicamente francese, anche se riflessi consistenti di quel *goût* si riscontrano nelle altre due Partite, così da dar vita ad un forse deliberato contrasto fra stile italiano (applicato nelle Sonate) e gusto francese (in rilievo nelle Partite). Un severo *Preludio*, solenne, fortemente marcato nel ritmo, di dimensioni nettamente superiori a quelle degli altri brani componenti la Partita (138 battute) inaugura la composizione; il carattere monumentale della pagina fu sfruttato in seguito da Bach trasformando, come si è già detto, la struttura violinistica in una *Sinfonia* per la cantata BWV 120a (riutilizzata in BWV 29). Seguono sei danze, solo in parte corrispondenti a quelle usuali; in pratica, la sola *Gigue* corrisponde al modello obbligato di finale. Per il resto, troviamo la rara *Loure*, una danza diffusa soprattutto in Normandia derivata dal ben noto strumento nordico *ludr*, o *lun*, o *luur*, sorta di corno da richiamo e di andamento moderato, in tempo ternario e con accentuazione irregolare; una *Gavotte en Rondeau*, una coppia di Minuetti e una *Bourrée* concludono il ciclo.

LA SONATA N° 4 IN MI MINORE DI YSAÏE

Fra i virtuosi del violino vissuti fra Otto e Novecento, Ysaÿe fu certamente uno dei più straordinari, non solo per le doti strettamente tecniche ma per la capacità di imporre un rinnovamento al gusto e alla prassi concertistica. Cresciuto in Belgio, Ysaÿe si affermò già a 25 anni come uno dei protagonisti della vita musicale franco-belga, divenendo interprete designato per le prime esecuzioni di tutti i più importanti autori coevi.

Tenne a battesimo, fra l'altro, pagine chiave della musica di fine secolo, come la *Sonata* per violino di Franck (1886), il *Concerto* (1889-92) e il *Poème* (1896) di Chausson, il *Quartetto* di Debussy (1893). Inoltre, in duo con il pianista Raoul Pugno, propose un modello di serata da concerto basata sull'esecuzione di intere Sonate piuttosto che su una miscellanea di brevi brani, aprendo così la strada alla prassi moderna. Anche sotto il profilo strettamente violinistico Ysaÿe segnò una netta demarcazione rispetto al vecchio stile classicistico di grandi solisti di fine Ottocento, come Joachim e Auer; il rigore tecnico e la grande potenza della sua "cavata" vennero messi al servizio di una libertà e fantasia interpretativa rimasta come modello per i solisti della generazione successiva come Hubermann, Kreisler, Szigeti, Thibaud. Come compositore Ysaÿe subì certamente l'influsso degli autori francesi di fine secolo; se la sua produzione giovanile è segnata soprattutto dalla confezione del pezzo brillante, i suoi lavori maturi vedono invece l'affermazione di uno stile appassionato e di un carattere improvvisativo.

È quello che avviene anche con le sei *Sonate op. 27*, ciascuna dedicata ad un solista differente del quale l'autore cerca di mettere in rilievo il temperamento e la natura specifica dello stile.

La *Quarta Sonata* in mi minore è dedicata a Fritz Kreisler e si divide in tre movimenti, che si succedono come in una Suite: *Allemanda*, *Sarabanda* e *Finale*. Nella composizione Ysaÿe dichiarò di essersi ispirato alla sonorità "chiara e sensuale e allo stesso tempo robusta" del virtuoso viennese; la *Sarabanda*, in particolare, è costruita su un *ostinato* di quattro note, sempre nella stessa tonalità, dal quale si sviluppano arpeggi, scale e accordi intrecciati in infinite variazioni di colore e intensità. Il *Finale* è una sorta di "Capriccio viennese" in omaggio alla libera fantasia e al gusto del dedicatario.

I CAPRICCI DI PAGANINI

Scritti probabilmente fra il 1802 e il 1809 (certamente prima del 1817) i *Capricci* di Niccolò Paganini furono pubblicati dall'editore Ricordi come opera 1 nel 1820, quando il

violinista-compositore era già al vertice della propria fama.

Il nome di *Capricci*, derivato da una lunga tradizione violinistica, che si rifà a Locatelli e Tartini (i quali tuttavia intendevano il termine in una accezione parzialmente diversa, per quanto sempre legata a un'idea di libertà e fantasia) si riallaccia al carattere estroso e improvvisativo delle composizioni.

La raccolta comprende ventiquattro brani che esplorano in maniera pressoché esaustiva le difficoltà della tecnica violinistica, raggiungendo forse il momento più alto di quella sfida di Paganini al continuo superamento delle umane capacità che tanto affascinò i musicisti romantici; non è un caso che i *Capricci* siano stati oggetto delle più diverse trascrizioni ed elaborazioni, soprattutto per pianoforte, da parte di moltissimi compositori (da Liszt, a Schumann, da Brahms a Dallapiccola, da Lutoslawsky a Blacher), che hanno cercato di riprodurre sulla tastiera il cimento dell'originale violinistico.

Eppure Paganini non eseguì mai queste pagine in pubblico; la destinazione dei *Capricci*, infatti, è essenzialmente privata e didattica. La qualità musicale dei singoli brani, tuttavia, nonché la varietà straordinaria dell'intero ciclo, ha garantito nel corso del Novecento alla raccolta, e più spesso a estratti di essa, un posto di tutto rilievo nel repertorio antico e moderno.

L'antologia proposta questa sera comprende alcune fra le pagine più note e caratteristiche della silloge. Il *Capriccio n. 1 (Moderato, in mi maggiore)* non è forse fra i più noti; sviluppa la tecnica degli arpeggi in "balzato", con un vertiginoso *moto perpetuo* interrotto da qualche cadenza. Celeberrimi invece sono il n. 9 (*in mi maggiore*, detto *La caccia* perché riecheggia, sulle doppie corde, l'antico stilema dei corni di caccia), ricco di riferimenti naturalistici ("sulla tastiera imitando il flauto" recita lo spartito) e il n. 13 (*in si bemolle maggiore*, detto *La risata* per il suo caratteristico *incipit*), che si basa sulla scala cromatica per terze, ma accoglie anche una sezione centrale fortemente concitata, secondo quella tensione fra lirismo e virtuosismo che è una costante di tutta l'arte di Paganini.

*Per gentile concessione
dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Fondazione*

BACH'S SONATAS AND PARTITAS FOR UNACCOMPANIED VIOLIN

The musical repertoire composed by Bach at the Cöthen court (where he was appointed *Kapellemeister* on the 5th August 1717, although he did not begin working there until December) includes on the one hand a series of pieces for the orchestra (the “*Collegium Musicum*” of the court) and on the other hand works for solo instruments – most probably written for the “virtuosos of the prince chamber” (the prince being Leopold of Anhalt-Cöthen) or, in the case of harpsichord music, for his family and pupils: *Overtures* and *Concertos* on the one hand, *Sonatas* and *Suites* or *Partitas* on the other. The most peculiar, unexpected and unpredictable works produced during the time spent in that city (i.e. until April 1723) are those written for violin and cello without the accompaniment of a *basso continuo* or a concerting harpsichord. The two collections – each consisting of six compositions ordered according to a systematic plan that was presumably conceived in view of a printed edition – are one the mirror of the other. We do not know which of the two compositions was first realized (but the one for violin was already finished by 1720); it is however clear that they represent two different stages of a single compositional design which compares the technique of the *da braccio* to that of the *da gamba* string instruments. Those pages see the accomplishment of the “linear” moment of counterpoint, the exaltation of a particular concept of polyphony intended not as a vertical organization of the phrase – according to the principles of pure canonic imitation and tonal harmony – but as a strict and symmetric expression of the melodic and rhythmic properties of the musical language, by virtue of its own representation in space and time. The logic of the phrasing - for which this is articulated into particles that reappear in regular portions on the different strings of the instrument, so to lead to figures in imitation form - and the strength that the movement imparts to the discourse, as if each element had

its own “kinetic energy”, originate a musical image, a product in which the “line” counts more than the “mass” and in which the art of the “cantabile” is the true *raison d’être* of the composition.

In view of the destiny of the vast majority of Bach’s production, we can say that the collection of Sonatas and Partitas for unaccompanied violin was the object of privileged attention: besides the autograph (bearing the title of *Sei solo / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. Libro Primo / da / Joh: Seb: Bach. /ao. 1720*) there are six more or less contemporary copies, one of which was realized in the decade 1725-1735 by Bach’s second wife Anna Magdalena. The work, which Bach would have probably liked to see published (as that wording in the *Libro Primo* presumably testifies), was among the first to be printed, in 1802, by Nikolaus Simrock in Bonn.

The highly virtuoso and “specialized” technique that characterizes the six compositions suggests the presence and availability of an instrumentalist of extraordinary performing skills. This is ever more apparent as we go back in time: in Bach’s day these works were accessible to very few people and their diffusion in commercial editions was rather difficult. Which name hides behind the violin collection? We do not have an answer but we can attempt a few suggestions. We should not overlook the fact that during the Weimar years Bach had the opportunity to meet the man who was for a long time considered the most prominent German violinist. Bach may have thought of Johann Georg Pisendel (1687-1755) – who was rewarded with *ad personam* compositions by such authors as Vivaldi, Albinoni, Telemann, Fasch, Graupner – while conceiving his first violin cycle (incidentally, Bach’s catalogue also includes a collection of six Sonatas for violin and harpsichord). If it was not Pisendel, we may think of either Jean-Baptiste Volumier (ca. 1670-1728), *Konzertmeister* at the Dresden court, or, more reasonably, of the first *Kammermusikus* at Cöthen, Joseph Spiess (? – 1730), previously member of the court orchestra in Berlin until 1713 and subsequently active at the Cöthen court until his death, who is also considered to be the receiver of Bach’s violin Concertos. Furthermore, one should not forget that the violin was the first “professional” instrument for Bach, during the few months in 1703 spent at the service of the Weimar court, and it was during that first experience as a regularly salaried musician that he could get acquainted with a repertoire for violin of a particular nature, with no accompaniment at all. Johann Paul Jon

Westhoff (1656-1705) had been active at the Weimar Court, and he was still so when Bach took on that post; Westhoff is also the author of a *Suite* for violin alone (published in the Parisian “Mercure Galant” of January 1683) and of a collection of six Partitas for violin alone, discovered in 1970 at the City Library in Szeged, Hungary. The cycle (missing a frontispiece) - dated Dresden, 6 July 1696 - was dedicated to the duchess of Saxony (later Queen of Poland) Christiana Eberhardine of Brandenburg-Bayreuth, for whose death in 1727 Bach would write the *Trauerode* (BWV 198). The collection presents the following tonal cycle: A minor – A major – E major – C major – D minor – D major. Each Partita, interwoven with homophonic and polyphonic passages, consists of four movements invariably following the succession *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*. It cannot however be excluded that Bach conceived these works also for personal use. It should in any case be noted that, following a current practice, some of those compositions were wholly or partially transformed, not always by Bach, into compositions for other instruments. For example the *Sonata II* (BWV 1003) was re-elaborated as a Sonata for harpsichord (BWV 964) and the introductory *Grave* to the *Sonata III* (BWV 1005) was transformed into an *Adagio* for harpsichord (BWV 968). Of the *Partita III* (BWV 1006) there exists also a version for lute (BWV 1006a), while the *Prelude* to this same Partita was used as basic material for the *Sinfonia* that opens the second part of the Nuptial Cantata BWV120a and for the opening *Sinfonia* of the Cantata BWV 29. Also, the *Fugue* of the *Sonata I* (BWV 1001) was the object of two different transcriptions, one for lute (BWV 1000) and one for organ (BWV 539).

Musicological research has always moved with extreme caution around the tight core of the Sonatas and Partitas, as if the greatness and apparent abstraction of those works represented an arduous and almost insurmountable barrier. The problems of interpretation are such that technical competence and ability are not sufficient to tackle them properly. Undisputed masterpieces, these pages are still, and will always be, under the sign of ambiguity. This is not so much for the impulsive vocation felt by such great authors as Mendelssohn and Schumann to provide them with an “accompanying bass” that, although never written, was imagined by many and, in a certain way, “internally” thought by the same Bach; but rather for the uncertain realization of the contrapuntal texture for the sake of which many interpreters are induced to solve the quest of the

accompanying sounds by means of more or less spaced arpeggios and by accenting the highest notes. Neither for an intellectual exercise nor for showing off an instrumental and compositional ability were these pages created without that accompanying bass that also Tartini would often write only “*per cerimonia*” i.e. to obey an accepted practice even if he wished that it was not performed. Their aim was to enclose into a sole *vas electionis* two manifestations of contemporary taste: the church Sonata, severe and dominated by contrapuntal play, and the Partita or dance *Suite*, thus making the violin a “leading actor” guided towards the way of the monologue.

What was in the usual procedure given to a group of instruments is here reserved to one instrument only and, by consequence, this takes on a summarizing and recapitulating function. This is therefore an attempt to give the church Sonata and the *Suite* a peculiar, out of the ordinary musical organization, but which Bach was not creating *ex novo* (since there existed already examples of violin without the support of a bass); he transformed it, however, into a geometrical proposal: the licence and eccentricity that had characterized a certain violin literature was replaced by architectural order, and what was supposed to be music of consumption – and so it was to a certain extent – became matter of study, application, speculation, experiment. The alternating succession of Sonatas and Partitas indicates that they are not autonomous musical entities, but couples of compositions in which the second term or member is a corollary to the first. The cycle of compositions, in other words, is intended as made of Sonatas integrated, so to say, with a dance *Suite*, following a practice that was not so uncommon in the music of that era: to mention just two glorious examples, we can think of the collection “*Hortus musicus*” by Johann Adam Reinken (1687) consisting of six Sonatas each of which is followed by a *Suite*, and, particularly, of “*Les Nations*” by François Couperin (1726) in which each *Sonade* is also followed by a dance *Suite*. The same tonal regime that governs Bach’s collection is here chosen on the basis of the principle of the couple: in the first and third couple the distance is of a third (G minor and B minor for the first couple, C major and E major for the third one), while the second couple is regulated on an interval of a fourth (A minor – D minor); the whole cycle is then arranged in such a way as to touch the first six degrees of the so called “circle of fifths”: C-G (Sonatas), D-A (Partitas-Sonatas), E-B (Partitas). The geometrical element, so rooted in Bach’s style as to become an essential

manifestation of expression, conditions the general structure of the collection. So, all the Sonatas adopt the *church* structure, with an introductory *Adagio* or *Grave*, conceived in the first two cases following the style of a fantasia, with free, wide-range toccata passages, featuring complex and constantly varied rhythmical subdivisions. The first movement has always an introductory function to a Fugue, which, in the case of the *Sonata I*, at the beginning of the theme recalls the typical examples of late-Renaissance *canzone*.

The third movement is always an *Andante* of *cantabile* character (the indications used are *Siciliana*, *Andante*, *Largo*) followed by a Finale in a fast tempo. The tonal unity is maintained in three movements over four: the third movement - as it happens in Corelli - is always in a different tonal setting.

The formal strictness of the Sonatas is contrasted by a largely “discretionary” distribution of the dances that concur to form the Partitas.

The *Partita II* adds to the usual series of dances (*Allemande – Courante – Sarabande – Gigue*) a *Chaconne* of the length of 257 bars, as a kind of appendix, following a rather common practice that ended the normal Suite with a series of “obligated” variations (*Chaconne* or *Passacaglia*) in a virtuoso style. Of the two types of *Chaconne* in use at that time, that on a free bass (much practiced by the French) and that on an *ostinato* bass (more common among Italian maestros), Bach seemed to prefer the former, also because he was, so to say, addressed to this choice by the instrument itself, unable to sustain for long an *obbligato* design with superimposed ornamental designs. Starting from a thematic cell of four notes (a descending tetrachord) disposed on four bars, there originates a complex structure in constant growth, pushed forward by returns of the theme, as in a *rondò*.

Following a technique of continuous modification of the musical discourse, the actual theme is enriched by other thematic figures, that are from time to time varied until they bring about a real “variation in the variation”; there is also, of course, the inversion of the theme, for ascending motion (bars 193-196) that crowns the incredible chain of devices, figures, passages, techniques that make of this masterpiece a monument, a kind of constitutional chart of transcendental violin playing.

The *Partita III* has the most unusual and more typically French character, although some substantial reflections of that taste are also found in the other two Partitas, in such a way

as to originate a perhaps deliberate contrast between Italian style (applied to Sonatas) and French taste (evident in the Partitas). A severe, solemn *Prelude*, strongly marked in the rhythm, of clearly larger dimensions than those of the other parts of the Partitas (138 bars) opens the composition; the monumental character of the page was subsequently exploited by Bach who transformed, as said above, its violinistic structure into a *Sinfonia* for the Cantata BWV 120a (re-used in BWV 29). This is followed by six dances, only partially correspondent to the usual ones; in fact, only the *Gigue* reflects the set model for a Finale. We finally find the rare *Loure*, a dance diffused mostly in Normandy - derived from the well known northern instrument *ludr*, or *lur*, or *luur*, a kind of hunting horn - of moderate progression, in a ternary tempo and with irregular accenting; a *Gavotte en Rondeau*, a couple of Minuets and a *Bourrée* close the cycle.

THE SONATA N° 4 IN E MINOR BY YSAÏE

Among the virtuoso violinists who lived between the 19th and the 20th century, YsaÏe was certainly one of the most extraordinary, not only for his technical skills, but also for his capacity to impose a renewal of performing practice and taste. Brought up in Belgium, YsaÏe was already at the age of 25 an established protagonist of Franco-Belgian musical life, and was the chosen interpreter of many *premières* of pieces by the most important composers of his time. He first performed, among others, key compositions of the end of the 19th century, such as Franck's *Sonata for Violin* (1886), Chausson's *Concerto* (1889-92) and *Poème* (1896), Debussy's *Quartet* (1893). Furthermore, in duet with the pianist Raoul Pugno, he proposed a model of concert programme based on the performance of whole Sonatas rather than a miscellany of short pieces, thus opening the way to modern practice. Also, on an instrumental basis, YsaÏe marked a definite turn from the old classicist style of the great soloists of the end of the 19th century, such as Joachim and Auer: the technical rigour and the great power of his "cavata" were put at the service of a

freedom and fantasy of interpretation that has ever since been a model for the soloists of the following generation such as Hubermann, Kreisler, Szigeti, Thibaud. As a composer, Ysaÿe was certainly influenced by the French authors of the end of the 19th century; if his early production is mainly marked by the realization of brilliant pieces, his mature works are instead characterized by a passionate style and an improvisatory character.

This is what happens in the six *Sonatas op. 27*, each of which Ysaÿe dedicated to a different soloist with the aim of highlighting his temperament and the specific nature of his style.

The *Fourth Sonata* in E minor is dedicated to Fritz Kreisler and consists of three movements that follow one another as in a Suite: *Allemande*, *Sarabande* and *Finale*. When he composed it, Ysaÿe declared to have been inspired by the “clear and sensual and at the same time robust” sonority of the Viennese virtuoso; the *Sarabande*, in particular, is built on an *ostinato* of four notes, always in the same tonality, from which arpeggios, scales and intertwined chords are developed in infinite variations of colour and intensity. The *Finale* is a kind of “Viennese Capriccio” in homage to the dedicatee’s fantasy and taste.

PAGANINI’S CAPRICCIOS

Probably written between 1802 and 1809 (certainly before 1817) Niccolò Paganini’s *Capriccios* were published by Ricordi as opus 1 in 1820, when the violinist-composer was already at the height of his fame.

The name of *Capriccios*, derived from a long violinistic tradition that goes back to Locatelli and Tartini (who, however, intended the term in a partially different meaning, although always connected to an idea of freedom and fantasy) is linked to the capricious and improvisatory character of the compositions.

The collection includes twenty-four pieces that explore in a virtually exhaustive way all

the difficulties of violin technique, representing perhaps the highest moment of Paganini's endless challenge to overcoming human capacities that so fascinated Romantic musicians. It is not by chance that the *Capriccios* have been the object of the most diverse transcriptions and elaborations, especially for piano, made by many a composer (from Liszt to Schumann, from Brahms to Dallapiccola, from Lutoslawsky to Blacher), who tried to reproduce on the keyboard the original violinistic trial.

Yet Paganini never performed these pages before a public audience; the destination of the *Capriccios*, in fact, was essentially private and didactic. The musical quality of the single pieces, however, coupled with the extraordinary variety of the cycle, has secured the whole collection – and, more often, some excerpts - a fundamental place in the violin repertoire throughout the 20th century.

The anthology here proposed includes some of the best known and most characteristic pages of the collection. The *Capriccio n. 1 (Moderato, in E major)* is not perhaps among the best known; it develops the technique of the arpeggios in *balzato*, with a dizzy *moto perpetuo* interrupted by some cadenzas. Very well known are instead n. 9 (*in E major*, said “*The hunt*” because it echoes, on the double strings, the ancient stylistic feature of hunting horns, rich with naturalistic references (“*sulla tastiera imitando il flauto*” - on the board imitating the flute, says the score) and n.13 (*in B flat major*, said “*The laugh*” for its peculiar *incipit*), based on the chromatic scale by thirds, which also includes a highly agitated central section, according to that tension between lyricism and virtuosity that is a constant element in the entirety of Paganini's art.

*Kind concession by
the Accademia Nazionale di Santa Cecilia Foundation*

Translation Angelica Suanno



SACD 034