

BACH
MULLOVA
DANTONE



Viktoria Mullova and Ottavio Dantone *photo: © Colin Tod*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

CD 1 (54.05)

Sonata in B minor, BWV 1014 for violin and harpsichord

Sonate en si mineur pour violon et clavecin

Sonate h-Moll für Violine und Cembalo

1	I Adagio	3.11
2	II Allegro	3.00
3	III Andante	2.55
4	IV Allegro	3.22

Sonata in A, BWV 1015 for violin and harpsichord

Sonate en la majeur pour violon et clavecin

Sonate A-Dur für Violine und Cembalo

5	I Dolce	2.46
6	II Allegro	3.03
7	III Andante un poco	3.05
8	IV Presto	4.40

Sonata in E, BWV 1016 for violin and harpsichord

Sonate en mi majeur pour violon et clavecin

Sonate E-Dur für Violine und Cembalo

9	I Adagio	3.50
10	II Allegro	2.56
11	III Adagio ma non tanto	4.21
12	IV Allegro	3.48

Trio Sonata No.5 in C, BWV 529 for violin and continuo*

Sonate-Trio en ut majeur pour violon et basse continue

Triosonate C-Dur für Violine und Basso Continuo

13	I	Allegro	4.24
14	II	Largo	5.05
15	III	Allegro	3.08

CD 2 (59.22)

Sonata in C minor, BWV 1017 for violin and harpsichord

Sonate en ut mineur pour violon et clavecin

Sonate c-Moll für Violine und Cembalo

1	I	Largo	4.24
2	II	Allegro	4.32
3	III	Adagio	3.07
4	IV	Allegro	4.44

Sonata in F minor, BWV 1018 for violin and harpsichord

Sonate en fa mineur pour violon et clavecin

Sonate f-Moll für Violine und Cembalo

5	I	Largo	7.44
6	II	Allegro	4.36
7	III	Adagio	3.03
8	IV	Vivace	2.32

		Sonata in G, BWV 1019 for violin and harpsichord	
		Sonate en sol majeur pour violon et clavecin	
		Sonate G-Dur für Violine und Cembalo	
9	I	Allegro	3.29
10	II	Largo	1.36
11	III	Allegro	4.37
12	IV	Adagio	2.38
13	V	Allegro	3.18
		Sonata in G, BWV 1021 for violin and continuo*	
		Sonate en sol majeur pour violon et basse continue	
		Sonate G-Dur für Violine und Basso Continuo	
14	I	Adagio	3.40
15	II	Vivace	0.57
16	III	Largo	2.13
17	IV	Presto	1.27

VIKTORIA MULLOVA (violin)

Violin: Guadagnini, 1750

OTTAVIO DANTONE (harpsichord, organ*)

Harpsichord: Olivier Fadini, Italy, 2007 (copy of J.H. Silbermann,

Strasbourg, 2nd half 18th century, now in Lourdes)

Positive organ: Francesco Zanin, Codroipo, Italy, 2007

Vittorio Ghielmi (viola da gamba)*

Viola da gamba: Michel Colichon, Paris, 1688

Luca Pianca (lute)*

Lute: Luc Breton, Vaux-sur-Morges, 1999

J.S. Bach: Six Sonatas for violin and harpsichord, BWV 1014–1019, etc.

The Six Sonatas for violin and harpsichord, BWV 1014–1019, were composed during the five-year period, between 1717 and 1723, when Bach served as Kapellmeister for Prince Leopold August in Cöthen. The same period also produced such similar works as the Three Sonatas for viola da gamba and harpsichord and the Sonata for flute and harpsichord in B minor.

In the set for harpsichord and violin, Bach takes the style of the trio sonata as his starting-point, and develops an entirely new concept of chamber music with keyboard instrument, while at the same time maintaining a distance from the musical taste and new ideas that were becoming established at that period.

The first striking element is undoubtedly the complete emancipation of the harpsichord, which up until that time had been used in ensemble music exclusively to realise the basso continuo. In these sonatas, the right hand of the harpsichord is conceived of as another instrumental line, equal to the violin. It is no coincidence that in the two manuscripts that have survived (neither in Bach's hand), the works are described as "sonatas for concertato harpsichord and violin", confirming the special prominence of the keyboard instrument.

While Bach's approach is an innovative one for the period, in stylistic terms he continues to look to the past, while taking the learned skill of counterpoint to a peak, adhering to the nascent Enlightenment concept of music, which sought a model of absolute music in the union of all the dominant styles of the time, Italian, French and German.

Almost all the sonatas, with the exception of the last, have the typical layout of the *sonata da chiesa*, with four movements of alternating character, the first one slow or *Affetuoso*, followed by an *Allegro*. As is Bach's habit, counterpoint predominates, but the composer skilfully combines this learned procedure with harmonic, rhythmic and melodic invention that is quite astonishing.

It is mostly in the fast movements that imitation is used as a structural element, although the

procedures are never the same: in some cases we find proper fugues that are fairly rigorously structured and quite extended (for example, the first Allegro of the fourth sonata), while in others, such as the Allegro of the second sonata, a thoroughly worked-out exposition is followed by a section more in the Italian style, with trills, arpeggios and scales for both the harpsichord and violin.

Again in the case of fast movements, Bach frequently uses both the two-part form with a double repeat and the *da capo* form, that is, an exposition followed by a complex, well-argued second, development section, and finally the complete repetition of the first part.

While the two instruments are rhythmically matched in the imitative writing in the Allegros, in the soft, slow or “Affettuoso” movements, the violin and harpsichord seem to regain their individuality. This can be seen, for example, in the fourth sonata’s wonderful opening Siciliano: Largo, where the violin has an expressive and melodic role, while the harpsichord simply plays the sort of arpeggio figures better suited to the instrument.

The astonishing Adagio third movement of the fifth sonata is also particularly noteworthy. Here the violin plays dyads that seem to act as an accompaniment, but which gradually, as the movement progresses, reveal concealed imitative textures, while the harpsichord blends with the instrument, enveloping it in a wonderful, varied sequence of written-out arpeggios, the two together creating a hypnotically beautiful and moving *perpetuum mobile*.

As well as the two long opening Adagios of the first and third sonatas, which have particular expressive intensity, and in the violin part are characterised by Italianate “melismatic” diminutions, the atmospheric Largo that opens the fifth sonata should certainly not be overlooked. For a Baroque piece, this Largo is unusually extended, and it uses two independent expressive procedures for the two instruments, whereby each seems to be following its own path, contrapuntal and academic for the harpsichord, melodic and *affettuoso* for the violin — a perfect rhetorical harmony of *peroratio in rebus* and *peroratio in affectibus*.

As mentioned above, the sixth and last sonata, in G major (BWV 1019), is structured differently from the others. Instead of the customary slow opening movement, it begins with an Allegro

in Italian style, followed by a subdued Largo in French style. The sonata then takes a quite remarkable and original turn, with a harpsichord solo in Bach's characteristic style. The piece ends in the normal manner with an Adagio, followed by an exciting Allegro.

To complete these discs, we decided to include the G major Sonata, BWV 1021 and a transcription of the Trio Sonata in C major for organ, BWV 529 and chose to complement the violin with organ, viola da gamba and archlute, in part to draw attention to the diverse nature and timbral variety of eighteenth-century music, including that of Bach.

It was, indeed, well-established practice of the time for not only the composer to recycle his own music, adapting it for other combinations of instruments, but for performers also to feel free to change the instrumentation, even when prescribed by the composer, whether for reasons of convenience, or for pure pleasure.

Quite apart from the historical and musicological questions related to the practical purpose or instrumental use of these works, Bach's music appears as a perfect demonstration of the assimilation of rhetoric in purely musical terms, a pinnacle of mastery in controlling and structuring form and emotion, or more properly an exemplary display of compositional ability, that stands as a model for past and future generations.

Ottavio Dantone

Translation Kenneth Chalmers

J.S. Bach : Six Sonates pour violon et clavecin, BWV 1014–1019, etc.

Les Six Sonates pour violon et clavecin (BWV 1014–1019) furent composées au cours de la période de cinq ans où Bach fut au service du prince Leopold August à Köthen, en qualité de *Kapellmeister*, entre 1717 et 1723. De cette même époque se détachent des compositions analogues comme les Trois Sonates pour viole de gambe et clavecin et la Sonate pour flûte et clavecin en *sí* mineur.

Dans le recueil pour clavecin et violon, s'inspirant du style de la sonate à trois, Bach élabore un concept alors absolument nouveau en ce qui concerne la musique de chambre avec instrument à clavier, prenant en même temps ses distances d'avec le goût et les nouvelles idées musicales qui commençaient à s'affirmer à l'époque.

Ce qui frappe d'emblée, c'est sûrement la totale émancipation du clavecin, qui jusqu'alors, dans la musique d'ensemble, était utilisé presque exclusivement pour réaliser la basse continue. Dans ces sonates, la main droite du clavecin est employée comme un autre instrument à l'égal du violon; ce n'est pas un hasard si dans les deux manuscrits (non autographes) qui nous sont parvenus, on remarque la terminologie de "sonate pour clavecin *concertato* et violon", qui confirme la position particulièrement éminente confiée à l'instrument à clavier.

Face à l'écriture novatrice de l'époque, Bach ne renonce pas à sa propre conception stylistique tournée vers le passé, réussissant dans un même temps à éléver la science du contrepoint vers des sommets vertigineux et à s'interpoler dans le concept musical de la philosophie des lumières émergent qui cherchait dans l'union de tous les styles dominants de l'époque (l'italien, le français et l'allemand) un idéal de musique absolue.

Presque toutes les sonates, à l'exception de la dernière, présentent le schéma typique de la sonate d'église, composé de quatre mouvements de caractère alterné, le premier étant lent ou tendre et suivi d'un allegro. Le processus de composition privilégie, comme c'est la coutume chez Bach, l'aspect contrapuntique, parvenant toutefois à mêler magistralement l'érudition à une inventivité harmonique, rythmique et mélodique stupéfiante.

La caractéristique la plus résolument et structurellement imitative est réservée en majorité aux tempi rapides, mais toujours avec des modalités différentes ; dans certains cas, nous avons affaire à de véritables fugues, à la structure plutôt rigoureuse en plus de présenter des dimensions franchement volumineuses (par exemple le premier *Allegro* de la Sonate IV) ; dans d'autres cas, comme celui de l'*Allegro* de la Sonate II, un dispositif d'exposition complexe réserve ensuite une section plus "à l'italienne", avec trilles, arpèges et gammes confiés autant au clavecin qu'au violon.

Assez fréquente chez Bach, du moins en ce qui concerne les tempos rapides, est l'utilisation du schéma bipartite avec double *ritornello*, ainsi que de la forme avec *da capo*, c'est-à-dire d'une exposition suivie du développement articulé et complexe d'une deuxième section, et enfin la répétition complète de la première partie.

Si dans les *Allegros* l'écriture en imitation manifeste une certaine analogie au niveau du processus rythmique des deux instruments, dans les mouvements doux, lents ou "affectueux", le violon et le clavecin semblent chacun se réapproprier des caractéristiques qui leur sont propres. C'est le cas, par exemple, de la merveilleuse *Sicilienne: Largo* qui ouvre la Sonate IV, où le violon se voit confier un rôle mélodique expressif tandis que le clavecin est cantonné à un "arpeggiato" qui lui est plus adéquat.

Le prodigieux troisième mouvement *Adagio* de la Sonate V mérite aussi qu'on s'y arrête. Le violon progresse avec des "doubles cordes" qui semblent tenir lieu d'accompagnement, mais qui par la suite révèlent des trames imitatives cachées, tandis que le clavecin, avec un *arpeggio scritto* merveilleux et varié se mêle à lui en l'enveloppant, leur ensemble créant un *perpetuum mobile* d'un charme envoûtant et d'une mémorable portée émotionnelle.

Outre les deux grands *Adagios* initiaux des Sonates I et III, qui dénotent une notable intensité expressive caractérisée, de la part du violon, par des diminutions "mélismatiques" d'inspiration italienne, on ne peut pas ne pas faire référence au *Largo* évocateur qui ouvre la Sonate V. Doté de proportions inhabituelles pour les conceptions baroques, ce mouvement s'articule en deux procédés expressifs indépendants, chaque instrument semblant marteler obstinément son

propre discours, celui du clavecin contrapuntique et spéculatif, celui du violon mélodique et tendre, en une parfaite cohabitation rhétorique entre la “*peroratio in rebus*” et la “*peroratio in affectibus*”.

Comme on l'a signalé plus haut, la sixième et dernière sonate, en *sol* majeur (BWV 1019) présente une structure particulière par rapport aux autres : à la place de l'habituel mouvement lent, elle débute par un *Allegro* dans le style italien, suivi d'un *Largo* chamarré dans le style français. Puis, épisode très insolite et novateur, la sonate se poursuit avec un *a' solo* du clavecin dans un caractère tout à fait typique de Bach; la sonate se conclut de façon traditionnelle par un *Adagio*, puis un *Allegro* du plus bel effet.

Pour compléter ces disques, nous avons eu l'idée de présenter la Sonate en *sol* majeur (BWV 1021) et une transcription de la Sonate-Trio en *ut* majeur pour orgue (BWV 529).

Pour ces deux morceaux, nous avons décidé d'utiliser, en plus du violon, un orgue, une viole de gambe et un archiluth, et ce pour souligner également la nature polyvalente et la variété de timbres de la musique du XVIII^e siècle, celle de Bach incluse.

De fait, selon une pratique très enracinée à l'époque, non seulement les compositeurs réutilisaient leurs œuvres en les adaptant pour d'autres effectifs, mais les interprètes se sentaient libres de pouvoir modifier les instruments, même lorsqu'ils étaient précisés, soit pour des raisons contingentes, soit simplement par goût.

Au-delà des problématiques historiques et musicologiques relatives aux visées pratiques ou instrumentales de ces ouvrages, la musique de Bach confirme qu'elle est une parfaite démonstration de l'assimilation de la rhétorique de manière délicieusement musicale, un art suprême de la gestion et de la structuration de la forme et des affects, ou plus précisément un manifeste exemplaire du “savoir composer”, témoignage absolu pour les générations passées et futures.

Ottavio Dantone
Traduction David Ylla-Somers

J. S. Bach: Sechs Sonaten für Violine und Cembalo, BWV 1014–1019, usw.

Die Sechs Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019) entstanden während der fünf Jahre 1717–23, die Bach als Kapellmeister in Diensten des Fürsten Leopold August in Köthen stand. In der gleichen Zeit komponierte er auch ähnliche Werke wie die Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo sowie die Sonate für Flöte und Cembalo in h-Moll.

In dieser Sammlung für Cembalo und Violine, die stilistisch ihren Ausgangspunkt in der Triosonate nimmt, erarbeitet Bach vor dem Hintergrund der damaligen Kammermusik mit Tasteninstrumenten eine absolut neuartige Konzeption, wobei er sich aber gleichzeitig vom Zeitgeschmack und den modernen musikalischen Vorstellungen, die sich gerade durchzusetzen begannen, distanziert.

Als allererstes fällt sicher die völlige Emanzipation des Cembalos auf, das bis zu dieser Epoche in der nicht-solistischen Musik fast ausschließlich auf die Ausführung des Basso continuo beschränkt blieb. In diesen Sonaten ist der Satz für die rechte Cembalohand so angelegt, dass er wie ein der Violine gleichwertiges Instrument konzipiert ist. Und es ist kein Zufall, dass die beiden auf uns gekommenen Manuskripte (die jedoch keine Autographen sind) die Bezeichnung "Sonaten für konzertierendes Cembalo und Violine" tragen, was die besonders hervorgehobene Rolle bestätigt, die dem Tasteninstrument übertragen wurde.

Gegenüber der fortschrittlichen Schreibweise der Zeit bleibt Bach doch seinem eigenen Stil treu, der sich der Vergangenheit verpflichtet fühlt, und erreicht gleichzeitig die höchsten Gipfel kontrapunktischer Wissenschaft gepaart mit der entstehenden Musikkonzeption der Aufklärung, die die Einheit der in der Epoche vorherrschenden Stile (italienisch, französisch und deutsch) als Ideal der absoluten Musik erstrebte.

Fast alle Sonaten (mit Ausnahme der letzten) zeigen das typische Modell der Kirchensonate, bei der sich vier Sätze unterschiedlichen Charakters abwechseln: der erste, langsam und innig, wird von einem Allegro gefolgt. Die kompositorische Vorgehensweise bevorzugt, wie üblich bei Bach, den kontrapunktischen Ansatz, dabei gelingt es Bach jedoch nachdrücklich, diese Kunswissenschaft mit harmonischer, rhythmischer und melodischer Einfallskraft zu verschmelzen, die einen nur so staunen lässt.

Das auffällig und strukturell imitatorische Element ist meistenteils den schnellen Sätzen vorbehalten, auch wenn es je nach Gegebenheit immer anders gestaltet ist: In einigen Fällen finden wir ausgewachsene Fugen von eher strenger Struktur und von ausgesprochen ausgedehnten Dimensionen (z. B. das erste Allegro der 4. Sonate), in anderen, wie etwa im Allegro der 2. Sonate, gibt eine komplexe Anlage in der Exposition anschließend einem eher "italienischen" Abschnitt mit Trillern, Arpeggien und Skalengängen sowohl im Cembalo als auch in der Violine.

Sehr häufig, wenigstens in seinen schnellen Sätzen, verwendet Bach ein zweiteiliges Modell mit doppeltem Ritornell, ebenso wie die Da-capo-Form, d. h., eine Exposition gefolgt von einer untergliederten und komplexen Durchführung in einem zweiten Abschnitt sowie der vollständigen Wiederholung des ersten Teils.

Wenn auch in den Allegro-Sätzen die imitatorische Schreibweise von einer gewissen analogen rhythmischen Fortschreitung in den beiden Instrumentalstimmen zeugt, so scheinen doch die Violine und das Cembalo ihre jeweiligen charakteristischen Besonderheiten in den langsamen, innigen und "dolce" überschriebenen Sätzen zum Ausdruck zu bringen. Das ist etwa der Fall beim wunderbaren Eröffnungs-Siciliano: Largo der 4. Sonate, wo der Violine eine melodisch ausdrucksvolle Rolle vorbehalten ist, während das Cembalo sich auf eine kongeniale Arpeggien-Begleitung beschränkt.

Einen besonderen Hinweis verdient auch der unglaubliche dritte Satz, das Adagio, der 5. Sonate. Die Violinstimme verläuft in Doppelgriffen, die als Begleitung zu fungieren scheinen, doch im weiteren Verlauf des Stücks enthüllen sie verborgene imitatorische Einschläge, während sich das Cembalo mit einem wunderbaren und abwechslungsreichen ausgeschriebenen Arpeggio daran anschmiegt und sie darin einhüllt, und gemeinsam ein Perpetuum mobile von hypnotischem Zauber und bemerkenswertem emotionalen Nachdruck evoziert.

Neben den beiden ausgedehnten Anfangs-adagio-Sätzen der 1. und der 3. Sonate, die sich durch besondere Ausdrucksintensität auszeichnen und in der Violinstimme von melismatischen Verzierungen (sog. "Diminutionen") italienischen Einschlags charakterisiert sind, darf man nicht vergessen, auch auf das eindrucksvolle Largo zu Beginn der 5. Sonate hinzuweisen. Dieser Satz, der gemessen an barocken Gepflogenheiten von ungewöhnlichen Ausmaßen ist, entwickelt

sich über zwei ausdrucksvolle Fortschreitungen, die jedoch in beiden Instrumenten unabhängig voneinander verlaufen. Beide scheinen den Diskurs beharrlich, aber eigenständig voranzutreiben: das Cembalo kontrapunktisch-theoretisch, die Violine melodisch-gefühlvoll in vollkommenem rhetorischem Zusammenspiel der “peroratio in rebus” und der “peroratio in affectibus”.

Wie schon angedeutet, hat die 6. und letzte Sonate in G-Dur (BWV 1019) im Vergleich zu den anderen eine besondere Struktur: Anstelle des üblichen langsamem Satzes erklingt ein Allegro in konzerthaftem italienischem Stil, gefolgt von einem zurückgenommenen Largo in französischem Stil. Dann geht diese ungewöhnliche und fortschrittliche Sonate mit einem typisch Bach'schen Cembalo-Solosatz weiter, um schließlich wie gewohnt mit einem Adagio und einem Allegro effektvoll zu schließen.

Diese Stücke werden komplettiert von der Sonate in G-Dur (BWV 1021) und einer Transkription der Triosonate in C-Dur (BWV 529) für Orgel. Für diese beiden Stücke haben wir uns entschlossen, außer der Violine auch Orgel, Gambe und Erzlaute einzusetzen, auch um die für viele Instrumente geeignete Natur und die Vielfalt der klanglichen Valeurs der Musik des 18. Jahrhunderts, einschließlich der Bachs, zu unterstreichen.

Und in der Tat verwendete nicht nur der Komponist, gemäß einer in der damaligen Zeit weit verbreiteten Praxis, seine Musik erneut, indem er sie für andere Klangkörper adaptierte; auch die Ausführenden fühlten sich frei, die Instrumente, auch wenn sie dediziert vorgeschrieben waren, aus zufälligen Gründen ebenso wie aus reiner Freude am Spiel wechseln zu können.

Jenseits der historischen und musikwissenschaftlichen Probleme in Zusammenhang mit der praktischen und instrumentenspezifischen Bestimmung dieser Werke, bestätigt sich Bachs Musik als eine perfekte Demonstration der Aneignung der Rhetorik in musikalischen Kategorien, der höchsten Kunst der Gestaltung und Strukturierung von Formen und Affekten, oder noch passender als Musterbeispiel des “Komponieren-Könnens” als absolutes Zeugnis für vergangene und künftige Generationen.

Ottavio Dantone
Übersetzung Anne Schneider

J.S. Bach: Sei sonate per violino e cembalo, BWV 1014–1019

Le Sei sonate per violino e cembalo (BWV 1014–1019) furono composte durante il periodo di cinque anni in cui Bach fu al servizio del principe Leopold August a Köthen, in qualità di *Kapellmeister*, tra il 1717 e il 1723. Allo stesso periodo risalgono composizioni analoghe come le Tre sonate per viola da gamba e cembalo e la Sonata per flauto e cembalo in si minore.

Nella raccolta per cembalo e violino, prendendo spunto dallo stile della sonata a tre, Bach elabora un concetto assolutamente nuovo per quei tempi relativamente alla musica da camera con strumento a tastiera, prendendo contemporaneamente le distanze dal gusto e dalle nuove idee musicali che andavano affermandosi all'epoca.

La prima cosa che colpisce è certamente la totale emancipazione riservata al clavicembalo, fino a quell'epoca utilizzato, nella musica d'insieme, quasi esclusivamente come strumento per la realizzazione del *basso continuo*. In queste sonate la mano destra del cembalo è concepita come un altro strumento alla pari del violino; non a caso nei due manoscritti (non autografi) che ci sono pervenuti si nota la terminologia di “sonate per cembalo concertato e violino”, a conferma della posizione di particolare rilievo data allo strumento a tastiera.

A fronte della scrittura innovativa per l'epoca Johann Sebastian non rinuncia alla propria idea stilistica votata al passato, riuscendo nel contempo a elevare ai massimi gradi la scienza del contrappunto, mediando con la nascente concezione musicale illuministica che cercava nell'unione di tutti gli stili dominanti a quell'epoca (italiano, francese e tedesco) un ideale di musica assoluta.

Quasi tutte le sonate, a eccezione dell'ultima, presentano lo schema tipico della sonata da chiesa, composto da quattro movimenti in alternanza di carattere, il primo dei quali lento o affettuoso seguito da un allegro. Il procedimento compositivo privilegia, come è nell'abitudine di Bach, l'aspetto contrappuntistico, riuscendo però a fondere magistralmente la scienza con un inventiva armonica, ritmica e melodica che lascia esterrefatti.

La caratteristica più marcatamente e strutturalmente imitativa è riservata per lo più ai tempi

veloci, anche se con modalità sempre differenti; in alcuni casi troviamo delle vere e proprie fughe, dalla struttura piuttosto rigorosa oltre che dalle dimensioni decisamente ampie (ad esempio il primo Allegro della Sonata IV), in altri, come nel caso dell'Allegro assai della Sonata II, un impianto complesso nell'esposizione riserva successivamente una sezione più "all' Italiana", con trilli, arpeggi e scale riservati sia al clavicembalo che al violino.

Piuttosto frequente da parte di Bach, sempre per quanto riguarda i tempi vivaci, è l'utilizzo sia dello schema bipartito col doppio ritornello, che della forma col *da capo*, ovvero di una esposizione seguita da un articolato e complesso sviluppo di una seconda sezione e infine della ripetizione completa della prima parte.

Se negli Allegri la scrittura imitativa evidenzia una certa analogia nel procedimento ritmico tra i due strumenti, nei movimenti dolci, lenti o "affettuosi" il violino e il clavicembalo sembrano riappropriarsi ognuno di caratteristiche peculiari proprie. È il caso, ad esempio del meraviglioso Siciliano d'apertura della Sonata IV, dove al violino è riservato un ruolo melodico espressivo, mentre il clavicembalo si limita a un più congeniale per lui "arpeggiato".

Un cenno particolare merita anche l'incredibile terzo movimento Adagio della Sonata V. Il violino procede con "bicordi" che sembrano fungere da accompagnamento, ma che nel prosieguo del brano rivelano nascoste trame imitative, mentre il cembalo, con un meraviglioso e variegato *arpeggio scritto* si fonde ad esso avvolgendolo, creando insieme un *perpetuum mobile* dal fascino ipnotico e dall'impatto emozionale notevolissimo.

Oltre ai due ampi Adagio iniziali della I e III Sonata, denotati di particolare intensità espressiva e caratterizzati, da parte del violino, da diminuzioni "melismatiche" di ispirazione italiana, non si può non fare riferimento al suggestivo Largo che apre la Sonata V. Di proporzioni inusuali per le concezioni barocche, questo movimento si articola su due procedimenti espressivi indipendenti da parte dei due strumenti, in cui ciascuno sembra portare avanti ostinatamente il proprio discorso, contrappuntistico-speculativo il clavicembalo, melodico-affettuoso il violino, in una perfetta convivenza retorica tra "peroratio in rebus" e "peroratio in affectibus". Come accennato prima, la sesta e ultima Sonata in sol maggiore (BWV 1019) ha una struttura particolare rispetto alle altre: al posto del solito movimento lento esordisce con un Allegro in

stile italiano, seguito da un soffuso Largo in stile francese. Poi, fatto assai particolare e innovativo, la sonata prosegue con un a' solo di cembalo nel più tipico carattere bachiano; la sonata si conclude regolarmente con un Adagio e poi un Allegro di grande effetto.

Per completare questi dischi abbiamo pensato di presentare la Sonata in sol maggiore (BWV 1021) e una trascrizione dalla Triosonata in do maggiore (BWV 529) per organo.

Per questi due brani si è deciso di utilizzare, oltre al violino, l'organo, la viola da gamba e l'arciliuto, questo anche per sottolineare la natura polivalente e la varietà timbrica della musica del settecento, compresa quella di Bach.

Infatti, secondo una prassi assai radicata nell'epoca, non solo il compositore riutilizzava le sue musiche adattandole per altri organici, ma anche gli esecutori si sentivano liberi di poter cambiare gli strumenti, anche quando prescritti, sia per ragioni contingenti che di puro diletto.

Al di là delle problematiche storiche e musicologiche relative alla destinazione pratica o strumentale di questi lavori, la musica di Bach si conferma come dimostrazione perfetta dell'assimilazione della retorica in chiave squisitamente musicale, come suprema arte della gestione e struttura della forma e degli affetti, o più propriamente manifesto esemplare del "saper comporre", testimonianza assoluta per le generazioni passate e future.

Executive producers: Viktoria Mullova and Ottavio Dantone

Executive producer for Onyx: Paul Moseley

Produced, engineered and mastered by Michael Seberich

Editing by Antonio Scavuzzo and Corrado Ruzza

Recording location: Alte Grieser Pfarrkirche, Bolzano, Italy, 16–19 March 2007

Front cover image: Mario Ronuzzi

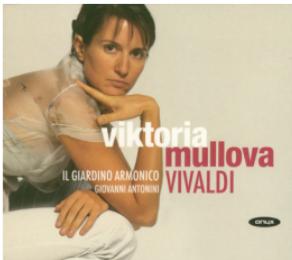
Booklet back: Detail of the harpsichord used in this recording. Photo: Olivier Fadini

Design: WLP Ltd 

www.onyxclassics.com



Also available from Viktoria Mullova on ONYX
www.viktoriamullova.com



ONYX 4001
Vivaldi Concertos
Il Giardino Armonico



ONYX 4006
Schubert Octet
Mullova Ensemble



ONYX 4015
Schubert/Stravinsky/Ravel/C. Schumann
Katia Labèque (piano)



www.onyxclassics.com

ONYX 4020