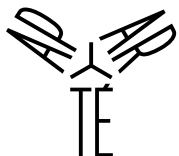


A black and white portrait of a man with dark, curly hair, wearing a dark suit and a patterned tie. He is looking upwards and to the right, with his right hand resting against his face near his eye. The background is a plain, light-colored wall.

JOHANN SEBASTIAN BACH
SONATAS & PARTITAS
GOTTFRIED VON DER GOLTZ





Enregistré par Little Tribeca à l'Ensemble Haus de Fribourg (Allemagne)
du 28 août au 1^{er} septembre 2017 puis du 26 février au 1^{er} mars 2018.

Direction artistique : Nicolas Bartholomée
Prise de son : Nicolas Bartholomée et Ignace Hauville
Montage, mixage et mastering : Émilie Ruby

Gottfried von der Goltz joue un violon Paolo Antonio Testore, Mailand (ca. 1720)

Texte de Dagmar Glüxam
Traductions française de Laurent Cantagrel et anglaise de Mary Pardoe
Photos © Annelies van der Vegt (couverture, p. 10-11) et Stefan Lippert | FBO (p. 18)
Design © 440.media

AP176 Little Tribeca © 2017 © 2018 [LC] 83780
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SONATAS & PARTITAS, BWV 1001-1006

GOTTFRIED VON DER GOLTZ violin

Sonata no.1 in G minor, BWV 1001

- | | |
|-------------------------|------|
| 1. <i>Adagio</i> | 3'56 |
| 2. <i>Fugue Allegro</i> | 5'36 |
| 3. <i>Siciliana</i> | 2'48 |
| 4. <i>Presto</i> | 3'46 |

Partita no.1 in B minor, BWV 1002

- | | |
|---------------------------|------|
| 5. <i>Allemanda</i> | 4'48 |
| 6. <i>Double</i> | 2'54 |
| 7. <i>Corrente</i> | 3'19 |
| 8. <i>Double Presto</i> | 3'53 |
| 9. <i>Sarabande</i> | 3'45 |
| 10. <i>Double</i> | 2'45 |
| 11. <i>Tempo di Borea</i> | 3'22 |
| 12. <i>Double</i> | 3'21 |

Sonata no.2 in A minor, BWV 1003

- | | |
|--------------------|------|
| 13. <i>Grave</i> | 3'41 |
| 14. <i>Fuga</i> | 7'38 |
| 15. <i>Andante</i> | 4'31 |
| 16. <i>Allegro</i> | 5'47 |

Partita no.2 in D minor, BWV 1004

- | | |
|----------------------|-------|
| 17. <i>Allemanda</i> | 4'40 |
| 18. <i>Corrente</i> | 2'44 |
| 19. <i>Sarabanda</i> | 3'48 |
| 20. <i>Giga</i> | 4'10 |
| 21. <i>Ciaccona</i> | 13'40 |

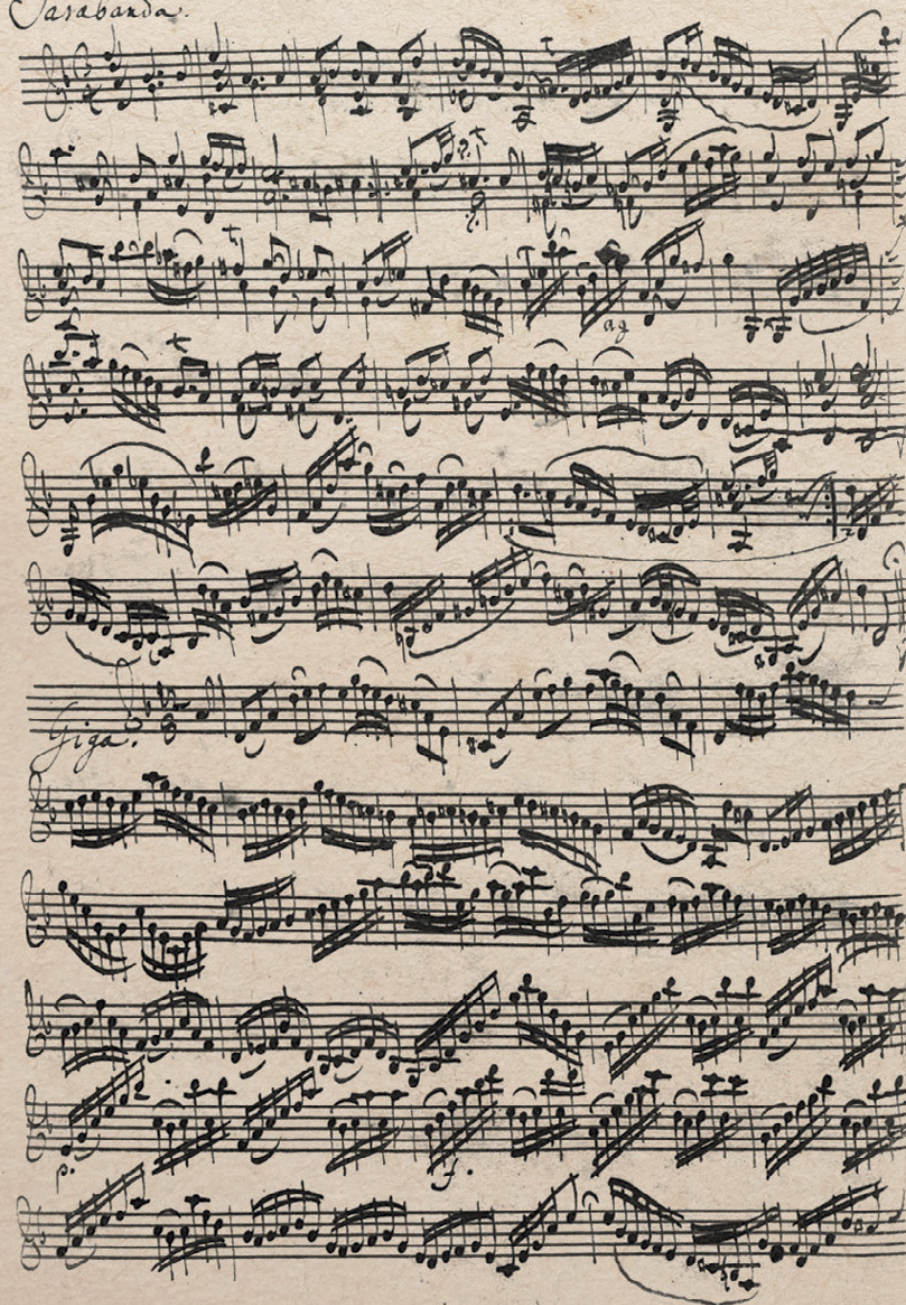
Sonate no.3 in C major, BWV 1005

- | | |
|--------------------------|-------|
| 22. <i>Adagio</i> | 4'15 |
| 23. <i>Fuga</i> | 11'08 |
| 24. <i>Largo</i> | 3'19 |
| 25. <i>Allegro assai</i> | 5'24 |

Partita no.3 in E major, BWV 1006

- | | |
|-------------------------------|------|
| 26. <i>Preludio</i> | 3'39 |
| 27. <i>Loure</i> | 3'52 |
| 28. <i>Gavotte en rondeau</i> | 3'00 |
| 29. <i>Menuets I & II</i> | 3'56 |
| 30. <i>Bourée</i> | 1'22 |
| 31. <i>Gigue</i> | 2'07 |

Sarabanda.



Die Sonaten und Partiten: ein musikalisches Abbild der menschlichen Seele

Obwohl seit der Vollendung der *Sei Solo* für Violine von J. S. Bach bald dreihundert Jahre vergangen sind, hat dieses Werk nach wie vor nichts von seinem Ausnahmestatus eingebüßt. Überhaupt scheint die Akzeptanz der Sonaten und Partiten, die in der autographen Reinschrift den Vermerk *a[nn]o 1720* tragen, schon ab ihrer Entstehung außerordentlich gewesen zu sein: Denn während es nur wenige Kompositionen aus jener Zeit gibt, von denen mehrere Abschriften erhalten blieben, sind von *Sei Solo* aus dem 18. Jahrhundert neben Bachs Autograph noch vier (!) handschriftliche Kopien bekannt, darunter auch jene seiner Frau Anna Magdalena. Gegen Ende des Jahrhunderts erschien zunächst die *Fuga* in C (BWV 1005/2) auch in Druck, und zwar in J. B. Cartiers Violinschule *L'Art du Violon* (1798), danach folgten die ersten kompletten Ausgaben bei Simrock in Bonn (1802), die französische Ausgabe *Trois Sonates Pour le Violon Seul sans Basse* im Pariser Verlag Decombe sowie die erste praktische Ausgabe von Ferdinand David (Leipzig 1843).

Doch obwohl Davids Edition zweifelsfrei den Weg der *Sei Solo* in die Konzertsäle öffnete, spiegelt sie – ähnlich wie die zahlreichen nachfolgenden praktischen Ausgaben und diversen Bearbeitungen dieses Werkes – deutlich eine Epoche wider, die der Musik des 18. Jahrhunderts in summa nur wenig Verständnis entgegenbrachte. So trägt die erste Ausgabe der *Sei Solo* (1802) den Titel *Studio (!) o sia Tre Sonate per il Violino solo*, ähnlich wie auch andere bedeutende barocke Kompositionen damals vor allem als Studienmaterial betrachtet wurden. Dementsprechend wurden die *Sei Solo*, die im Notentext kaum über dynamische Angaben und Artikulationszeichen verfügen, geradezu als Aufforderung zu diversen Ergänzungen in Form von effektvoller Dynamik, raffiniertem Lagenspiel inklusive Glissandi oder diversen virtuoson Stricharten betrachtet. Nicht zuletzt veranlasste auch die *senza Basso*-Besetzung selbst große Komponisten wie F. Mendelssohn-Bartholdy oder R. Schumann dazu, die vermeintlich fehlende Klavierbegleitung zu ergänzen. Freilich verbirgt

sich hinter all diesen Versuchen vor allem Ratlosigkeit, die sich nur durch das fehlende Wissen über den wahren Charakter und die Zielrichtung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts erklären lässt.

„*Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschieht, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts: es sey wo, wie, und wenn es wolle*“, stellte der deutsche Musiktheoretiker Johann Mattheson in seiner einflussreichen Abhandlung *Der vollkommene Capellmeister* (1739, S. 146) kompromisslos fest. Der Begriff *Affekt* bzw. *Leydenschaft* wurde dabei als Bezeichnung für jegliche menschliche Emotion verwendet; die Hauptaufgabe des Komponisten lag nach allgemein vorherrschender Überzeugung der Zeit darin, menschliche Affekte in der Musik nachzuahmen und dadurch direkt auf die Zuhörer einzuwirken. Als Mittel standen alle Aspekte der musikalischen Komposition wie Stil, Gattung, Tonart, Takt, Bewegung, Melodie, Rhythmus, Harmonie, Dynamik, Artikulation sowie Verzierungen zur Verfügung; der Komponist sollte stets solche Mittel bzw. deren Kombinationen wählen, die dem darzustellenden Affekt am besten entsprachen. Der Interpret sollte wiederum die in der Komposition dargestellten Affekte erkennen und sie im Sinne des Komponisten an

den Zuhörer weitergeben. Doch wie lassen sich diese Anforderungen mit Instrumentalkompositionen wie jenen der *Sei Solo* vereinbaren?

Eine ausführliche Besprechung dieser Frage würde freilich bei weitem den Rahmen dieses Vorwortes sprengen, doch schon bei näherer Betrachtung der einzelnen Sätze wird schnell klar, dass Bach hier in der Tat ein breites Spektrum an verschiedenen Affektnuancen zum Ausdruck brachte. Dies lässt sich bereits allein anhand der Tempoangaben erkennen, die von *Adagio* (Sonata I in g, Sonata III in C) über *Grave* (Sonata II in a), *Andante* (Sonata II in a) und *Largo* (Sonata III in C) bis zu *Allegro* (Sonata II in a), *Allegro assai* (Sonata III in C) oder *Presto* (Partita I in h) reichen. Aber auch Tanzsätze fungierten als wichtige Affektträger. So verbindet Mattheson die „ernsthafte“ *Sarabande* mit „Ehrfurcht“, ähnlich wie er über das „Erhabene“ und „Stolze“ einer *Chaconne*, die „mässige Lustbarkeit“ eines *Menuetts*, das „stolze, aufgeblasene“ Wesen einer *Loure* oder die „zärtliche“ bzw. „süße“ Hoffnung einer *Courante* spricht. Die *Bourrée* galt wiederum als „zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig“, die *Gigue* assoziierte Mattheson mit „Hitze und Eifer“. Der *Siciliano* scheint wiederum regelmäßig in lieblichen, idyllischen pastoralen Kontexten

auf, in Kombination mit sehr langsamem Tempo und Molltonarten aber auch als Ausdruck von tiefer Trauer, Betrübniß u. ä.

Weitere wesentliche Unterschiede ergeben sich durch die Verwendung verschiedener Tonarten sowie den melodischen wie rhythmischen Verlauf. Charakterisiert Mattheson etwa das *Adagio* prinzipiell als „Betrübniß“, besteht dennoch ein gewaltiger Ausdrucksunterschied zwischen dem *Adagio* in g (*Sonata I*), das durch rhythmische wie melodische Unregelmäßigkeit und zahlreiche kurze Notenwerte auf einen Zustand des dramatischen Aufgewühlt-Seins hinweist, und dem *Adagio* in C (*Sonata III*), das wiederum durch die stilbildenden expressiven Seufzerfiguren und den exzessiven Gebrauch von Dissonanzen besonders intensiven Schmerz abbildet. Aber auch etwa die im majestätischen französischen Stil gesetzte und betont homophone *Allemanda* in h (*Partita I*) unterscheidet sich deutlich von jener in d (*Partita II*), die schon in Takt 1 durch den expressiven Ausruf (*exclamatio*, g'-e'') und darauffolgende Seufzerfiguren ihren flehenden, schmerzvollen Gesamtcharakter ankündigt. Ähnlich bildet die latent polyphone Setzweise mit dem charakteristischen Wechsel zwischen den einzelnen Stimmlagen ausdrucksstarkes Umherirren ab. Dasselbe betrifft auch die oft

aufscheinenden einstimmigen *Doubles*, in denen die latente Polyphonie eine stilbildende Rolle spielt und die durch die Anwendung durchgehend kleiner Notenwerte als eine weitere Intensivierung der Affektaussage zu verstehen sind. Selbst die Besetzung *senza basso* führt uns einmal mehr direkt in die hochexpressive Welt barocker Affektdarstellung. Abgesehen davon, dass der „fehlende“ Bass symbolisch auf das Fehlen des „Bodens“ im Sinne des Verlustes der Stabilität hinweist, ermöglicht diese Setzweise viel mehr agogische Freiheit im Sinne des *Stylus phantasticus*. Auch dies geschieht im Dienst des Affekts, denn ähnlich wie menschliche Empfindungen stetem, wenn auch oft nur subtilem Wechsel unterliegen, lässt sich die musikalische Affektdarstellung nicht – auch nicht in Form der Tanzsätze – in ein metronomisch genaues Bewegungsschema zwingen. In diesem Sinne äußerte sich J. Mattheson (*Das Beschützte Orchestre*, 1717, S. 138) über den gewaltigen Unterschied zwischen Tanzsätzen zum Tanzen und jenen im kammermusikalischen Stil: „Eine *Allemande* zum Tantzten und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden.“

Um es kurz zusammenzufassen: Freilich fordert der ungewöhnliche Kompositionsstil der *Sei Solo* mit all ihren spieltechnischen Herausfor-

derungen die vollkommene Beherrschung des Instruments. Dennoch ist es erst das Verständnis von den Sonaten und Partiten als einem musikalischen Abbild der menschlichen Seele, das uns ganz im Sinne der barocken Musikauffassung den Weg zum komplexen Verständnis dieser Musik und gleichzeitig zu tiefem emotionellen Erlebnis öffnet.

Dagmar Glüxam

Les *Sonates et Partitas pour violon seul* : une image musicale de l'âme humaine

Bien qu'il se soit écoulé presque trois cents ans depuis que J. S. Bach a achevé les *Sei Solo* (« six solos ») pour violon, cette œuvre n'a rien perdu de son statut d'exception. Datée de l'« *anno* 1720 » sur le manuscrit autographe, elle a reçu un accueil extraordinaire dès sa naissance. La preuve en est que, tandis qu'il y a peu d'œuvres musicales de cette époque dont on ait conservé plusieurs copies, on possède encore, en plus du manuscrit autographe de Bach, quatre (!) copies manuscrites des *Sei Solo* datant du XVIII^e siècle, dont une de la main de sa femme, Anna Magdalena. La première pièce à avoir été imprimée fut la *Fugue en ut majeur* (BWV 1005/2), qui parut en 1798 dans *L'Art du violon*, une méthode pédagogique de J. B. Cartier. Elle fut suivie de la première édition complète chez Simrock (Bonn, 1802), d'une édition française des *Trois Sonates Pour le Violon Seul sans Basse* chez l'éditeur parisien Decombe (1802) et de la première édition destinée aux interprètes par Ferdinand David (Leipzig, 1843).

Bien que cette dernière édition ait sans nul doute permis aux *Sei Solo* d'être joués en concert, elle est néanmoins clairement – tout comme les nombreuses éditions des sonates et partitas qui la suivirent ainsi que les différentes adaptations qui en furent faites – le produit d'une époque qui, dans l'ensemble, ne comprenait plus guère la musique du XVIII^e siècle. La première édition des *Sei Solo*, en 1802, porte ainsi le titre de *Studio (!) o sia Tre Sonate per il Violino solo* (« Études, ou trois sonates pour violon seul »), et d'autres œuvres musicales importantes de l'époque baroque étaient alors également considérées surtout comme des matériaux d'étude. Et de fait, les *Sei Solo*, dont la partition ne présente que très peu d'indications de dynamique et de phrasé, semblaient inviter, pour ainsi dire, à leur ajouter différents compléments, des changements de dynamique pleins d'effets, des jeux raffinés sur différentes positions, avec des glissandos ou des traits de virtuosité variés. Leur composition pour instrument seul sans accompagnement de basse, « *senza Basso* », incita en particulier



même de grands compositeurs comme Felix Mendelssohn-Bartholdy ou Robert Schumann à adjoindre au violon une partie de piano dont on regrettait l'absence. À l'évidence, tous ces essais renvoient surtout à une perplexité que l'on ne peut expliquer que par un manque de connaissances quant au véritable caractère et aux intentions de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

« En somme, tout ce qui se produit sans affect louable ne signifie rien, ne fait rien, ne vaut rien : que cela se produise où, quand et comment on voudra », constatait sans indulgence Johann Mattheson, théoricien allemand de la musique, dans son influent traité *Der vollkommene Capellmeister* (« Le parfait maître de chapelle », 1739, p. 146). Le concept d'« affect » ou de « passion » était alors employé pour désigner toutes les émotions humaines. Et, d'après la conception dominante de l'époque, la tâche principale du compositeur consistait à imiter les affects humains par la musique et à exercer ainsi une action directe sur les auditeurs. Tous les moyens de la composition musicale pouvaient être mis au service de ce but : le style, le genre, la tonalité, la mesure, le mouvement, la mélodie, le rythme, l'harmonie, la dynamique, l'articulation et l'ornementation. Le compositeur devait choisir les moyens, ou plutôt la combi-

naison de moyens qui correspondait le mieux à l'affect à représenter. L'interprète, à son tour, devait reconnaître les affects représentés dans la composition et les restituer pour l'auditeur conformément à l'intention du compositeur. Mais comment concilier ces exigences avec des œuvres instrumentales comme les *Sei Solo* ?

Une discussion détaillée de cette question dépasserait de loin le cadre de ce texte de présentation. Mais si l'on regarde les différents mouvements de plus près, on s'aperçoit vite que Bach a en effet exprimé ici un large éventail de nuances d'affects variées. On le remarque d'emblée par les indications de tempo, qui vont de l'*Adagio* (*Sonate I en sol mineur*, *Sonate III en ut majeur*) et du *Grave* (*Sonate II en la mineur*) au *Presto* (*Partita I en si mineur*), en passant par l'*Andante* (*Sonate II en la mineur*), le *Largo* (*Sonate III en ut majeur*), l'*Allegro* (*Sonate II en la mineur*) et l'*Allegro assai* (*Sonate III en ut majeur*). Mais les mouvements de danse fonctionnent aussi comme des supports importants pour exprimer des affects. Mattheson associe ainsi la « sérieuse » sarabande au « respect », la chaconne au « sublime » et à la « fierté », il qualifie le menuet de « divertissement modéré », parle de la nature « fière, affectée » de la loure ou de l'espérance « tendre » ou « douce » qu'évoque

la courante. La bourrée, selon lui, était « satisfaite, plaisante, insouciant, sereine, relâchée, paisible et pourtant sage », tandis que la gigue devait être pleine de « fièvre et d'ardeur ». Quant à la sicilienne, on la trouvait souvent dans des contextes pastoraux, tendres et idylliques, avec un tempo très lent et des tonalités mineures, mais aussi comme expression de l'affliction ou d'une profonde tristesse, etc.

D'autres caractéristiques essentielles résultent de l'emploi de différentes tonalités ainsi que du déroulement mélodique et rythmique. Si, par exemple, Mattheson caractérise fondamentalement l'*Adagio* par l'« affliction », il n'y en a pas moins une différence expressive très forte entre l'*Adagio* en *sol* mineur de la première *Sonate*, dont l'irrégularité rythmique et mélodique ainsi que les nombreuses notes de valeur brève évoquent un état d'agitation dramatique, et l'*Adagio* en *ut* majeur de la troisième *Sonate*, où les figures stylistiques expressives de soupirs et l'emploi extrêmement marqué de dissonances produisent l'impression d'une douleur particulièrement intense. De même, l'*Allemande* en *si* mineur de la première *Partita*, par exemple, composée dans le style français majestueux et faisant constamment ressortir une voix principale, se distingue elle aussi nettement de

l'*Allemande* en *ré* mineur de la deuxième *Partita*, où, dès la première mesure, une exclamation expressive (*exclamatio, sol₃ - mi₄*) et les figures de soupir qui la suivent annoncent un caractère général implorant et souffrant. En outre, la polyphonie latente de la composition, avec ses changements caractéristiques entre différents registres, reproduit une errance très expressive. On peut en dire de même des Doubles, malgré l'impression d'homophonie qu'ils produisent souvent : la polyphonie latente joue un rôle stylistique constitutif dans ces pièces qui, par l'emploi constant de valeurs brèves, sont à comprendre comme apportant une intensité supplémentaire dans l'expression des affects. Même l'écriture *senza basso* nous conduit une fois de plus directement dans l'univers hautement expressif de la représentation baroque des affects. Sans parler du fait que la basse « manquante » renvoie symboliquement à l'absence d'un « sol », à une perte de stabilité, cette forme de composition rend possible une liberté agogique bien plus grande, à la manière du *stylus phantasticus*. Cela se produit également au service de l'affect, car, tout comme les sensations humaines sont soumises à des changements constants, même s'ils sont souvent très subtils, la représentation musicale des affects ne saurait être corsetée par force dans un schéma

de mouvement d'une exactitude métronomique – pas même sous la forme des mouvements de danse. C'est en ce sens que Mattheson, dans son livre *Das Beschützte Orchestre* (« Défense de l'orchestre », 1717, p. 138) a formulé la différence considérable entre les mouvements de danse pour danser et ceux qui sont écrits dans le style de la musique de chambre : « Une Allemande destinée à être dansée et une autre destinée à être jouée sont aussi différentes entre elles que la Terre et le ciel ».

Pour le dire en quelques mots : le style de composition inhabituel des *Sei Solo*, avec tous les défis techniques qu'il présente pour l'interprète, exige évidemment une maîtrise parfaite de l'instrument. Mais c'est seulement quand on comprend les *Sonates et Partitas pour violon seul* comme une image musicale de l'âme humaine que l'on voit s'ouvrir, tout à fait dans le sens de la conception baroque de la musique, la voie qui mène à une compréhension complexe de cette musique en même temps qu'à une expérience émotionnelle profonde.

Dagmar Glüxam

Traduit de l'allemand par Laurent Cantagrel

The Sonatas and Partitas for solo violin: a musical representation of the human soul

Although almost three hundred years have passed since J. S. Bach completed his Six Solos for violin – *Sei Solo a Violino* – the work has lost none of its exceptional status. Reception of the Sonatas and Partitas, dated 1720 in the autograph fair copy, must have been extraordinary from the outset. Indeed, few musical compositions of that time have come down to us in several copies, but in this case we have not only the Bach autograph, but also four (no less!) eighteenth-century manuscript copies, including one in the hand of his wife, Anna Magdalena. Then, towards the end of the century, in Paris, the Fugue in C major (BWV 1005/2) appeared in print in Jean-Baptiste Cartier's method book *L'Art du violon* (1798). It was followed by the first complete print by Simrock (Bonn, 1802), a French edition by Decombe of *Trois Sonates Pour le Violon Seul sans Basse* (Paris, 1802), and Ferdinand David's first practical edition (Leipzig, 1843).

Although David's edition unquestionably opened the way for the *Sei Solo* to enter the concert hall,

it clearly reflects – like the many subsequent practical editions and arrangements of the work – an epoch that generally speaking had little understanding of music of the eighteenth century. For example, the Simrock edition bears the title *Studio o sia Tre Sonate per il Violino solo senza Basso* ("Study or three sonatas for violin solo without bass"), indicating that they, like other important Baroque compositions, were regarded at that time primarily as study material. Accordingly, the *Sei Solo*, whose score gives next to no information on dynamics and articulation, were regarded as an invitation to add a variety of fingerings (including glissandi), bowings and dynamics. Not least, the *senza Basso* form of the pieces prompted even great composers, such as Mendelssohn and Schumann, to supply the supposedly missing piano part. Of course, behind all those attempts there lurked a bafflement that can only be explained by the lack of knowledge at that time of the true character and objectives of music of the seventeenth and eighteenth centuries.

“Everything that occurs [in music] without praise-worthy affections is nothing, does nothing and means nothing,” claimed the German music theorist Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739, p.146). The term “affection” or “passion” was used at that time to refer to any human emotion. A composer was expected to reflect the “affection” of a text in his musical setting in order to arouse the appropriate emotion in the listener. To do that, every aspect of musical composition could be brought into play: style, genre, key, metre, motion, melody, rhythm, harmony, dynamics, articulation and ornaments. It was up to the composer to choose the means, or combination of means, most appropriate to the “affection” that was to be expressed. The performer in turn was able to recognise the emotions represented in the composition and convey them to the listener in accordance with the composer’s intentions. But how can these requirements be compatible with instrumental compositions such as those of the *Sei Solo*?

This is not the place for a detailed discussion of this question. However, closer examination of the individual movements soon makes it clear that Bach indeed expressed a broad spectrum of different shades of emotion in this work. It can be seen from the tempo indications alone, ranging

from *Adagio* (Sonata I in G minor, Sonata III in C major) through *Grave* (Sonata II in A minor), *Andante* (Sonata II in A minor), *Largo* (Sonata III in C major), *Allegro* (Sonata II in A minor) and *Allegro assai* (Sonata III in C major) to *Presto* (Partita I in B minor). But the dance movements are also important vehicles for the affections. Mattheson associates the “serious” Sarabande with “no other emotion but that of veneration”, and the Chaconne with “the sublime” and with “pride”. He speaks of the “reasonable gaiety” of the Menuet, the “proud and pompous” nature of the Loure, and the “sweet [or tender] hope” expressed by the Courante. The Bourrée is of a gentle nature, “its true character is based on complacency and a compliant manner, but at the same time it has bestowed upon it a somewhat insouciant or tranquil touch, a little careless, leisurely – but without displeasing”, while the Gigue is associated with “ardour and passion”. The Siciliana, in turn, appears regularly in idyllic pastoral contexts, in combination with a very slow tempo and minor keys; but it may also express deep sorrow, sadness, and other such feelings.

Other major differences arise through the use of different keys, as well as the melodic and rhythmic course. While Mattheson characterises the *Adagio* as basically expressing “sadness”, there

is nonetheless a huge difference in expression between the Adagio in G minor (Sonata I), which, through rhythmic and melodic irregularity and the use of numerous short note values, evokes a state of dramatic agitation, and the Adagio in C major (Sonata III), which, through expressive sigh figures and a marked use of dissonance, gives a feeling of very intense grief. But even the majestically French-style and emphatically homophonic Allemanda in B minor (Partita I) differs markedly from the one in D minor (Partita II), in which the expressive exclamation in the first bar (*exclamatio*, G'-E'') and the subsequent sigh figures announce the overall character of the piece, which is one of pleading and distress. Similarly, the latent polyphonic setting with the characteristic changes of register gives rise to an expressive wandering effect. The same applies to the often apparently homophonic Doubles, in which the latent polyphony plays a role in shaping the style and, through the use of consistently small note values, is to be understood as a further intensification of the expression of the affections. Even the *senza basso* scoring takes us yet again directly into the highly expressive Baroque world of the doctrine of the affections. Apart from the fact that the "missing" bass symbolically indicates the absence of a "foundation", in the sense of a loss of stability, this form of composition allows much

more agogic freedom, in the manner of the *stylus phantasticus*. This also happens in the service of the affection because, just as human emotions are subject to constant, but often subtle, change, a musical representation of the affections cannot be forced to conform to a metronomically precise tempo, even in the form of dance movements. Mattheson commented (*Das beschützte Orchestre*, 1717, p.138) on the considerable difference between dance movements intended for dancing and those written as chamber music: "*An Allemande for dancing and one for playing are as different as heaven and earth*".

To sum up: the unusual compositional style of the *Sei Solo*, presenting many technical challenges, obviously requires perfect mastery of the instrument; but not until musicians have grasped the fact that the prime aim of Bach's *Sonatas and Partitas for solo violin* is to provide a musical representation of the human soul, will it be possible for them to approach a true understanding of this complex music, leading to a profound emotional experience.

Dagmar Glüxam
Translation: Mary Pardoe



Stefan Lippert | FBO

Also available - Également disponible



apartemusic.com