

A woman with long brown hair, wearing a vibrant purple long-sleeved shirt and dark grey pleated trousers, is captured in a dynamic pose playing a violin. She is looking intently at the instrument. The background is a soft-focus, light blue sky with wispy white clouds. The overall mood is artistic and serene.

lbs  
CLASSICAL

# BACH

SONATAS & PARTITAS

GISELLA CURTOLO



**“Sei solo a Violino senza Basso  
accompagnato”**

Bach Werke Verzeichnis 1001 a 1006.

Es sabido que **Johann Sebastian Bach** no participó de los grandes centros de la producción musical de su época como eran el Londres ya comercial de Händel, el mundo cortesano francés de las *suites* de Couperin, o la más anhelada Italia de las *sonatas*, ni se vio sometido al arbitrio directo de los públicos y sus gustos, o al marco estético y ideológico –salvo el de la iglesia luterana- y los compromisos laborales de una corte.

Si bien alejado personalmente de esos grandes centros, fue importante su relación con la más sencilla corte de Dresde en que se aposentaba una importante ópera italiana. En Alemania, la presencia del espíritu italiano en el ámbito musical convivía con la influencia de Francia, y en estas *Sonatas* (según la tradición italiana) y *Partitas* (la *suite* francesa del momento) que nos ocupan, Bach sintetizó ambos mundos en una formalidad magistral tanto armónica como contrapuntística, y al subrayar que están escritas “a solo” y sin bajo continuo, mostró así la capacidad y excelencia del instrumento a que son dedicadas.

Sí debió aceptar los condicionamientos propios de la situación social del músico de entonces, pero al margen de cumplir con ellos (o incluso reivindicar la importancia de su trabajo), su obra está marcada por ese anhelo íntimo de reflexionar sobre las posibilidades de una forma o de un instrumento, que eran los dos grandes marcos técnicos de la época, ya sea con objetivo trascendente religioso, o el más humano de los afectos, o el educativo y experimental a la vez.

Así, “especular” con ello, incluso en los lenguajes más trascendentes como el de la expresión religiosa, no admitía más límite que su percepción de lo bello –que es precisamente lo que trasciende todas las barreras- y no con anhelo de virtuosismo, sino meramente técnico y artístico.

Su vida se desarrolló en ciudades alemanas pequeñas, en ambientes más íntimos, no expuestos a las exigencias de la última palabra, aunque la conocía, como lo reflejan las copias manuscritas de obras de su tiempo, o los trabajos musicales sobre ellas, y en otro ámbito su interés por coincidir con Händel.

Su itinerario vital, y los contextos en que trabajó, nos ayudan a comprender mejor

el origen de las obras que nos ocupan, y el año de 1720 que anota en el manuscrito de las *Seis Sonatas y Partitas* las sitúan en la etapa en que trabajaba y formaba parte (1717-1723) de la corte principesca de Köthen, aunque sabemos que su trabajo e inquietud en relación al violín comenzó antes.

Johann Sebastian Bach en 1703 con apenas 17 años, ejerció durante una breve temporada de violinista en la corte ducal de Weimar -no estuvo más de medio año allí- posición que dejó por un contrato como organista en la cercana *Nueva Iglesia de Arnstadt*, donde trabajó unos 5 años para después regresar a Weimar en condición de organista y músico de cámara. Una muestra de la habitual movilidad de los músicos y las necesidades de esas pequeñas cortes del centro de Alemania, que solían mantener una interesante vida musical, disputándose algunos músicos de valía.

En este sentido es interesante la consideración de Philipp Spitta de que, si bien por lo general los músicos lograban con esos cambios de destino mejoras económicas, Bach ya disponía de ellas en Weimar. Y no fue el interés pecuniario sino el hecho de que al cesar o decaer la consideración artística que le tenían, fue

cuando no dudó en marchar a Köthen, dando por terminada una obra singular en el ámbito organístico.

Bien se ha señalado que los nueve años que pasó en esa corte del duque Wilhelm Ernst de Sajonia-Weimar fueron muy importantes en el desarrollo de su carrera, tanto en su experiencia como intérprete y, en particular como compositor, en el órgano y sistematizando conocimientos para la enseñanza.

La trilogía interpretación, composición y enseñanza se manifiesta en el *Orgel-Büchlein* de esos últimos tiempos de Weimar, finalizado en Köthen, con sucesivos corales ordenados según el año litúrgico.

Allá en Weimar el interés y preocupación del gobernante era que la música tuviese un papel especialmente relevante en su funcionalidad eclesíastica en relación con el culto, y la sensibilidad del compositor encontró allí un medio propicio para la importante obra que el biógrafo sustancial Philipp Spitta catalogó como las “primeras de madurez”.

Un corpus organístico y de formas diversas de la cantata que despertó las alabanzas de expertos en centros importantes como

Dresde o Hamburgo, con los que Bach mantuvo relación y visitó en esa etapa. El pequeño viaje que hizo a la corte de Dresde antes de dejar Weimar muestra que Bach era ampliamente reconocido como en los teclados, y responsable además del alto nivel alcanzado en la interpretación al órgano, que situaba Alemania con voz propia ante reinos en ese momento imperantes en los gustos y el virtuosismo como era Francia.

La vida de los instrumentos siempre ha dialogado con la sociedad y las ideas dominantes. El violín era reconocido y valorado en los ambientes musicales tanto populares como cortesanos, pero hasta el último tercio del siglo XVII no se había escrito obra para destacar y ejercitar sus posibilidades en función solista. Algo parecido ocurrió en tiempos cercanos a los nuestros con la guitarra, que comenzó a tener su palabra en el escenario de conciertos hacia finales del siglo XIX. Otro tanto podemos decir del violoncelo cuyo reconocimiento en la cuerda fue tardío.

Una de las primeras aportaciones en la identidad del violín se atribuye al reconocido Johann Paul von Westhof, y también a los destacados Johann Jakob

Walther (1650-1717) o Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) y también Johann Georg Pisendel, discípulo de Vivaldi, que conoció y admiró personalmente a Bach.

Piezas como las *Seis Suites para violín solo*, Dresden, 1696 de Westhoff aportaron a los primeros reconocimientos del violín, y fueron seguramente referencia para esta cumbre que son las ***Seis Sonatas y Partitas para Violín solo*** de Bach.

Al parecer -según la aportación biográfica de Christoph Wolff- se da como posible la coincidencia en 1703, en aquella primera y breve temporada de Bach en Weimar, de Johann Sebastian con el entonces muy reconocido von Westhof (que moriría poco después allí en abril de 1705), y que había ya compuesto e interpretaba una pequeña y significativa suite para violín solo y bajo continuo e incluso las dichas partitas para violín solo. El periódico de París, *Mercurie Galant* se hizo eco ya en enero de 1683 de esas primeras obras de von Westhoff.

La decisión de dejar la corte de Weimar supuso para Bach cumplir prisión durante varias semanas en castigo. Recuperada la libertad llegó a Köthen en diciembre de 1717 con su esposa María Barbara y sus hijos. El principado era un pequeño centro

con una vida religiosa de influencia política calvinista, que suponía cierta conflictividad con los luteranos. Al asumir el poder el joven príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (hijo precisamente de un matrimonio mixto en este sentido) estimuló desde su gobierno una posición liberal amparando diversas confesiones.

Y, a diferencia de Weimar, y también seguramente por la austeridad musical en el culto calvinista, la música mostraba gran modestia en el ámbito eclesial general. El gusto del Príncipe se inclinaba por lo instrumental (no había teatro allí), incluso con su participación activa, que se desarrollaba en los salones. El propio Bach escribió de él: *"amaba tanto como conocía la música"*.

El príncipe sentía gran afecto por el *Kapellmeister* (que en realidad era mútuo) al punto que noviembre de 1718 fue padrino de bautismo de Leopold August Bach, séptimo hijo de María Barbara y Johann Sebastian, que así llevó el nombre del príncipe.

De modo que cuando Johan Sebastian llegó a Köthen su futuro se renovó ya que su trabajo altamente valorado se orientó hacia los instrumentos. Disponía allí, desde su cargo de *Hofkapellmeister*, de

una orquesta<sup>1</sup> y es evidente el relieve que obtuvo por ejemplo en el tratamiento de los instrumentos de viento. Al parecer –aunque la cronología presenta dudas aún– muestra de ello serían los famosos *6 Concerts avec plusieurs instruments* que envió al margrave Cristian Ludwig de Brandeburgo en 1721, obra que acompaña la importante producción para el clavecín, el violín y el violoncelo a solo de esos tiempos.

Una de las características de esta producción al dar forma a obras sustanciales para diferentes instrumentos es que Bach no atendió a lo superficial, es decir sólo a la forma de aquellas propuestas que se disputaban en el ámbito del virtuosismo internacional, sino a la profundidad, a la búsqueda y la máxima exigencia en cuanto a tratamiento del lenguaje melódico y armónico, heredero de la gran polifonía y el contrapunto.

Así, culminó en Köthen la serie magna en su ámbito preferido del teclado, *El Clavecín bien temperado* en la que exhibe la panoplia de tonalidades en sus veinticuatro preludios y fugas en las claves mayores

<sup>1</sup> Que mantenían una actividad constante y muchas veces ensayaban en el salón de casa de los Bach por lo que recibía el maestro un estipendio complementario.

y menores. Muestra además de su amor por el orden, con objetivo didáctico, no exento de una magistral polifonía, la materialización de la fuga y la perspectiva renovadora del *temperamento* o afinación de un instrumento de teclado, que marcó el futuro.

Sin obligaciones en el día a día eclesial, Bach orientó su trabajo a las grandes formas cortesanas que destacaban en el momento generando un ámbito magistral de síntesis y renovación.

Tanto pareció significar el peso y la valoración de la música instrumental para el compositor que, posteriormente y en cierta medida, puso en un plano similar el tratamiento de las voces casi de igual a igual con los instrumentos, conformándolas casi al modo de ellos en el rico contrapunto, una manera de hacer muy propia del Barroco, además, aunque especialmente significada en la música de Bach sobretodo en lo que supone la exigencia para el cantante.

Pero no todo era *coser y cantar*. La muerte repentina de su esposa Maria Bárbara sumó pesar a sus quehaceres que aumentaron con el cuidado de los cuatro hijos que aún vivían, especialmente en su educación.

Finalmente, año y medio más tarde, a finales de 1721, se casó con Anna Magdalena Wülcken (o Wilcken), joven educada en el canto y colaboradora esencial de su esposo. Anna Magdalena tomaba parte en sesiones musicales familiares, o como copista de músicas que interesaban a Johann Sebastian o también de obras suyas. Tan esencial fue esta tarea que gracias a ella disponemos de las *Seis suites para violoncelo* (no hay manuscrito autógrafo de Bach) que transcribe a continuación de lo que llama “Libro primo”, copia de las *Sonatas y Partitas para violín solo*.

A partir pues del manuscrito original de mano de Bach de estas *Seis Sonatas y Partitas a violín solo* (“*Sei solo/ a/ Violino/ senza/ Basso/ accompagnato. / Libro primo / a°. 1720*”) la crítica ha puesto en duda que señalase el año en que fueron compuestas, ya que posiblemente indicaría el final de un trabajo comenzado años atrás. Sabido es que desde los tiempos iniciales de Weimar Bach era allí ejecutante de violín, instrumento que siguió ejercitando luego. Por otra parte esa mención “Libro primo” nos llevaría a intuir la intención de un “secondo” para el violín, que no se cree formase parte de los planes del compositor, y cuyo lugar lo ocuparían las *Seis Suites para Violoncelo solo*. Rasgos

estilísticos llevan a pensar a los analistas que, a pesar de este orden establecido por Anna Magdalena, las de cello podrían ser anteriores, aunque no hay de momento ninguna referencia documental de ello al no existir el manuscrito autógrafo original de esas *suites*.

Si bien la obra de violín no fue editada hasta 1843, se conoce de algo antes la impresión de un número, la *Fuga* de la *Sonata en la menor*, incluida dentro de "*L'Art du Violon*" libro de Jean-Baptiste Cartier, una obra pedagógica editada en París en 1798.

Varias copias manuscritas cercanas que han llegado a nosotros muestran el interés que despertaron las Sonatas y Partitas en su momento. Referencia importante – además del manuscrito autógrafo de Bach– es la mencionada segunda copia conocida, realizada por Anna Magdalena cuando Johann Sebastian ya era *Maestro de Capilla* y *Director de la Música en Leipzig* (que la crítica sitúa entre 1727 y 1731 y el biógrafo Christian Wolff en 1728), un volumen que contiene además –como vimos– una *Pars 2* con las piezas para violoncelo solo, versión de referencia y fuente fundamental pues de las *Seis Suites para violoncelo solo*.

Al margen de estas especulaciones y la

documentación existente, estas *Sonatas* y *Partitas*, obra magistral, plantea al intérprete altas exigencias que hacen que se considere una meta, una culminación.

Poco ha cambiado el violín de tiempos de Bach en sus elementos intrínsecos, extensión, proyección del sonido. Sí fue importante la transición del barroco al violín romántico que supuso además de elementos constructivos, modificar la forma de apoyar y sostener el cuerpo del instrumento. Sí hay muchas referencias en los manuales didácticos –como por ejemplo la conocida *Escuela de violín (Versuch einer gründlichen Violinschule)* de Leopold Mozart de 1756– aunque la variedad y libertad que existía hasta entonces es difícil de sistematizar.

Además del cuerpo del violín se ha modificado (alargado) la parte vibrante de las cuerdas así como detalles del mástil que permiten mayor tensión de las mismas sobre el puente; los arcos han ido modificando su forma (de cóncava a convexa), originalmente con menor peso y mayor agilidad facilitando un contacto diverso con las cuerdas, que hasta comienzos del siglo XX eran habitualmente de tripa.

Esta variedad de circunstancias deja que el



intérprete actual elabore su propia técnica y concepción de la obra, a pesar de que por ejemplo en términos de articulación, Bach dejó indicaciones importantes en la partitura.

En cuanto a la arquitectura de la obra, algo muy sensible en la música de Bach, encontramos en esta serie elementos que hablan de una forma *cíclica* en que se propone la secuencia: las *Sonatas* conforman la primera parte y las *Partitas* la segunda, y sus tonalidades nos señalan un significativo juego de intervalos de 5ª que, en principio, separan las dos piezas centrales la *Sonata III* (en La) con la *Partita I* (en Re), y si seguimos el orden de las piezas vemos que la secuencia interválica es: 3-2-5-2-3 conformando una estructura casi simétrica. Conociendo la mentalidad organizativa y especulativa de Johann Sebastian es difícil no considerar estas coincidencias numéricas como algo no previsto por el compositor y algunos estudios recientes enfatizan la posibilidad de que Bach fue consciente de la introducción y existencia de juegos numéricos en su música.

Estructuralmente la serie de *Sonatas* y *Partitas* no se organizan alternandose entre sí, sino que la primera parte incluye

las *Sonatas I, II y III*, que en su contenido respetan los cuatro movimientos al uso, alternando *lento-rapido-lento-rapido*, a diferencia de la estructura de los *Concertos de Brandemburgo* que asumen tres movimientos cada uno. En ellas siempre las fugas ocupan el 2º movimiento, que concentra la capacidad experimental y polifónica a 3 y 4 voces alimentadas por complejos pasajes a dobles cuerdas. Proporciones significativas asumen las fugas de las sonatas II (*La menor*) y la II (*Do mayor*) de extensión que casi iguala a la más extensa de todas las piezas, la famosa *Ciaccona* de la *Partita II* en Re menor. Esta secuencia tiene más matices si miramos a la aportación ornamental en el *Adagio* inicial de la *Sonata I*, que se considera también una introducción (preludio) al movimiento siguiente de la *Fuga* de notoria magnitud. Significativa es la *Siciliana* en su tercer movimiento, el único en tono mayor y tiempo compuesto, con claro carácter cadencioso y amable que, animado de un cierto lirismo, precede al más brillante cuarto y último.

Las *Partitas* (inspiradas en la suite danzaria francesa) permiten por su carácter mayor libertad incluso en términos de complejidad, y vemos en ellas atención marcada a aspectos

rítmicos facilitados por su origen, y por la propia capacidad de Bach en este ámbito del ritmo reconocida ya por quienes le admiraron en su tiempo, no sólo como intérprete sino como compositor. Su biógrafo Forkel subraya la capacidad que tenía al tratar el aspecto rítmico en sus fugas.

Capítulo importante en el perfil general es el de los importantes y delicados juegos armónicos que establecen sus secuencias sonoras. Si antes mencionamos la notoria extensión de las fugas (Sonatas II y III), es muy visible la *Ciaccona* que cierra la *Partita n.º II*, pieza muy extensa en comparación a las demás, que supone gran complejidad y alto grado de exigencia técnica y virtuosismo y que se abre con inquietantes arpeggios armónicos. Vemos en ella una estructura también con cierta simetría en el ámbito tonal, con dos secciones externas en *re menor* que flanquean la central de *re mayor*, pero en su interior, sus 257 compases despiertan inquietudes de los estudiosos<sup>2</sup> tanto en cuanto a numerologías, o a la presencia simbólica de temas o melodías de corales luteranos bien identificados y que los seguidores de las liturgias seguramente reconocerían,

<sup>2</sup> véase Helga Thoene: *Johann Sebastian Bach Ciaccona / Tanz oder Tombeau?* 2003

aunque estas obras para violín tenían un ámbito restringido de audiencia, y a Bach lo que le interesaba era el mensaje interior, íntimo, casi críptico, y no el del escenario del que no participaba aludiendo a *los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos*, como los definió más tarde Brahms. Pero por sobre todo la obra desborda en musicalidad nada abstracta y su práctica en la improvisación le lleva a un desarrollo que basa en un tema para el que utiliza el renacentista de la *Romanesca* y numerosas variaciones.

**Jorge de Persia**  
Barcelona, mayo 2024

Johann Sebastian Bach estableció en esta partitura, a la que puso fecha de 1720, los fundamentos para el desarrollo del violín en la música de Occidente. Cierto que, sobre aportaciones de algunos predecesores, pero su consistencia sistemática –un compendio de las virtudes del instrumento– y la proyección en lo que hace a la concepción del hecho musical, y de la interpretación, constituyen a estas *Seis Sonatas y Partitas para violín solo* como un pilar que hacen que ningún violinista que se precie puede dejar de

considerarlas como un fundamento y a la vez un objetivo.

No hay a partir de ellas una distancia entre el intérprete y la obra; su potencia expresiva y técnica hacen que se las asuma como un compromiso de vida. Y ello es lo que nos dice la excelente violinista Gisella Curtolo:

*Grabar*, en castellano, significa: dejar un signo en una superficie, en la piedra... en un CD. Se trata de algo duradero, como una “escultura de sonidos”. Es una manera de comunicar donde hemos llegado, como cuando escalamos y alcanzamos la cima de una montaña, cuando hacemos algo “épico” que vamos preparando y imaginando cuidadosamente años tras años.

Llega un momento en la vida en el cual un músico siente que es tiempo de “grabar” lo que va tocando, enseñando y revisando desde hace muchos años.

Así me sentí acercándome a grabar esta inmensa obra maestra, unos de los pilares del repertorio de todos los violinistas del pasado, del presente y seguramente del futuro.

Mi Interpretación es el resultado de todas mis experiencias musicales que se han

sedimentado y enraizado en mi gesto del arco y en mi sensibilidad.

Cuando hace 40 años empecé a estudiar las *Sonatas y Partitas* de Bach el gusto musical de mis maestros era muy distinto al de hoy. Era difícil llegar a mirar un manuscrito, acceder a las fuentes originales, a los tratados antiguos. Había un gusto muy romántico de interpretar las obras de los compositores de la época barroca y clásica.

Afortunadamente –y así lo hice- hoy se pueden leer fácilmente varios tratados de la época:

(El *Compendio musicale* (1677-1679) de Bartolomeo Bismantova; los tratados de George Muffat (1653-1704), de Francesco Geminiani: “*The Art of playing on the violin*” (1751) y el tratado de Leopoldo Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756).

A lo largo de los años mis experiencias profesionales, paralelamente al tocar en grandes orquestas modernas de ópera o sinfónicas, me han llevado también a experimentar el mundo barroco. Un mundo que miraba más las obra filológicamente y que al final de los ‘90 tomaba las riendas de la interpretación barroca y clásica en

Europa, en Italia con muchos grupos barrocos de gran relieve internacional con los cuales he tenido la suerte de tocar y grabar varios discos. Además, recibir un premio en el “Bach International Violin” de Leipzig en 2002 ha sido para mí un empuje importante, ya que evidentemente mi “compromiso barroco” era fructífero.

En esta grabación me he sentido coherente conmigo misma tocando Bach con un arco barroco, una fiel copia moderna de un modelo del fabricante de arcos francés Nicolas Pierre Tourte -padre- (1750-1760) del peso de 44,7 gr., (mucho más ligero de los arcos modernos que pesan entre 59-62 gr.) y con mi violín David Tecchler del 1727, violín que tomó vida en Roma casi en los mismos años de la génesis de los “*Sei Solo*” de J.S.Bach (1720).

En la interpretación de las *Sonatas y Partitas* he añadido algunas ornamentaciones en casi todas las repeticiones, incluyendo algunas variaciones en las articulaciones originales, manteniéndome fiel a la praxis de la época. He buscado en el gesto del arco una manera de dejar clara la melodía “a pesar” de la armonía, aprendiendo poco a poco a olvidar el concepto de “*tenuto*” acortando un poco la duración

del componente armónico. He intentado respetar siempre las articulaciones originales, diferenciándolas cuando los intervalos son de grado conjunto o más grandes. En esto el arco más ligero, corto y con menos crines ha sido un valiente aliado sin el cual mi gesto no habría sido igual.

Todo ha sido de inspiración para llegar hoy a ser convencida de mi interpretación: las batutas famosas que me dirigieron (entre otros Claudio Abbado), los colegas que tuve, los maestros que me influenciaron en mis primeros años, los grandes solistas y cantantes que acompañé. Siendo una violinista que se ha dedicado a muchos diferentes aspectos del tocar el violín, esta grabación queda fiel a mi perfil, a mi historial... hasta hoy.

Ha sido un privilegio poder grabar en un “lugar de mi corazón”; en Toblach un pueblo encantador en las Dolomitas que amo. Ha sido una aventura espectacular de la cual he aprendido mucho.

Y como cuando dejé una rosa en su tumba en la Thomas Kirche de Leipzig hoy voy a dejar esta grabación con un inmenso sentido de gratitud por Johann Sebastian Bach.

**Gisella Curtolo**



***“Sei solo a Violino senza Basso  
accompagnato”***

Bach Werke Verzeichnis 1001 a 1006.

It is well known that **Johann Sebastian Bach** did not participate in the major musical centres of his time, such as Handel’s commercial London, the French courtly world of Couperin’s suites, or the highly sought-after Italy of the *sonatas*. He was not subject to the whims of public taste or the aesthetic and ideological framework—except for that of the Lutheran Church—or the employment commitments of a court.

Though personally distant from these great centres, his connection with the more modest court in Dresden, where an important Italian opera was established, was significant. In Germany, the Italian musical spirit coexisted with French influence. In these *Sonatas* (reflecting Italian tradition) and *Partitas* (representing the French *suite* of the time), Bach masterfully synthesized both worlds, achieving a remarkable harmonic and contrapuntal form. By composing them “solo” and without basso continuo, he showcased the instrument’s capacity and excellence.

Despite the social constraints faced by musicians of his time, and while he both fulfilled and asserted the importance of his role, his work reveals a profound curiosity about the potential of form and instrument—two crucial technical aspects of the era. Whether pursuing a transcendent religious purpose, a more human expression of emotions, or an educational and experimental objective, his endeavours reflect a deep-seated wish to explore these possibilities.

Thus, his “speculation,” even in the most profound realms like religious expression, faced no greater limit than his perception of beauty—what transcends all barriers—not driven by a desire for virtuosity, but rather for technical and artistic excellence.

His life unfolded in small German towns and more intimate environments, shielded from the demands of cutting-edge trends, although he was aware of them. This is evident from the manuscript copies of works from his time and his musical compositions based on them, as well as his efforts to align himself with Handel’s work.

His life’s trajectory and the contexts in which he worked help us better understand the origins of the works in question. The

year 1720, noted on the manuscript of the *Six Sonatas and Partitas*, places them during his tenure (1717-1723) at the princely court of Köthen, although we know his work and interest in the violin began earlier.

In 1703, at just 17 years old, Johann Sebastian Bach briefly served as a violinist at the ducal court of Weimar, but he stayed there for less than six months. He left for a position as organist at the nearby *New Church of Arnstadt*, where he worked for about five years before returning to Weimar as an organist and chamber musician. This mobility reflects the common practice of musicians in those small German courts, which maintained a vibrant musical life and competed for talented musicians.

In this context, Philipp Spitta's observation is noteworthy: while musicians generally sought financial improvements through such changes, Bach was already well-established in Weimar. His move to Köthen was not driven by financial concerns but by a decline in artistic appreciation, marking the end of a unique chapter in his organ work.

It is well noted that the nine years he spent at the court of Duke Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar were crucial for his career

development, both as a performer and, particularly, as a composer, as well as in organizing knowledge for teaching.

The trilogy of interpretation, composition, and teaching is evident in the *Orgel-Büchlein* from his final years in Weimar, completed in Köthen, with successive chorales arranged according to the liturgical year.

In Weimar, the ruler's interest and concern were for music to play a particularly significant role in its ecclesiastical function related to worship. The composer's sensitivity found a conducive environment for the important work that the esteemed biographer Philipp Spitta classified as "early mature."

This corpus of organ and various cantata forms garnered praise from experts in major centres like Dresden and Hamburg, with which Bach maintained relationships and visited during that period. His brief trip to the court of Dresden before leaving Weimar shows that Bach was widely recognised not only for his keyboard skills but also for the high level of organ performance, positioning Germany as a distinct voice in a world dominated by French tastes and virtuosity at the time.

The life of musical instruments has always interacted with society and prevailing ideas. The violin was recognised and valued in both popular and courtly musical settings, but it was not until the last third of the 17th century that works were written to highlight and exploit its solo possibilities. A similar situation occurred with the guitar in the late 19th century, which began to make its mark on the concert stage. The cello also faced delayed recognition in the string family.

One of the early contributions to the identity of the violin is attributed to Johann Paul von Westhoff, as well as the notable Johann Jakob Walther (1650-1717), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), and Johann Georg Pisendel, a Vivaldi disciple who personally admired Bach.

Works like Westhoff's *Six Suites for Solo Violin* (Dresden, 1696) contributed to the early recognition of the violin and likely served as a reference for Bach's pinnacle work, the *Six Sonatas and Partitas for Solo Violin*.

According to biographical contributions by Christoph Wolff, it is possible that in 1703, during Bach's brief stint in Weimar, he encountered the then-renowned von Westhoff (who would die in April 1705),

who had already composed and performed a significant suite for solo violin and basso continuo, as well as the aforementioned partitas. Parisian newspaper *Mercure Galant* had already reported on von Westhoff's early works in January 1683.

Leaving the court of Weimar resulted in Bach's imprisonment for several weeks as punishment. Once freed, he arrived in Köthen in December 1717 with his wife Maria Barbara and their children. The principality was a small centre with a religious life influenced by Calvinism, which posed some conflict with Lutheran practices. Upon assuming power, the young Prince Leopold von Anhalt-Köthen (son of a mixed marriage in this respect) promoted a liberal stance, supporting various confessions.

In contrast to Weimar, and likely due to the musical austerity of Calvinist worship, music showed great modesty in general ecclesial settings. The prince's taste leaned towards instrumental music (as there was no theatre), with his active participation in the salons. Bach himself noted that the prince "*loved music as much as he knew it.*"

The prince had great affection for the *Kapellmeister* (which was mutual), to the



extent that in November 1718 he became the godfather of Leopold August Bach, the seventh child of Maria Barbara and Johann Sebastian, named after the prince.

Hence, when Johann Sebastian arrived in Köthen, his future was renewed as highly valued work shifted towards instrumental music. There, from his position as *Hofkapellmeister*, he had an orchestra<sup>1</sup> and achieved notable prominence, particularly in his treatment of wind instruments. Although the chronology remains uncertain, the famous 6 *Concerts avec plusieurs instruments* sent to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg in 1721 is a noteworthy example, accompanying his significant output for harpsichord, violin, and cello solo from that period.

One characteristic of this output is that, in shaping substantial works for different instruments, Bach did not focus merely on superficial aspects, such as the virtuosity of international trends, but on depth, exploration, and the highest demands in melodic and harmonic treatment, inheriting the great polyphony and counterpoint.

---

<sup>1</sup> They maintained a constant activity and often rehearsed in the Bach family's living room, for which the master received an additional stipend.

In Köthen, he completed his magnum opus in his preferred keyboard domain, *The Well-Tempered Clavier*, showcasing a range of tonalities in its *twenty-four preludes and fugues* in major and minor keys. It also reflects his love for order, with didactic intent, not devoid of masterful polyphony, and the realisation of fugue and the innovative perspective on *temperament* or tuning of a keyboard instrument, marking the future.

Freed from daily ecclesiastical obligations, Bach directed his work towards the grand courtly forms prominent at the time, creating a masterful synthesis and renewal.

The significance Bach attributed to instrumental music was so profound that he later placed the treatment of voices almost on par with instruments, shaping them similarly in rich counterpoint—a distinctly Baroque approach, yet particularly emphasised in Bach's music, which demands exceptional skill from the singer.

However, not everything was *smooth sailing*. The sudden death of his wife, Maria Barbara, added to his burdens, particularly with the care and education of their four surviving children.

Eventually, in late 1721, a year and a half later, Bach married Anna Magdalena Wülcken (or Wilcken), a young woman trained in singing and an essential collaborator. Anna Magdalena participated in family music sessions and served as a copyist for works that interested Johann Sebastian, including his own compositions. Her contribution was so vital that we owe the existence of the *Six Cello Suites*—of which no autograph manuscript by Bach survives—to her transcription from what she referred to as the “First Book,” a copy of the *Sonatas and Partitas for solo violin*.

From Bach’s original manuscript of the *Six Sonatas and Partitas for solo violin* (“*Sei solo/ a/ Violino/ senza/ Basso/ accompagnato. / Libro primo / a<sup>o</sup>. 1720*”), scholars have questioned whether the date indicated refers to the year of composition or the completion of a project begun years earlier. It is known that Bach was a violin performer in early Weimar, a practice he continued thereafter. The mention of “Libro primo” suggests the possibility of a “secondo” for the violin, which is believed not to have been part of Bach’s plans, with the *Six Cello Suites* taking its place. Stylistic features lead analysts to believe that, despite the order established by

Anna Magdalena, the cello suites might be earlier, though no documentary evidence exists due to the lack of an original autograph manuscript of these *suites*.

Though the violin work was not published until 1843, the Fugue from the A minor Sonata appeared earlier in Jean-Baptiste Cartier’s “*L’art du Violon*”, a pedagogical work published in Paris in 1798.

Several surviving close manuscript copies reveal the significant interest that the Sonatas and Partitas generated at the time. An important reference—aside from Bach’s autograph manuscript—is the aforementioned second copy made by Anna Magdalena, when Johann Sebastian was already *Kapellmeister* and *Director of Music in Leipzig* (critics place it between 1727 and 1731, while biographer Christian Wolff dates it to 1728). This volume also contains, as noted, a *Pars 2* with the solo cello pieces, which serves as a crucial reference and primary source for the *Six Cello Suites*.

Beyond these scholarly considerations, this masterful work imposes high demands on the performer, establishing itself as both a significant goal and a pinnacle of achievement.

The violin has changed little in its intrinsic elements, such as range and sound projection, since Bach's time. However, the transition from Baroque to Romantic violins involved not only structural changes but also alterations in how the instrument was supported and held. Many didactic manuals, such as Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule* from 1756, offer insights, though the variety and freedom existing until then are difficult to systematise.

Besides the body of the violin, the vibrating part of the strings has been lengthened, and details of the neck have been modified to allow greater tension on the bridge. The bows have also undergone significant changes, evolving from concave to convex shapes, originally lighter and more agile, and having different contact with the strings, which until the early 20th century were typically gut.

These varied circumstances allow contemporary performers to develop their own technique and interpretation of the work, despite Bach's detailed instructions in the score regarding articulation.

Regarding the architecture of the work—a very sensitive aspect in Bach's music—this

series features elements of *cyclical* form: the *Sonatas* constitute the first part, and the *Partitas* the second. Their tonalities reveal a significant intervallic play of fifths, which initially separates the two central pieces: *Sonata III* (in A) and *Partita I* (in D). Following the sequence of the pieces, the intervallic pattern is 3-2-5-2-3, forming an almost symmetrical structure. Given Johann Sebastian's organisational and speculative mindset, it is hard not to consider these numerical coincidences as intentional, and recent studies emphasise the possibility that Bach was aware of introducing numerical games in his music.

Structurally, the *Sonatas* and *Partitas* are not organised alternately but rather: the first part includes *Sonatas I, II, and III*, each adhering to the four-movement format, alternating *slow-fast-slow-fast*, unlike the *Brandenburg Concertos*, which each have three movements. In them, fugues always occupy the second movement, unveiling experimental and polyphonic capabilities with complex double-stopped passages. Significant proportions are seen in the fugues of *Sonatas II (A minor)* and *III (C major)*, which nearly match the length of the longest piece, the famous *Chaconne* from *Partita II* in D minor. This sequence

is enriched by the ornamental elements in the *Adagio of Sonata I*, considered also an introduction (prelude) to the subsequent *Fugue* of notable magnitude. The *Siciliana* in the third movement, the only one in a major key and compound time, stands out with its cadential and amiable character, infused with a certain lyricism, leading into the more brilliant fourth and final movement.

The *Partitas* (inspired by the French dance suite) allow greater freedom in terms of complexity and show marked attention to rhythmic aspects facilitated by their origins and Bach's own recognised capacity in this rhythmic domain. His biographer Forkel highlights Bach's skill in handling rhythmic aspects in his fugues.

An important chapter in the overall profile is the delicate harmonic interplay that shapes the musical sequences. While we previously noted the extensive fugues (Sonatas II and III), the *Chaconne* concluding *Partita No. II* is notably extensive compared to the others, involving significant complexity and technical demands, beginning with unsettling harmonic arpeggios. It displays a tonal symmetry, with two outer sections in D minor flanking the central section in

*D major*, but its 257 measures provoke scholarly interest<sup>2</sup> regarding numerology or the symbolic presence of Lutheran chorale themes that followers of the liturgies would likely recognise. Although these violin works had a limited audience, Bach was more concerned with the internal, intimate message, almost cryptic, rather than the stage, alluding to *deeper thoughts and powerful emotions*, as later defined by Brahms. Above all, the work overflows with non-abstract musicality, and its practice in improvisation leads to a development based on a theme using the Renaissance *Romanesca* and numerous variations.

**Jorge de Persia**  
Barcelona, May 2024

In this 1720 score, Johann Sebastian Bach laid the foundation that would shape the future of the violin in Western music. While building on the contributions of earlier composers, his meticulous craftsmanship—a true compendium of the instrument's virtues—and his vision in terms of musical conception and performance render these *Six Sonatas and*

<sup>2</sup> 2003 See Helga Thoene: *Johann Sebastian Bach: Ciaccona / Tanz oder Tombeau?* 2003.

*Partitas for solo violin* a cornerstone. No self-respecting violinist can ignore them, as they serve both as a fundamental study and a lofty aspiration.

There is no separation between the performer and the music; their expressive power and technical demands require a lifelong dedication. This is exactly what the excellent violinist Gisella Curtolo tells us.

In Spanish, *grabar* means to leave a mark on a surface, on stone... on a CD. It is something lasting, like a “sculpture of sounds.” It is a way to communicate the culmination of our journey, akin to scaling a mountain and reaching the summit, achieving something “epic” that we have been carefully preparing and envisioning year after year.

There comes a moment in musicians’ life when they feel like the right time to “record” what they have been playing, teaching, and perfecting for many years.

This is how I felt as I approached the recording of this immense masterpiece, one of the pillars of the repertoire for violinists of the past, present, and surely the future.

My interpretation is the result of all my

musical experiences, which have taken root and become deeply embedded in my bowing technique and sensitivity.

When I began studying Bach’s *Sonatas and Partitas* 40 years ago, my teachers’ musical tastes were very different from those of today. Accessing manuscripts, original sources, and ancient treatises was difficult. There was a distinctly Romantic approach to interpreting works from the Baroque and Classical periods.

Fortunately—and this is what I did—it is now easy to access several treatises from that era, including: Bartolomeo Bismantova’s *Compendio musicale* (Musical Compendium) (1677-1679), *The treatises by George Muffat* (1653-1704), Francesco Geminiani’s “*The Art of Playing on the Violin*” (1751), and Leopold Mozart’s *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Attempt at a Thorough School of Violin, 1756).

Over the years, my professional journey—performing with leading modern opera and symphonic orchestras—has also deeply immersed me in the world of Baroque music. By the late ‘90s, this world, which approached works with a more philological perspective, began to lead the way in Baroque and Classical interpretation across

Europe. In Italy, I was fortunate to perform and record with many internationally acclaimed Baroque ensembles. A turning point came in 2002 when I received an award at the “Bach International Violin” competition in Leipzig. This recognition affirmed that my “dedication to Baroque music” was yielding meaningful results.

In this recording, I have felt aligned with myself, performing Bach with a Baroque bow—a faithful modern replica of a model by the French bow maker Nicolas Pierre Tourte (father) from 1750-1760, weighing 44.7 grams (much lighter than modern bows, which weigh between 59-62 grams)—and with my 1727 David Tecchler violin, which came to life in Rome almost around the same time as the genesis of J.S. Bach’s “*Six Solos*” (1720).

In interpreting the *Sonatas and Partitas*, I have added ornamentations to almost all the repeats, including some variations in the original articulations, while remaining true to the practices of the time. I have sought to make the melody clear “despite” the harmony, gradually learning to move away from the concept of “*tenuto*” by slightly shortening the duration of the harmonic component. I have always tried to respect the original articulations,

distinguishing them based on whether the intervals are conjunct or larger. In this endeavour, the lighter, shorter bow with fewer hairs has been a courageous ally, without which my technique would not have been the same.

All of this has inspired me to be confident in my interpretation today: the famous conductors who guided me (including Claudio Abbado, among others), the colleagues I have had, the teachers who influenced me in my early years, the great soloists and singers I have accompanied—all these experiences have shaped my journey. As a violinist dedicated to various aspects of playing the violin, this recording remains true to my profile and my history... up to the present day.

Recording in Toblach, a charming village in the Dolomites that holds a special place in my heart, has been a true privilege. This enchanting location provided a spectacular adventure from which I have learned much.

And just as I once placed a rose on his grave at Thomas Church in Leipzig, today I leave this recording with a profound sense of gratitude to Johann Sebastian Bach.

**Gisella Curtolo**



*To my father*

JOHANN SEBASTIAN

# BACH

SONATAS & PARTITAS

## CD1

### Sonata No. 1 in G Minor, BWV 1001

- |                      |      |
|----------------------|------|
| 1. I. Adagio         | 3:56 |
| 2. II. Fuga: Allegro | 5:25 |
| 3. III. Siciliana    | 3:06 |
| 4. IV. Presto        | 3:49 |

### Partita No. 1 in B Minor, BWV 1002

- |                         |      |
|-------------------------|------|
| 5. I. Allemanda         | 6:12 |
| 6. II. Double           | 3:03 |
| 7. III. Corrente        | 3:29 |
| 8. IV. Double: Presto   | 3:55 |
| 9. V. Sarabande         | 4:02 |
| 10. VI. Double          | 3:10 |
| 11. VII. Tempo di Borea | 3:47 |
| 12. VIII. Double        | 3:41 |

### Sonata No. 2 in A Minor, BWV 1003

- |                  |      |
|------------------|------|
| 13. I. Grave     | 4:07 |
| 14. II. Fuga     | 8:16 |
| 15. III. Andante | 5:08 |
| 16. IV. Allegro  | 6:05 |

CD1 total time **71:13**

## GISELLA CURTOLO

## CD2

### Partita No. 2 in D Minor, BWV 1004

- |                   |       |
|-------------------|-------|
| 1. I. Allemanda   | 4:17  |
| 2. II. Corrente   | 2:34  |
| 3. III. Sarabanda | 4:12  |
| 4. IV. Giga       | 4:07  |
| 5. V. Ciaccona    | 13:09 |

### Sonata No. 3 in C Major, BWV 1005

- |                      |       |
|----------------------|-------|
| 6. I. Adagio         | 4:21  |
| 7. II. Fuga          | 11:23 |
| 8. III. Largo        | 3:09  |
| 9. IV. Allegro assai | 5:06  |

### Partita No. 3 in E Major, BWV 1006

- |                             |      |
|-----------------------------|------|
| 10. I. Preludio             | 3:53 |
| 11. II. Loure               | 4:11 |
| 12. III. Gavotte en Rondeau | 3:08 |
| 13. IV. Menuet I            | 1:39 |
| 14. V. Menuet II            | 2:25 |
| 15. V. Bourée               | 1:37 |
| 16. VI. Gigue               | 2:01 |

CD1 total time **71:15**

**Recording venue:** Gustav Mahler Saal - Kulturzentrum · Toblach (BZ) Italy - January, March & June 2022

**Sound engineer:** Simon Lanz · **Liner notes:** Jorge de Persia · **English Translation:** Barbara Cordova

**Photos:** © Bandion.it · **IBS Producer:** Gloria Medina · © 2024 IBS Artist · N°Cat: IBS142024 · DL GR 1136-2024

