

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
FACOLTA' DI LINGUE E LETTERATURE MODERNE

TESI DI LAUREA

in

STORIA DELLA MUICA

***La Ciaccona* di Johann Sebastian Bach**

**Confronto tra le interpretazioni dei violinisti Milstein,
Menuhin ,Szeryng**

Relatore: Franco Carlo Ricci

Correlatore: Gaetano Platania

Laureando

Matteo Cossu

Matr.228

Anno accademico 2005-2006

Premessa

Come mi sono avvicinato all' interpretazione del brano musicale

Ho iniziato gli studi di violino a sei anni e , dopo un lungo periodo di approccio giocoso allo strumento, in terza media ho cominciato seriamente la mia preparazione per il Conservatorio sotto la guida del violinista Georg Mönch, al quale devo molta della mia passione e della mia cultura musicale.

Le lezioni che mi teneva erano colorite dai racconti della sua vita e carriera, dalla descrizione dei teatri , dai ritratti di personaggi autorevoli della cultura musicale del Novecento, da aneddoti che mi incantavano e mi facevano sorridere e sognare , ma soprattutto erano rese palpitanti dal suo straordinario amore per la musica arricchito da competenza, oltre che didattica, storica e stilistica. Da allora ho cominciato ad affiancare allo studio dello strumento un attento e minuzioso ascolto dei brani musicali privilegiando dapprima quelli dedicati al violino e poi in seguito optando per le esecuzioni orchestrali o di altri strumenti.

In un primo momento l'ascolto consisteva solo nella conoscenza di un autore e del suo repertorio , poi diventava godimento e rapimento estetico , infine è cominciata a subentrare un'attenzione più rivolta a cogliere le differenze esecutive. Differenze di cosa? Di un vibrato, di un tempo più o meno veloce, di un legato più espressivo, di un colore di suono. Col passare del tempo mi sono accorto di imparare a riconoscere dal confronto i vari autori ed interpreti e a

fare le mie scelte sempre più autonome e motivate sia nei confronti dei compositori che degli esecutori.

Da allora i miei luoghi preferiti sono diventati le varie messaggerie musicali dove spesso mi ritrovo a frugare alla ricerca di una edizione particolare, magari di una esecuzione giovanile di un solista o di un direttore d'orchestra. Ho per esempio dodici esecuzioni del *Concerto per violino* di Beethoven : quattro di queste sono interpretate da David Oistrakh e ciascuna è l'espressione di un momento diverso della sua carriera. Così la mia discoteca personale è andata progressivamente aumentando ed oggi posso contare circa 400 opere (tra audio e video) selezionate , tra cui alcune vere e proprie chicche che mi inorgogliscono.

Sono entrato così nel mondo dei grandi esecutori della musica : i nomi di solisti, direttori, grandi orchestre mi sono diventati familiari e hanno costituito per me un universo pieno di suggestione e di fascino. La mia adolescenza è trascorsa sognando sale da concerto e teatri ma ,vivendo in provincia, non ho potuto soddisfare i miei desideri anche se ora cerco di rimediare informandomi sui calendari concertistici e comportandomi da “fan” per andare ad ascoltare il mio violinista preferito ,Vadim Repin, quando viene a suonare in Italia.

Percorrendo la strada delle scoperte musicali attraverso l'ascolto e l'attenta osservazione dei video ho capito che Zino Francescatti era inimitabile nella musica francese nonostante la rigidità del suo polso; che l'espressione degli occhi rivolti al cielo di David Oistrakh , insieme al suo straordinario vibrato

infondeva una pace incredibile; che *la Messa in Si minore* di Bach eseguita da Carl Richter aveva un pathos espressivo particolare; che le interpretazioni di Carlos Kleiber avevano una tensione tale da renderle particolarmente appassionate, nonostante il loro rigore, e che *l'Adagio della Nona* di Beethoven, eseguito da Furtwängler non aveva per me uguali.

Lo studio dei vari brani musicali mi ha posto anche davanti al problema del *revisore* che, rispettando con più o meno scrupolo diteggiature, arcate o fraseggi originari trasforma il pezzo musicale secondo la sua esigenza interpretativa. A volte mi sono trovato di fronte a due insegnanti che dello stesso brano sceglievano una revisione piuttosto che un'altra: c'era chi preferiva quella più vicina all'originale, chi quella più violinistica: quale edizione utilizzare era già di per sé una scelta di temperamento e un fatto interpretativo.

Senza rendermene conto mi ero lentamente accostato al problema dell'interpretazione musicale e, avendo capito dalle letture fatte che è un tema assai complesso e tuttora dibattuto, ho cercato di farne una breve disamina per accingermi con più competenza all'analisi dell'interpretazione della *Ciaccona* di Bach da parte di alcuni tra i più importanti esecutori.

I. L'interpretazione musicale

I. 1 Il concetto di interpretazione musicale

Il problema dell'interpretazione musicale , cioè quello di trarre dalla pagina scritta la compiuta realizzazione dell'opera d'arte , è sicuramente uno dei più complessi e interessanti, tanto complesso da coinvolgere addirittura il mondo della filosofia , tanto problematico ed intrigante da essere tuttora oggetto di appassionati studi e dibattiti culturali.

Proporre ad un uditorio un'opera musicale prevede prima una lettura attenta della pagina scritta, poi una conoscenza profonda che permetta all'esecutore di farsi mediatore tra gli intendimenti artistici dell'autore e il pubblico a cui l'opera è destinata.

A causa della complessità intrinseca del concetto e per la peculiarità propria della lettura della pagina musicale , il problema dell'interpretazione è stato per lo più affrontato da letterati e filosofi (*Rousseau, Hegel , Schopenhauer, Kierkegaard*) , da musicologi (*Eduard Hanslich* in primis) , da critici e studiosi di estetica musicale ed è stato dibattuto e approfondito soprattutto nel '900 in Italia quando nel periodo idealistico , con Croce e Gentile, si delinearono due posizioni diverse, sviluppate e concentrate poi in due autorevoli saggi di A. Parente (*La musica e le arti, 1946*) e S. Pugliatti (*L'interpretazione musicale, 1940*), cui poi si ispirarono tanti altri studiosi.

Il Parente, filosofo e critico musicale, si ispira al concetto di Croce secondo cui l'interpretazione non è un fatto artistico ma puramente meccanico, in quanto subisce la limitazione dettata dalla pagina musicale; Salvatore Pugliatti, giurista, è orientato verso i principi della *Filosofia dell'arte* di Gentile e parte dalla deduzione che ogni attività umana è spirituale e creativa, quindi lo è anche l'interpretazione.

Un critico che affrontò negli anni '50-'60 del Novecento il problema dell'interpretazione, non dal punto di vista filosofico, ma il più vicino possibile alla realtà musicale cercando di avviare verso la riconciliazione delle due tendenze, fu Giorgio Graziosi (1911-1966) con la sua *Interpretazione musicale* (1952 e poi 1966).

Importante è anche *L'Interpretazione musicale* di Andrea Della Corte (1883-1968), un rappresentativo saggio che delinea una piccola storia dell'interpretazione musicale dal Medioevo fino agli anni '50 dello scorso secolo.

Quasi mai furono i musicisti ad occuparsi del problema, fatta eccezione autorevole per Wilhelm Furtwängler (1886-1954), uno dei più importanti e innovatori direttori d'orchestra del '900 che, provenendo da una famiglia di cultura classica, univa alla sua formazione intellettuale, che sicuramente diede vita alla sua personalità di interprete, una straordinaria sensibilità musicale. Nei numerosi scritti di carattere estetico-musicale espone le sue idee sulla prassi

esecutiva che, se pur contestata da alcuni critici , tanta influenza doveva avere nell'esecuzione orchestrale a lui successiva.

I. 2 Differenza tra la composizione musicale e le altre opere d'arte

Ad essere interpretata è " *la pagina musicale*" che per il linguaggio di cui si serve è praticamente molto diversa da ogni altra opera d'arte .

La creazione di un artista è la rappresentazione concreta del suo mondo spirituale e della sua fantasia espressi in un momento storico dell'umanità; essa nasce come vita poetica ed è fatta di parole, forme, colori che provengono da una stessa esigenza spirituale e comunicativa e che presuppongono due momenti: la concezione e la realizzazione. Mentre però un quadro, una poesia , una scultura hanno una loro forma tangibile e immutabile nel tempo, la pagina musicale , proprio per la singolarità della sua scrittura , appare diversa ed è solo virtualmente presente nella partitura scritta e attende di realizzarsi sempre di nuovo ad ogni esecuzione .

Inoltre, mentre nelle altre arti autore ed esecutore coincidono , in musica la composizione del brano e la sua esecuzione sono realizzate da persone quasi sempre diverse. (Nel Novecento le più autorevoli eccezioni sono costituite da Gustav Mahler, Igor Stravinskij, Sergej Rachmaninov e Pierre Boulez).

Viene quindi a delinearsi l'importanza dell'interpretazione dell'opera d'arte musicale che, essendo un'opera in potenza, ha bisogno di essere letta, analizzata,

capita e interpretata. Infatti come dice il Graziosi “*l’opera musicale non è la pagina , ma è nella pagina*” (cfr. *L’Interpretazione musicale* , pag.17).

Per alcuni studiosi del problema la pagina musicale è solo un “ *mero punto di partenza*” (Parente), per altri “*un’occasione*” (Cione) , per Casella “*i segni rappresentano solo approssimativamente l’intuizione originale dell’artista creatore e sta quindi all’interprete trarre la finale interpretazione*”. Il Graziosi sostiene che nel documento grafico si attua la più alta perfezione realizzabile nel mondo dell’imperfezione.(cfr. G.Graziosi, *L’interpretazione musicale*, pag.25).

I. 3. La pagina musicale

L'opera d'arte musicale si esprime attraverso un linguaggio singolare caratterizzato innanzi tutto da segni convenzionali che stabiliscono l'altezza dei suoni, ma tutto ciò che è colore, respiro , dinamismo , accentuazione ritmica è affidato solo a pochi segni , a volte incompleti e lacunosi, (soprattutto per quanto riguarda lavori musicali molto antichi) di cui nemmeno l'autore potrebbe dare un senso esecutivo invariabile.

Le indicazioni dell'autore, anche se ricche come nella musica moderna, possono orientare la ricerca dell'esecutore e ridurre il campo delle possibilità espressive: infatti se l’indicazione è un *piano* si esclude automaticamente il *forte*, ma niente viene precisato mai del tutto, perché quello stesso *piano* potrebbe avere una gamma illimitata di intensità; ciò che rimane

incontrovertibile, sono soltanto le note. Chi potrà mai stabilire con esattezza il tempo di un *Adagio*, la sonorità di un accordo, l'intensità dinamica di un *crescendo* ? Il Graziosi dice che " *il materiale musicale è un continuo oscillare nell'altezza , variar nella forza, cangiar nel colore, contrarsi e diluirsi nella durata*" (Cfr. *L'interpretazione musicale*, pag. 22).

Prima di arrivare quindi alla interpretazione , innanzi tutto è necessaria una lettura "oggettiva" del pezzo musicale , che viene analizzato in maniera filologica con il supporto di scienze ausiliari come la semeiotica, la storia dell'armonia, della prassi esecutiva e della cultura musicale in genere. Infatti come sostiene A. Della Corte (cfr. *L'interpretazione musicale*, pag. 8) " *l'opera esistente non è res 'nullius' ma la musicale creazione di uno spirito artistico in un momento storico dell'umanità e l'interpretazione è il travaglio per intendere quella determinata creazione nella verità storicamente accertata*"

Per le composizioni fino al XVIII secolo è importante conoscere anche l'evoluzione degli strumenti che avevano possibilità tecniche inferiori a quelle di oggi . Per i testi più moderni il filologo farà un'indagine approfondita sulle edizioni autografe o a stampa per individuare errori o discordanze . Anche il filologo può però sbagliare e quindi , nella scelta di una edizione , interviene il musicista che, optando per un tipo di revisione piuttosto che per un altro, ricorre al suo senso estetico. Non esiste quindi un confine preciso tra il momento *oggettivo* dell'esecuzione e quello *soggettivo* dell'interpretazione , ogni scelta è già di per sé un fatto interpretativo.

I. 4. Autore ed esecutore

Se ci si dovesse chiedere quando nasce l'attività interpretativa , dovremmo dire che essa risiede innata nelle emozioni , nei palpiti , nel *quid estetico* dell'uomo (cfr. Della Corte, *L'interpretazione musicale*, pag. 25).

Nel Medioevo si esortava a '*cantare corde, non voce*' perché l'immedesimarsi è già un modo di interpretare . Per molti secoli a causa della mancanza di una notazione scritta e per il fatto che le musiche erano molto semplici e spesso avevano carattere improvvisativo, gli autori e gli esecutori furono le stesse persone , anche perché lo scopo principale della musica era quello di produrre suoni , non di scriverli. La lenta evoluzione della grafia musicale, che trovò la sua codificazione nel periodo dell'Umanesimo, aveva reso sempre meno ampio lo spazio tra l'intenzione dell'autore, lo scritto musicale e l'attività degli interpreti.

Un fenomeno importante fu quello dell'*improvvisazione* che spaziò dal Medioevo , quando il *discanto* accompagnava il canto gregoriano, fino al 600 quando , in particolare con la musica da organo, l'esecutore , che spesso era anche un virtuoso, improvvisava nei servizi liturgici in chiesa e nelle corti. Famosi improvvisatori furono Scarlatti, Frescobaldi, Händel e lo stesso Mozart e la *cadenza* in realtà non era altro che la libertà di improvvisare lasciata all'interprete. Tuttavia le *improvvisazioni* musicali sono state considerate sempre una forma inferiore di arte per cui, come dice il Graziosi “ *l'eliminazione della*

grafia musicale non innalza le possibilità del musicista, ma essa è strumento del perfezionamento del processo artistico” (cfr. L’Interpretazione musicale, pag. 38).

Nell’Umanesimo si esaltò la figura *del musicista- interprete* inserita nella prospettiva filosofica di una visione dell’uomo centralizzata e protagonista. Grazie alla nascita del *melodramma* si delinearono due nuove figure: quella del pubblico che ascoltava e quella del cantante virtuoso che veniva ascoltato e che si appropriò largamente del *variare*, del *fiorire* e dell’*improvvisare* con bravura, per entrare nelle grazie del suo pubblico . Insomma l’interprete diventa quasi *attore protagonista* e si esibisce in una *performance* dominando e transcendendo le indicazioni musicali quasi fino a far apparire sua , di fronte al pubblico, la creazione . In questo processo di ricreazione artistica egli fa sua la *sprezzatura*, cioè la libertà vocale riguardante il ritmo e gli abbellimenti , ma accetta nello stesso tempo i canoni prescritti, rispettandoli con *il decoro*.

Secondo il Della Corte la coscienza dell’interpretare si delinea a metà del Settecento con la nascita del “*suonare con ogni sorta di strumenti*” e con il tramonto della fine della realizzazione del basso continuo (cfr. *L’interpretazione musicale*, pag.24).

La figura dell’esecutore, professionista e virtuoso si sdoppia da quella del creatore, facendo emergere sempre più prepotentemente la sua personalità; da ciò comincia a nascere l’esigenza di affrontare le relazioni che si vengono a stabilire tra l’autore dell’opera musicale e l’esecutore . Così già dalla metà del

XVIII secolo in Germania e in Francia nasce una vera e propria rassegna critica di opinioni che tende a codificare per iscritto le teorie del Settecento.

I. 5. Il mito dell'interprete nell'Ottocento

Nel Romanticismo il ruolo dell'interprete trovò la sua compiuta realizzazione soprattutto in seguito alla riscoperta di Bach da parte di Mendelssohn con la storica esecuzione della *Passione secondo Matteo* (Bach –Renaissance) e alla crescente ammirazione di autori del passato che venivano considerati come vivi ed attuali e pronti ad essere aggiornati ove fosse necessario. Il passato viene visto con rispetto, ma senza alcuna forma di arcaismo . Il pubblico è diverso e per partecipare emotivamente all'esperienza musicale vede nell'esecutore, il pianista, il violinista, ma soprattutto il direttore d'orchestra con il suo gesto, colui che riesce idealmente a identificare il compositore con l'esecutore.

In questo contesto si propone al pubblico un Bach non più eseguito al clavicembalo ma al pianoforte; le *Sonate* di Beethoven venivano arricchite con note verso l'acuto o il grave, mentre il *Don Giovanni* di Mozart veniva privato del finale allegro perché assumesse una tinta più tragica e quindi più conforme all'estetica Romantica .

Nasce anche il mito del direttore d'orchestra che sembrava incarnare l'ideale dell'unità interpretativa di colui che è al di sopra delle volontà degli orchestrali. Il suo gesto esecutivo era la rappresentazione di un mito che identificava chi

proponeva la musica con chi l'aveva composta. Da ricordare è anche la figura di grandi musicisti come Franz Liszt che, con il suo atteggiamento da divo, coniò un'immagine di solista che ebbe molta fortuna presso le platee (fu il primo pianista ad eseguire un intero recital a memoria, includendovi anche musiche non proprie) e come Niccolò Paganini che incantò le platee con le sue acrobazie virtuosistiche..

Le linee principali della pratica interpretativa romantica avevano soprattutto valenze soggettive e tendevano per lo più a mettere in evidenza il carattere espressivo di un brano finalizzando a questo scopo le dinamiche e il fraseggio.

Questa figura di interprete si è protratta fino ai nostri giorni anche perché il repertorio classico – romantico è stato sempre gradito al pubblico e quindi le modalità esecutive e di ascolto dell'Ottocento si sono perpetuate fino a tutto il Novecento. Inoltre i mezzi di comunicazione di massa hanno contribuito a rendere sempre più protagonista e divo l'interprete che, in questo ruolo, si è quasi specializzato dedicandosi esclusivamente alla scelta e alla realizzazione estetica del repertorio e abbandonando l'attività compositiva.

I . 6. Tendenze interpretative nel Novecento

Nei primi del XX secolo, il periodo storico che mette in crisi tutte le certezze culturali acquisite nei secoli precedenti, viene messa in discussione anche la figura dell'interprete, negandone la validità. I mezzi elettronici, che

permettevano la sintesi sonora computerizzata, hanno lasciato credere che si potesse fare a meno dell'interprete musicale e ci si potesse avviare verso il concetto di interpretazione unica.

Oggi anche la sempre più imperante ricerca filologica, che richiede un esecutore fedele e obiettivo propenso a recuperare sia gli strumenti , sia le tecniche di improvvisazione proprie dell'epoca antica, tende a sminuire l'importanza dell'interprete.

Così nell'ambito della musica da camera, per esempio, si rimette in uso il violino barocco e si è inclini a suonare Vivaldi e altri musicisti contemporanei senza o con poco vibrato; nelle messe e negli oratori del '700 viene rivalutato il clavicembalo che invece Furtwängler non esitava ad escludere perché la sua sonorità veniva sommersa dalle masse strumentali e corali che lui utilizzava nelle grandi sale da concerto ; nell'ambito sinfonico, le sonorità orchestrali , fino a Karajan più corpose ed edonistiche nel timbro , sono state in seguito contenute da direttori d' orchestra come Claudio Abbado che , nel 2001, ha dato a Roma una rappresentazione integrale delle sinfonie di Beethoven contrastante per fraseggio e tensione interpretativa da quella di altri grandi direttori del Novecento.

Concludendo questa parte, che ha voluto mettere in evidenza quanto il problema affrontato sia complesso e tuttora dibattuto, vorrei dedurre che di fronte ad un qualsiasi fatto interpretativo non si può parlare in nessun caso di

oggettività assoluta: la scelta finale è sempre frutto di una ricerca storico-culturale e di una sensibilità estetico-personale.

II L'Interpretazione della *Ciaccona*

II. 1. Introduzione all'interpretazione della *Ciaccona*

Dopo la prima parte introduttiva mi occuperò ora dell' argomento specifico del mio lavoro e cioè del confronto tra le interpretazioni che tre grandissimi violinisti, molto diversi tra loro per scuola, personalità e visione della musica, hanno dato di una delle pietre miliari dell'intero repertorio violinistico: la *Ciaccona in re minore* di J.S.Bach. Prima di addentrarmi nell'analisi formale del brano musicale e nella successiva comparazione tra le interpretazioni mi sembra doveroso soffermarmi un po' sulla figura di Bach, spiegare che cosa è una *Ciaccona* e illustrare brevemente le caratteristiche musicali dei tre violinisti che ho esaminato motivando le mie scelte: Nathan Milstein, Yehudi Menuhin e Henrik Szeryng.

Nella pagina seguente ho inserito il frontespizio delle *Sonate e Partite per violino solo* autografato da Bach e riportato da Ivan Galamian nella edizione delle *6 Sonatas and Partitas for violin solo* (vedi bibliografia) .

Mi è sembrato interessante riportare la pagina sia per completezza formale, sia per sottolineare come il compositore tedesco utilizza la lingua italiana considerata come lingua “ufficiale” per le terminologie musicali.

Sei Solo.

à
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

Da

Joh: Seb: Bach.
Cap. Vro.

II. 2 .Johann Sebastian Bach

Quella di Bach è una famiglia di musicisti attivi in Turingia per oltre due secoli, tra il 1500 e il 1800. Quasi tutti organisti, solo alcuni si imposero come valenti compositori in particolare si ricordano: Carl Philipp Emanuel, Johann Christian, Wilhelm Friedemann e soprattutto Johann Sebastian , padre dei precedenti.

Quest' ultimo è il compositore non solo più geniale della famiglia, ma dell' intera storia della musica e seppur sinteticamente devo tracciarne l'iter artistico per evidenziare lo stile, la poetica e in genere l' opera.

Nacque ad Eisenach nel 1685 e dopo essere stato attivo come corista e violinista in varie corti, fu scelto come organista a Weimar. Nel 1716 divenne direttore d'orchestra da camera presso il principe Leopoldo di Cöthen. Se infatti fino ad allora si era dedicato alla musica per organo , al periodo di Cöthen dobbiamo le sue composizioni più belle per orchestra, per clavicembalo e per altri strumenti solisti fra cui il violino.

Gli ultimi anni della sua vita, Bach li passò a Lipsia come “*Cantor*” e compositore di corte, ma finché fu in vita fu famoso unicamente come organista e improvvisatore. Solo nel 1829 , quando Felix Mendelssohn riscoprì la “*Passione secondo Matteo*”, il genio di Bach fu compreso in tutta la sua grandezza. L' esecuzione di quest' opera e la ripresa di altre fra le più vaste composizioni bachiane portarono, nel 1850, alla fondazione della Bach-Gesellschaft, una società che intraprese la pubblicazione delle opere complete del compositore.

Bach riassunse nella sua enorme produzione vocale e strumentale tutti i caratteri stilistici del periodo di transizione che segna il passaggio dall'età barocca a quella moderna. Egli toccò tutti i generi musicali ad eccezione del melodramma e in tutti raggiunse livelli eccelsi. Dividiamo per comodità la sua produzione in settori cominciando dalle opere per organo.

Bach scrisse molti preludi e fughe, toccate, fantasie ed alcune, come la Toccata e Fuga in re minore BWV 565 e Toccata e Fuga BWV 538 'Dorica' raggiungono vette inarrivabili nel loro genere.

Nelle opere per organo, da un punto di vista formale, Bach si fece molto rispettoso della tradizione, là dove invece innovò clamorosamente è nella parte espressiva, nella tecnica organistica e nella ricchezza di immagine. Il suo è uno studio che è veramente amore verso l'organo, impregnato da una dottrina squisitamente polifonica portata alle più alte vette della civiltà non solo tedesca, ma europea. Altre opere scritte per organo sono i *Corali*, basati su inni luterani o su melodie gregoriane.

Molti di questi corali, armonizzati e cantati, hanno una parte integrante nelle due “*Passioni*” e nelle *Cantate sacre*, il gruppo di composizioni dove forse Bach raggiunse i livelli più alti.

Alcuni critici definiscono “ la Messa in Si minore” l'opera corale più sublime di tutti i tempi. In essa il contrappunto si libera da ogni slancio accademico esprimendo il concetto di Padre e Figlio come unica divinità attraverso la forma del *Canone* e quello di Trinità attraverso una *tripla fuga*.

È curioso come quest'opera, così come le due grandiose passioni oratoriali “*secondo Matteo*” e “*secondo Giovanni*” siano di impronta cattolica. Bellissimi sono pure l’*Oratorio di Natale*” e il “*Magnificat in re maggiore*”, due gioielli dove viene confermata la grande fede religiosa di Bach.

Come già ho detto prima è al periodo di Cöthen che si devono le composizioni strumentali di Bach. Qui compose i *Concerti Brandemburghesi*, le *Suites* per orchestra, i *Concerti* per strumento solista, le *Sonate e Partite per violino solo*, le *Suites per violoncello* e le innumerevoli composizioni per clavicembalo fra cui spiccano il “*Clavicembalo ben temperato*”, una raccolta di preludi e fughe nelle diverse tonalità maggiori e minori, considerato la consacrazione del sistema tonale e le *Variazioni Goldberg*. Scritta negli ultimi anni di vita è l’*Offerta musicale*, una sorta di testamento spirituale in cui l’arte contrappuntistica di Bach si sublima in una serie di composizioni scritte senza specificare l’organico.

Oltre all’indubbia bellezza delle sue composizioni, la peculiarità dell’arte di Bach risiede nel fatto che i valori armonici, melodici e formali, pur nella loro singola compiutezza, non si offrono mai come primari, ma come il risultato di una rigorosa logica contrappuntistica, conforme ad una categoria di pensiero musicale che la nuova epoca andava ormai abbandonando. Di qui il carattere di sintesi tra antico e moderno che è tipico della musica di Bach e che ne fonda l’universalità al di là di ogni connotato storico, fino ad elevarla ad un ideale di totalità che sarà assunto a modello dalla musica del 1900 con autori come Arnold Schönberg, Anton von

Webern e Alban Berg che, nel suo struggente “*Concerto per violino*”, cita proprio un corale di Bach.

II. 3 La *Ciaccona* come forma musicale

Parliamo a questo punto della *Ciaccona* in quanto forma musicale. Essa è una danza di origine spagnola o forse latino-americana, diffusa in tutta Europa nel 1600-1700. Anche se agli inizi aveva un carattere piuttosto vivace si trasformò presto in una danza austera, costituita in genere in tempo ternario, fondata sopra un basso ostinato. E’ costruita su una strategia di alternanza tra *tema* (idea musicale che si presta a svariati sviluppi e varianti) e *variazioni* (tecnica compositiva che rimodella, amplia, abbellisce nel senso del ritmo ,della melodia e dell’armonia).

La Ciaccona è spesso usata come sinonimo di *Passacaglia* e vede proprio nelle composizioni per organo di Bach gli esempi più belli. Quella che io ho scelto come oggetto della mia tesi costituisce l’ultimo e il più monumentale dei 5 tempi della *seconda Partita in re minore* per violino solo.

Bach scrisse 6 composizioni per violino solo: *Tre Sonate e tre Partite*.

La Sonata ricalca formalmente la tradizione per cui, ad un *Adagio* lento nella forma della fantasia, segue sempre una *Fuga* in cui la natura monodica dello strumento viene piegata alla polifonia. Segue poi un melodioso tempo lento che costituisce una sorta di intermezzo fra la ‘complessità strutturale’ della *Fuga* e la velocità e la brillantezza di un ultimo tempo.

Una *Partita* è una sorta di *Suite* costituita da una serie di variazioni su un basso di danza. Il numero di tempi è variabile: naturalmente ad una danza di carattere posato come un' *Allemanda*, potrà seguire una *Corrente*, più veloce ed inquieta. In genere il tempo centrale è una *Sarabanda* in cui molto spesso si raggiungono momenti di grande tensione emotiva (come in quella della *seconda Partita*). L' ultimo tempo è spesso una *Giga*, dal carattere brillante.

Le tonalità che Bach sceglie per questo gruppo di composizioni sono diverse. Si va da un *Sol minore* ad un tagliente *Si minore*, da un desolante *La minore*, alle solari e rassicuranti tonalità di *Do e Mi maggiore*.

Nella *Partita* a cui appartiene la *Ciaccona*, Bach sceglie il *Re minore* per diversi motivi: primo , perché il *Re* è in genere la tonalità che , per un complesso gioco di armonici, meglio si adatta al violino (basti pensare che i più importanti concerti romantici, Beethoven, Brahms, Čhajkowskij sono tutti in *Re*, anche se *maggiore*), secondo, perchè il *Re* , nel modo *minore*, risulta essere una tonalità intensa e appassionata ed offre a Bach, proprio nella *Ciaccona* , nell' atto di costruire le variazioni al *tema*, la possibilità di esplorare le varie caratteristiche dello strumento e di costituire dei veri e propri gruppi di variazioni, accomunati da una stessa tecnica, da una stessa zona timbrica o da uno stesso ritmo.

Sull' esempio di Bach, anche Béla Bartók , due secoli dopo, sceglierà un tempo di *Ciaccona* per la sua “*Sonata per violino solo*”. Prima di lui Brahms , nell' ultimo tempo della sua *Quarta Sinfonia* aveva offerto un magistrale esempio di *Passacaglia*,

sicuramente tra i più importanti del Romanticismo, nella quale tuttavia si guardava alla tradizione con un occhio meno rigoroso.

Il fatto che la *Ciaccona* (come del resto la *Fuga*) fosse di solito in epoca barocca riservata all' organo non è casuale. Su questo strumento è infatti possibile sovrapporre più voci e assegnare a queste diverse funzioni: di tematica, d'accompagnamento, di pedale.

Inoltre sull' organo è possibile, grazie alla presenza di numerosi *registri*, ottenere diverse voci e caratterizzare in vario modo un *tema* in un particolare contesto e ne abbiamo un grandioso esempio con la *Passacaglia in do minore* di Bach.

Insomma l' organo è uno strumento polifonico e una composizione come la *Ciaccona* necessiterebbe di tale strumento. Come rendere quindi tutto ciò su uno strumento monodico come il violino?

Il fatto che nel 1720 Bach avesse forzosamente accostato la polifonia al violino introducendo *accordi*, *bicordi*, *passi virtuosistici* di stampo organistico e altri artifici, indusse i critici di quel periodo ad etichettare come impossibili tutte le *Sonate e Partite per violino solo*, a meno che non venissero suonate con una specie di 'mostro meccanico', un violino con ponticello piatto e con un arco, conosciuto come *arco di Bach*, molto convesso tenuto col pollice sotto il crine ed al momento degli accordi si sarebbe dovuta allentare la pressione del pollice.

Con l'avvento della moderna liuteria e delle moderne scuole violinistiche, queste *Sonate* e soprattutto la *Ciaccona* sono diventate pietre miliari del repertorio dei più

grandi interpreti da quando , grazie al violinista Joseph Joachim (1831-1907), furono portate al grande pubblico, fino a oggi.

Tuttavia le differenti esigenze interpretative di ogni epoca hanno posto in essere diversi problemi di ordine filologico-ermeneutico, paralleli a quelli notevolissimi di ordine tecnico e polifonico.

Superata infatti la mera difficoltà tecnica (passaggi complicati, accordi scomodi, diteggiature innaturali, colpi d' arco particolari), sta all' interprete privilegiare la cantabilità appassionata con uso di numerosi *portamenti*, come andava in voga dagli ultimi anni del 1800 fino al 1950, o dare una visione distaccata del pezzo privilegiando il virtuosismo, o addentrarsi nella filologia riesumando strumenti antichi e cercare di immedesimarsi in un esecutore barocco, come va di moda oggi, oppure ancora realizzare un compromesso fra le diverse strategie interpretative.

II. 4. Motivazione delle scelte esecutive

I più grandi violinisti di tutti i tempi sono, a mio avviso, seppur nelle loro diversità David Ojstrakh e Jasha Heifetz. Devo dunque spiegare perché non inserirò nella mia scelta le loro interpretazioni.

Ojstrakh non ha mai inciso le *Sonate e Partite*, con grande rammarico di tutti gli appassionati di violino. Il musicista sovietico, tanto grande quanto umile, considerava la *Ciaccona* e gli altri pezzi per *violino solo* di Bach musica teorica, cioè non direttamente pensata , come già ho detto prima , sul violino. Un violinista dunque,

non potendo sempre suonare contemporaneamente tre o quattro corde per questioni logistiche, è costretto ad arpeggiare gli accordi o ricorrere ad altri artifici e all' epoca di Ojstrakh si tendeva a superare tali difficoltà “violinisticizzando” il pezzo, sorvolando spesso sulle indicazioni di Bach.

Ojstrakh, molto rispettoso della tradizione violinistica, ma nel contempo non d'accordo con quel modo di suonare proprio Bach, preferì non consegnare al disco la sua interpretazione delle *Sonate e Partite per violino* e a limitarsi ad insegnarle ai suoi allievi cercando di comunicare loro la sua idea.

Heifetz invece incise l' integrale dell' opera bachiana, ma essendo uno dei principali allievi della “*Scuola di Pietroburgo*” che molto spesso inneggiava al virtuosismo fine a se stesso, ha dato una interpretazione molto personale e stilisticamente impropria delle *Sonate e Partite* e in particolare della *Ciaccona*. Ho quindi ritenuto opportuno non includerlo tra i seguenti esecutori, anche perché il suo modo di suonare è molto simile a quello di Milstein, un altro allievo del Conservatorio di Pietroburgo, che però ha dato una interpretazione, seppur molto personale, un po' più pacata di quella di Heifetz.

Parliamo ora dei tre violinisti di cui ho scelto le esecuzioni, molto diversi tra loro per scuola, stile esecutivo e personalità.

II. 5. Nathan Milstein

Nathan Milstein nacque a Odessa nel 1904. Formatosi al conservatorio della sua città natale nella classe di Pyotr Stolyarsky , maestro dello stesso David Oistrakh, proseguì il suo perfezionamento a Pietroburgo con Leopold Auer. Vediamo subito come due scuole diverse si incontrano nel giovane Milstein, che risentì maggiormente degli insegnamenti di Auer, ponendosi sulla scia della migliore scuola virtuosistica, che vantava nomi come Heifetz, Elman, Zimbalist.

Milstein ebbe una carriera fantastica. Il nitore del suo stile, si univa alla sua tecnica trascendentale e alla bellezza del suo suono cristallino e trasparente. Il suo temperamento era molto esuberante e ciò si sente nelle sue interpretazioni, che privilegiavano la bellezza del suono, il virtuosismo, piuttosto che l'analisi minuziosa della partitura. Qualcuno direbbe che era più violinista che musicista. Per questo le sue interpretazioni migliori sono quelle delle *Romanze spagnole* di Sarasate e di certi concerti romantici come Dvořák o Brahms. Naturalmente , nonostante in certe occasioni rasenti l'improprietà stilistica, anche l' incisione delle *Sonate e Partite* di Bach, effettuata nel 1975 per la Deutsche Grammophone ha avuto molto successo ed è forse la più bella versione dei rappresentanti della Scuola russa.

II. 6 .Yehudi Menuhin

Yehudi Menuhin è sicuramente il più popolare tra i violinisti che ho scelto. Nato a New York nel 1916 ha studiato a Parigi con numerosi maestri tra i quali Adolf Busch ma soprattutto Georg Enescu. Fu fanciullo prodigio e tra i suoi 15 e 25 anni raggiunse livelli di interpretazione davvero impressionanti. Nelle sue registrazioni giovanili è possibile ammirare non solo la perizia tecnica, che di solito distingue gli *enfants prodiges*, ma una grinta e una musicalità che non avevano niente da invidiare a un grande solista di 50 anni . Col passare del tempo il suo vigore tecnico, che aveva raggiunto l' apice intorno ai 20 anni, si affievolì, contrariamente alla sua musicalità e alla sua sensibilità che rimasero sempre acutissime. Cominciò allora a dirigere, a dedicarsi con passione alla musica da camera collaborando in trii e quartetti e a rivisitare il suo sterminato repertorio solistico, forte delle sue grandi interpretazioni giovanili, in un ottica diversa. La sua registrazione del 1956 per la EMI Classic dell'integrale bachiano è studiata attentamente in partitura (la copertina del disco ritrae Menuhin assorto di fronte all' originale delle *Sonate e Partite*) e contrasta per carattere, timbro e visione con quella di Milstein.

II. 7. Henrik Szeryng

Alla registrazione delle *Sonate e Partite per violino solo* di Bach effettuata da Henrik Szeryng per la Deutsche Grammophone nel 1968 vorrei dedicare un piccolo

‘*interludio*’ perché questo violinista ha sempre rappresentato per me un punto di riferimento. Egli è stato infatti, negli anni ’60 a Parigi, il maestro di Georg Mönch , il mio insegnante, e le mie lezioni di violino sono avvenute sotto il suo “sguardo” in quanto lo studio era tappezzato di fotografie in bianco e nero che lo ritraevano in concerto o in momenti della sua vita . Ricordo persino il giorno , era l’8 Dicembre del 1998, in cui acquistai alla Ricordi di Firenze il CD dell’*integrale* di Bach da lui eseguita e da allora provo un’emozione sempre nuova e scopro sempre qualcosa di diverso ogni volta che riascolto la sua esecuzione. Considero questa registrazione tra le mie cose più care e , come apparirà da quello che dirò in seguito è anche l’interpretazione che, a mio avviso, più si avvicina a quella che probabilmente era l’idea di Bach.

Szeryng nacque a Varsavia nel 1918 nello stesso sobborgo in cui venne alla luce Chopin. Ha un iter e una formazione profondamente diversa da quella dei violinisti di cui ho parlato prima. Studiò alla scuola di Berlino con Karl Flesch, ma ben presto maturò tecnicamente, andò a perfezionarsi a Parigi con Jacques Timbau , Gaston Boullion e a studiare analisi e cultura musicale con Nadia Boulanger, che lo presentò a personalità di spicco quali Stravinskij e Ravel. Ebbe quindi una formazione completa e poliedrica. Tuttavia la sua affermazione internazionale tardò a concretizzarsi poiché avvenne alla soglia dei 40 anni sotto la spinta dell’ illustre compatriota Arthur Rubinstein.

Grande virtuoso , ma non di stile esibizionistico, aveva un repertorio vastissimo ed eterogeneo affrontato con passione e con una rara cura del particolare: in un concerto per violino e orchestra, non si limitava a conoscere a memoria la parte del solista, ma studiava alla perfezione anche quella degli altri strumenti.

Torniamo alla sua interpretazione di Bach: molti sono i critici che la ritengono tra le migliori in assoluto. Szeryng sa raggiungere un elevato grado di compromesso fra la proprietà stilistica e il virtuosismo, dando una interpretazione appassionata ma nel contempo fine (e la sua *Ciaccona* ne è un esempio), non indulgendo in sgraziati portamenti fuori moda, ma vibrando e cantando con gusto e classe, in virtù di una eccezionale tecnica di accordi , figlia della *scuola tedesca* e *franco-belga*. I suoi accordi infatti sono rotondi e pastosi, mentre quelli di Milstein duri e un po' secchi e quelli di Menuhin piuttosto nervosi.

Stiamo tuttavia parlando di tre grandissimi che hanno raggiunto, sotto diversi punti di vista , livelli di eccezionalità.

II. 8. Chiarimenti relativi al lavoro di confronto

Il lavoro si svilupperà analizzando volta per volta un certo numero di battute per poi passare al raffronto tra le diverse esecuzioni. Inizierò col *Tema* e poi proseguirò commentando quei gruppi di *variazioni* che presentano il medesimo carattere. Per l'analisi ho scelto di fare riferimento all'originale di Bach in quanto qualsiasi altra edizione, presentando diteggiature e arcate segnate dal revisore, sarebbe già di per sé

un'interpretazione. Poiché però il manoscritto originale non potrebbe essere visionato con facilità, ho preferito inserire la versione a stampa , più comprensibile , traendola dalla edizione delle *Sonate e Partite* di Carl Flesch (cfr.biblografia), la cui revisione è supplementata dall'originale che il didatta consiglia ad ogni violinista di consultare come termine di comparazione. Inserirò tuttavia in appendice il fac-simile del manoscritto autografo traendolo dall'edizione di Ivan Galamian (cfr.bibliografia).

Il confronto tra il testo di Bach e una revisione può essere di per sé già interessante per il lettore in quanto mette in evidenza come in una revisione compaiano dinamiche, indicazioni agogiche, diteggiature, respiri, arcate che nell'originale mancano per i motivi che indicherò successivamente. Per comodità del lettore aggiungo a penna il numero delle battute di riferimento sopra il pentagramma, facendo notare che è prassi , nel numerare, non considerare come prima battuta quella iniziale nella situazione in cui questa, come nella *Ciaccona*, sia incompleta.

III. CONFRONTO DELLE INTERPRETAZIONI

III. 1. Il manoscritto di Bach

Bisogna subito sottolineare come Bach non scriva dinamiche, indicazioni agoniche e diteggiature che non saranno in uso fino alla seconda metà del XVIII secolo. Tuttavia in questo pezzo esistono comunque degli indicatori nascosti.

Infatti, seguendo la struttura formalmente perfetta del brano, tenendo conto della presenza o dell' assenza di accordi, della direzione della melodia che scorre senza interruzione e che suggerisce al nostro orecchio interiore le armonie sottintese, (Bach infatti cancella quella pedante concezione in voga secondo cui le *variazioni* dovevano essere separate l'una dall'altra a vantaggio dell'idea di un pezzo unitario), il violinista può scoprire con precisione l'impalcatura polifonica e scegliere il colpo d'arco giusto per sottolineare ora la melodia, ora l'armonia o il ritmo.

Nella prefazione alla sua revisione (*Sonaten und Partiten fur violine solo*, Mainz, Schott Musik International , 1981 cfr. pag. 14) Szeryng infatti scrive così : ‘ *Il convient de souligner que tous les mouvements des Sonates et Partites sont conçus polyphoniquement, même si l' image suggérée par le graphisme musical n' en donne pas immédiatement l'apparence (polyphonie latente). La légère accentuation expressive donnée à certaines notes faisant partie d' un thème ou d' un fragment de thème peut procéder aussi bien de la main gauche que de l' archet ; elle ne doit bien entendu pas être exagérée.*’

Il concetto di “polifonia latente” implicito nelle *Sonate e Partite* permette quindi all’esecutore di operare delle scelte che privilegiano un atteggiamento piuttosto che un altro ed è proprio in queste scelte che scopriremo le differenze di esecuzione tra i diversi interpreti.

III. 2. Il *tema* , dall’ inizio a battuta 7



Nel *tema* di otto battute in cui una serie di accordi ci offre un inizio intenso e quasi drammatico, si presenta subito un problema: Bach sceglie un ritmo costituito dall’alternanza spasmodica tra semiminime, semiminime col punto e crome, variate opportunamente con cadenze e fioriture tipiche del suo stile compositivo. Alla prima voce (soprano) si affiancano linee secondarie che contribuiscono a formare l’armonia. Bach in questa prima parte , dopo aver scritto l’ accordo iniziale sulla semiminima col punto, non lo ripete sulla croma , limitandosi a dare alle altre due note che costituiscono l’ accordo il valore indicativo di una minima.

Ci sono al riguardo due scuole di pensiero. Alcuni dicono che nel Barocco era prassi, per quanto riguardava gli accordi, assegnare alle note valori che riempissero tutto il campo armonico in questione, anche perché come nel caso specifico della *Ciaccona*, quando Bach voleva che un accordo fosse ripetuto lo riscriveva una seconda volta, come avviene nelle misure comprese tra 184 e 198 . Altri, invece, interpretano l'accordo iniziale ripetendolo anche sulla croma, argomentando la loro scelta in termini polifonici e di fraseggio.

Szeryng nella già citata edizione Schott, a pag. 6 scrive : “*Au début de la Chaconne la répétition de l'accord complet sur la croche souligne le caractère du thème dans sa signification harmonique et rythmique*”. Già notiamo, quindi, una differenza fondamentale tra gli interpreti in considerazione: Milstein e Menuhin adottano il primo criterio esecutivo, mentre Szeryng il secondo. Ma questa è , in realtà, una scelta valida e stilisticamente corretta in entrambi i casi; le reali differenze di stile esecutivo, stanno in altre particolarità.

Milstein è a mio avviso, tra quelli che ho scelto , il violinista più libero. Il suo inizio, infatti, sembra non avere logica ritmica. Gli accordi non sempre rispettano precisamente il loro campo di durata, infatti nella *quarta battuta* dove ci sono semplici semicrome è molto generoso di arco e si appoggia su alcune note rallentando il tempo iniziale in modo evidente . Come precisazione vorrei chiarire sin da ora come nella tecnica violinistica la quantità di arco che si adopera, l'economia nella sua suddivisione *tallone, metà arco, punta*, il peso e la velocità che

gli si imprime sono molto importanti per non compromettere la struttura ritmica del brano e non creare falsi accenti .

Non che Milstein non abbia il senso del metronomo, ma interpreta il *tema* della *Ciaccona* come fosse la cadenza di un concerto romantico, dove veramente il ritmo poteva subire deroghe. Tuttavia questa apparente libertà non impedisce al virtuoso ucraino di conservare la logica del *tema*. Anche arpeggiando quasi ogni accordo, Milstein riesce, in virtù della sua musicalità, a far sì che la melodia corra senza interruzioni o falsi accenti che invece sono assai frequenti in quei violinisti i quali prendono troppo alla lettera questo stile libero e personale.

Menuhin è stilisticamente più rigoroso. Entra subito nel ritmo esatto, appoggiandosi un po' di più solo sul primo accordo, quasi per voler rimarcare l'importanza di questa parte. Il carattere che emerge è molto tempestoso e nervoso. Interpreta le prime otto misure come se il pezzo iniziasse nuovamente ad ogni cambio di armonia, gli accordi sono decisi e piuttosto secchi, figli del suo temperamento inquieto quando si trattava di suonare da solista, soprattutto dopo i trent' anni. Da notare con quale foga e concitazione esegua le ultime note dell' ottava battuta quasi a non voler concedere nemmeno un momento di tregua musicale. Anche il suo vibrato risulta essere molto stretto e tutto l'insieme infonde una sensazione di inesorabilità molto forte.

Drammaticità, passione , rigore metrico e stilistico si sublimano in Szeryng. Già dalle prime otto battute si capisce perché la sua versione di Bach ha così credito presso i musicisti. I suoi accordi sembrano quasi non essere arpeggiati tanto sono eseguiti con calma e serenità, i pesi metrici sono distribuiti in modo perfetto poiché suona un po' più stretti gli accordi nel secondo quarto della battuta e si appoggia su quelli iniziali, restituendo così al brano il carattere *tetico*, messo in crisi da un inizio *anacrusico* che molti violinisti non contemplano commettendo un errore piuttosto grossolano.

Le tre voci con cui inizia la *Ciaccona* hanno in Szeryng un trattamento particolare: alla prima è chiaramente assegnato il ruolo più importante, ma le altre due non vengono dimenticate, anzi, è come se il basso acquistasse valenza tematica e questo anche grazie al fatto che Szeryng ribatte l' accordo secondo i criteri di cui parlavamo nelle pagine precedenti. Usa un vibrato appena accennato e anche se nel corso del brano adopererà sfumature e intensità più pregnanti, in questo inizio non ritiene necessario caricare ulteriormente gli accordi. Il suo scrupolo metronomico non scadeva mai però nella pedanteria; infatti Szeryng trova il modo di slargare il tempo e liberarsi anche nel più scrupoloso rispetto del metro, conferendo a questo inizio un senso drammatico incomparabile con qualsiasi altra interpretazione più veemente e irrequieta.

III. 3. Da battuta 8 a battuta 15



Nella prima *variazione*, viene ribadito il carattere drammatico del *tema*.

Qui Bach assegna il ruolo di protagonista al *basso* che alle battute 9 e 14 viene reso più corposo dall'aggiunta di struggenti *seste* le quali hanno la funzione di arricchire la melodia tematica da un punto di vista sonoro e ritmico

Il *basso* è inoltre, a cadenze regolari, accompagnato da accordi piuttosto poderosi che ne sottolineano l'andamento armonico e il carattere.

Milstein sceglie secondo la sua personalità uno stile di esecuzione piuttosto libero e violinistico. Interpreta gli accordi in modo molto incisivo e quando si tratta di uscire sulla nota effettiva della melodia, lo fa arpeggiando in modo quasi brusco facendo sentire tra una nota e l'altra qualche *portamento* fuori stile, mascherato a volte dall'irruenza del colpo d'arco e dal vibrato veloce. Gli accordi che chiudono la variazione, vengono interpretati come se fossero quelli del *Concerto di Brahms* e cioè

quasi ‘ziganeggiati’ come direbbero i puristi che non scelgono certo Milstein come loro ideale di esecuzione, soprattutto negli ultimi anni in cui le soluzioni filologiche sembrano, relativamente alla musica barocca, aver avuto la meglio su quelle violinistiche.

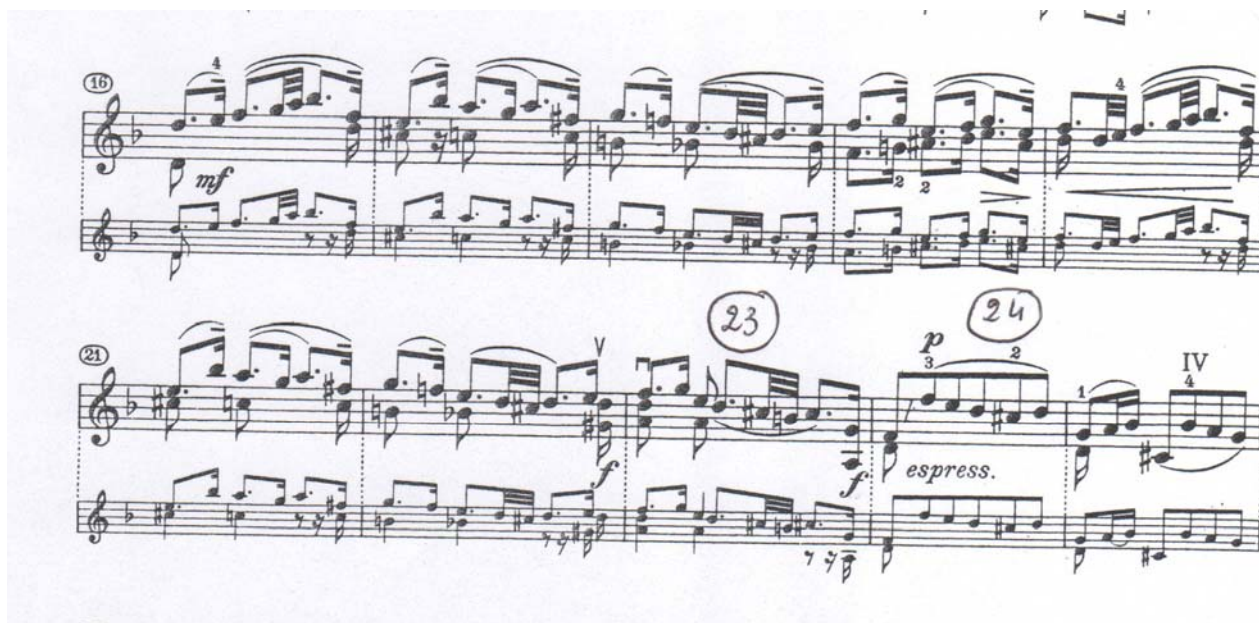
Milstein è invece il privilegiato tra molti giovani studenti di conservatorio, per la facilità tecnica che gli compete, il bellissimo suono e un gusto un po’ decadente che tuttavia infiamma sempre ed esercita certamente fascino.

Menuhin interpreta molto bene questa prima variazione. Avevo sottolineato come nel *tema* suonasse in modo nervoso e irruento, qui invece, pur conservando la veemenza, cambia carattere; sembra quasi diventare meditativo scegliendo un tempo leggermente più posato di quello, piuttosto incalzante, che caratterizza il suo inizio. Come Milstein, anche Menuhin offre una linea melodica molto legata ma se il primo, pur legando, indulgeva in alcune asperità d’ arco, il musicista americano cerca invece di smussare le durezza alle quali invece sembrava affezionato nel *tema* iniziale. Nella *Ciaccona* Menuhin cambia spesso stile esecutivo e atteggiamento, a volte in modo sin troppo evidente, con bruschi cambiamenti di metronomo e di vibrato, quasi a voler sottolineare la varietà del pezzo. Molti critici parlano di Menuhin come di un ‘musicista’, non di un ‘violinista’, e avendo “studiato” a lungo la sua interpretazione posso confermarlo anche io.

Anche Szeryng diversifica molto i gruppi di *variazioni*, ma lo fa con una tale scioltezza da non dar nemmeno l' impressione che si tratti di un semplice *tema* e *variazioni*. Ed infatti non lo è ; come dicevo nell' introduzione, una delle caratteristiche che fanno della *Ciaccona* un capolavoro nel suo genere è proprio la continuità, considerando che nel pezzo, tranne il passaggio dal modo minore al maggiore, non ci sono cambi di tonalità, né di tempo.

Ma torniamo a Szeryng. Il canto assegnato al *basso* viene quasi segmentato e reso forse in modo più fedele al manoscritto dove non sono segnate legature .Tuttavia il fermare l' arco non impedisce a Szeryng di vibrare, di cantare e di indulgere in qualche “*cedendo*”, senza rallentare né frenare l' esecuzione. I suoi accordi sono un insieme di veemenza e calma, nel senso che conservano il nerbo, ma sono eseguiti con una tale naturalezza da risultare quasi dolci. Sono stato sempre impressionato dalla facilità con cui Szeryng affronta i passaggi di maggiore difficoltà e ho sempre ammirato la serenità che traspare dai suoi video, secondo me inferiore solo a quella di David Oistrakh .

III.4. Da battuta 16 a battuta 23



Le otto battute che seguono sono una sorta di ‘malinconico commento’ a quanto Bach ha “narrato” fino ad ora ed aprono le porte ad una serie di *variazioni*, che costituiscono un grande blocco di cui ci occuperemo in seguito. Quello che dirò adesso è una constatazione puramente personale visto che sul manoscritto non ci sono indicazioni dinamiche. Definendo le battute oggetto di analisi forse impropriamente ‘malinconico commento’, intendo dire che bisognerebbe suonarle con un *mezzo piano* per diversificare questa variazione dalla precedente. Va notato che il registro scelto da Bach è più acuto di quello delle battute da 8 a 15 e soprattutto che mancano quegli accordi che fino ad ora avevano scandito l’andatura del ritmo. Ci sono solo semplici doppie corde e una *cadenza* finale con apparente funzione di chiusura.

Anche qui, mi trovo d’ accordo con Szeryng; il suo suono è equilibrato, ma espressivo nel contempo. Le note singole sono appena vibrato, mentre sui bicordi c’ è

maggiore peso di arco e un vibrato più corposo, caratterizzato sempre da quella raffinatezza che contraddistingue il musicista polacco. Anche in questa parte Bach non mette segni espressivi, ma la *legatura* tra la croma col punto e le biscrome successive sembra scontata, come lo stesso Szeryng sottolinea a pag. 6 della prefazione all'edizione da lui curata, e molto onestamente tale *legatura* viene solo tratteggiata, per sottolineare come sia frutto di una mera interpretazione.

Il fatto che anche Milstein e Menuhin adottino questo accorgimento, ci dice quanto validi possano essere tali generi di *legature*. Casi come quello appena preso in esame (e cioè che sull'originale crome col punto e semicrome siano scritte staccate mentre il revisore le riporta come legate) ricorrono spesso nella *Ciaccona* come in altri brani di Bach. Sta al revisore interpretare opportunamente, tenendo conto del pensiero del compositore, del fraseggio originale, ma anche delle possibilità esecutive di uno strumento come il violino in cui la *legatura*, in certe situazioni, può risolvere problemi tecnici.

Dopo questa digressione, torno agli altri musicisti.

Milstein incalza sfuggendo le biscrome mentre poi, quasi tornando sui suoi passi, rallenta un poco diminuendo sensibilmente la sonorità per poi aumentare di intensità sui tre accordi finali, anche questi resi con molta libertà.

Menuhin inizia la variazione in modo pacato e riflessivo, legando molto, per poi crescere gradualmente di intensità nella seconda parte appoggiandosi sugli ultimi

accordi resi dolcemente e pacatamente con un *rallentato* che sembra voler avere la volontà di introdurre l' importantissimo episodio successivo.

III. 5. Da battuta 24 a battuta 47

The image displays a musical score for a piece, likely a piano sonata, spanning measures 21 to 47. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo and mood are indicated by the word *espress.* (espressivo) and the dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 21-24) features a melodic line with a trill in measure 23 and a trill in measure 24. The second system (measures 25-28) shows a melodic line with a trill in measure 25 and a trill in measure 28. The third system (measures 29-32) includes a melodic line with a trill in measure 29 and a trill in measure 32. The fourth system (measures 33-36) features a melodic line with a trill in measure 33 and a trill in measure 36. The score is marked with various fingerings and articulations, including slurs and accents. The measure numbers 21, 23, 24, 26, 30, and 34 are circled. The section is labeled III. 5. at the top.

III

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach, likely from the Notebook for Anna Bach. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex fingering (1-4, 2-4, 3-4, 0-4) and dynamic markings (f, p, mp). The piece is divided into sections labeled III, IV, and V. The score is written for two staves, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff. The measures are numbered 38, 41, 44, and 47. A circled number 48 is also present.

Da battuta 24 a battuta 47 troviamo un insieme di *variazioni* con ritmo e carattere molto simili, tanto che a volte è molto difficile fare una distinzione tra l'una e l'altra. Considererò questa parte come una lunga *transizione* che, ad un inizio piuttosto posato in cui crome si alternano a *note di volta*, succede una zona irta di semicrome in cui Bach, per la prima volta in questo pezzo, sceglie un fraseggio e lo scrive, unendo le note con legature molto particolari che ciascun revisore e, vedremo, ciascun interprete rende in modo differente. Dopo questo passaggio di semicrome segue una parte più cantabile dove due sono le voci ad essere protagoniste, il

soprano, che riprende il registro alto del *tema* e il basso che sottolinea l'armonia, dopo di che, sino alla battuta 47, c'è un vero e proprio esempio di maestria compositiva che si esplica con una sequenza di semicrome lungi tuttavia dall'essere pedante e noiosa, come lo è per esempio il primo studio della raccolta *Etüden* di Kreutzer (didatta e violinista 1766-1831), anch'esso costituito da sole semicrome. Qui, infatti, Bach assegna a note con lo stesso ritmo una tensione veramente importante e sempre diversa. Il *tema*, infatti, viene variato e nascosto da una serie di cromatismi che vedono alternarsi melodicamente *semitoni* a *terze minori*, *quarte diminuite* a *seste minori*, *false relazioni* a *consonanze*, insomma tutte *successioni* armonicamente ardite che nel Medioevo venivano considerate come "*diabolus in musica*" e come tali proibite. Inoltre questa parte così complessa cromaticamente e strutturalmente, viene fatta spaziare da un registro basso ad un registro alto, senza tralasciare il contrasto e questa varietà di timbri, di registri e di rapporti armonici crea una tensione difficilmente uguagliabile, a cui si collega un senso di instabilità e inquietudine che si placa solo a battuta 48 quando, dopo una serie di 'vicissitudini' fra cui due intervalli di *quinta aumentata* consecutivi, una *cadenza perfetta* riporta tutto in ordine ed inizia la parte successiva. Possiamo quindi capire come, grazie a questi artifici, Bach sfugga qualsiasi monotonia ritmica.

Questa zona in apparenza semplice tecnicamente è in realtà problematica per qualsiasi interprete sia per le legature presenti sul manoscritto e che vanno interpretate, sia per il problema di sottolineare i differenti nuclei armonici e per il

rischio, in cui molti cadono, di cedere al particolare, segmentando eccessivamente la struttura ritmica.

Dopo gli accordi conclusivi di battuta 23 Milstein si ferma decisamente sul bicipede “*re fa*”. Le tre battute successive mi fanno immaginare un paesaggio immerso nella nebbia, spettrale. Era consuetudine della “Scuola di Pietroburgo”, che ricordiamo aveva in Leopold Auer (1845-1930) il principale pioniere, ricorrere piuttosto ai suoni flautati, più comunemente chiamati *armonici*. Alcuni, come il *sol* sulla quarta corda, il *re* sulla terza e il *la* e il *mi* rispettivamente sulla seconda e sulla prima, si possono produrre spontaneamente sfiorando appena la corda con il dito mignolo e proprio questi venivano proposti da Auer ai suoi allievi per rendere un pezzo virtuosistico ancora più brillante producendo *glissés* che sfociavano proprio in suoni armonici. Milstein li utilizza anche in questa parte della *Ciaccona* che, tengo a sottolineare, è un pezzo difficile ma non certamente virtuosistico. Dunque i *re* flautati di Milstein nelle battute 23 e 25 sono proprio fuori stile. Tuttavia vorrei in qualche modo ‘giustificare’ questo grandissimo solista che sicuramente aveva le sue buone ragioni, quando ha scelto questa linea interpretativa forse più adatta al gusto dell’epoca. L’atmosfera che crea è malinconica ed è resa tale, oltre che dalla presenza di suoni flautati, dall’ assenza di vibrato che conferisce al tutto una tonalità ancora più neutra. L’effetto è nel complesso accattivante e testimonia un modo di suonare ormai superato, ma di cui per fortuna ci sono documenti come questo che vale sempre la pena di ascoltare.

La prima parte con le semicrome da battuta 27 a 31 conserva lo stile delle misure precedenti mentre, là dove le voci si sdoppiano in basso e soprano, Milstein si sofferma dopo la prima nota della battuta (il basso), quasi per voler segmentare episodi che secondo lui sono distinti. La parte successiva è interpretata in modo molto ritmico, quasi freddo. Sono pochi in questa serie di *variazioni* gli episodi in cui Milstein rallenta o vibra, indulge molto in passaggi su una corda sola, fa alcuni portamenti, che erano tipici della scuola di Auer, appoggiandosi solo quando vuole sottolineare una particolare sfumatura.

Dal punto di vista del fraseggio, il virtuoso di Odessa non si pone troppi problemi; sceglie le arcate più comode e violinistiche, frutto della tradizione e di quella scuola che vedeva in Joseph Joachim ,maestro di Auer, il prototipo di interprete : le crome sono quasi tutte legate, mentre nel manoscritto sono tutte sciolte, le semicrome sono legate, ma non come Bach scrive nell' originale e questo è segno di una personalità violinistica molto forte che a volte pone il “violino” al di sopra della “musica”. Devo tuttavia sottolineare che molte arcate di Bach risultano antiviolinistiche e insigni didatti, fra cui Carl Flesch e Ivan Galamian, si sono adoperati per trovare soluzioni che potevano esaltare il violino senza nulla togliere alla musica.

Menuhin invece, da grande musicista quale era, rispetta il fraseggio bachiano; solo alle battute 44 e 46 scioglie le legature presenti nell' originale, per il resto è scrupolosamente fedele al manoscritto. Il violinista americano interpreta questa parte con molta sensibilità musicale; la visione che ci offre di questo insieme di *variazioni*

è molto diversa da quella che ci aveva dato del *tema*. È tutto molto dolce e anche quando le arcate sono sciolte, il suono risulta essere sempre piuttosto legato. Soprattutto tra la battuta 24 e la 26, Menuhin si appoggia sui bicordi: prima sulla *terza minore* che costituisce la chiusura dell'episodio precedente, poi sulla *quarta giusta* che introduce le due semicrome legate e il *do diesis* ed infine sulla *settima "fa sol"* su cui indugia un poco prima di risolvere sulla *quinta "mi la"*.

La parte delle semicrome è studiata nei minimi dettagli; ogni cromatismo, ogni cambiamento di registro, ogni traccia di *tema* è evidenziata con un diverso tipo di vibrato. Vorrei far presente che come sottolinea anche Della Corte ne *L'Interpretazione musicale* a pag. 29 "*per i violinisti il vibrato è un mezzo di espressione*" e nel violino il vibrato può essere realizzato in molti modi: di polso, di braccio, più stretto, più morbido e ognuno produce effetti sonori diversi.

A proposito di Milstein avevo detto che questa sezione era eseguita quasi senza vibrare, il che le conferiva un carattere più marmoreo e distaccato, forte tuttavia di una qualità di suono fuori dal comune. Menuhin invece sembra come affezionato a questa parte e vibrando sempre, frena un tempo che all'inizio dava l'impressione di essere troppo veloce. Effettua inoltre qua e là numerosi rallentati, con il preciso intento di commentare determinati particolari. A volte si ha quasi la sensazione che Menuhin ceda al dettaglio, proprio come dicevo prima.

Parliamo ora di come Henrik Szeryng interpreta questa parte della *Ciaccona*. Devo a questo punto aprire una piccola parentesi. Già nella presentazione dei tre violinisti

avevo sottolineato come nella sua preparazione musicale Szeryng si sia avvalso non solo dell'ungherese Carl Flesch (1873-1944) , notevolissimo insegnante di violino che lo formò tecnicamente, ma anche del consiglio di altri musicisti, violinisti e non. Quando frequentavo i primi anni del Conservatorio e leggevo la sua biografia, una cosa mi riusciva difficile di capire ; nel suo curriculum c' è infatti scritto che aveva studiato anche a Parigi con Nadia Boulanger (1887-1979), insigne compositrice allieva di Gabriel Fauré. Cosa potesse farci un violinista degli insegnamenti di armonia e contrappunto io, allora tredicenne, non riuscivo proprio a capirlo; del resto non era cosa facile da comprendere e non avevo ancora gli elementi per poter fare i giusti collegamenti. Cominciai ad avere un' idea dell' importanza che gli studi di composizione possano avere per uno strumentista solo quando io stesso mi sono addentrato nello studio della *Ciaccona*. Posso dire di aver passato due diversi periodi della mia vita su questo pezzo: a 17 anni, quando ero completamente rapito dalla seduzione del brano, ma non riuscivo a comprendere determinati artifici compositivi e a 21 anni, cioè quasi ieri, dopo aver affrontato un periodo di studi di armonia e di analisi musicale con un maestro talmente scrupoloso da rasentare la pignoleria.

Solo da poco mi sono avvicinato con tutti i limiti del caso alla comprensione della *Ciaccona* e alle sue infinite tessiture armoniche e finalmente ho capito l'importanza che Nadia Boulanger ebbe per la competente e raffinata formazione musicale di Szeryng.

Già ho sottolineato come nessuna nota, nell'interpretazione del violinista polacco, risulta essere priva di significato, ma in questa parte (da battuta 24 a 47) la

comprensione della partitura è veramente eccezionale. Szeryng, non si limita a rispettare il fraseggio dell' originale, ma valuta attentamente i rapporti tra nota e nota, tra armonia e armonia. Consideriamo ad esempio la cellula iniziale della zona di cui ci stiamo occupando e cioè la battuta 24.

Abbiamo visto come Milstein diminuisca notevolmente il suo volume sonoro e come Menuhin invece vibri intensamente rispettando il fraseggio originale. Entrambi, inoltre, per distinguere il nuovo episodio dal precedente si fermavano un poco ed esitavano l'entrata sul *fa*. Szeryng non fa nulla di tutto questo, non rallenta minimamente, eppure rende in modo così chiaro il passaggio da una zona all' altra. Il *fa* e *mi* iniziali sono presi quasi senza vibrare, ma con un suono impostato che conferisce ugualmente una atmosfera malinconica, mentre i due *re* e il *do diesis* successivi sono vibrati ciascuno in un modo differente e non casualmente ma con l' intenzione di dare una precisa direzione alla melodia. Le due battute successive sono interpretate secondo questa linea; Szeryng, tiene molto in considerazione i rapporti armonici; quindi non c' è mai bisogno di rallentare, basta allungare l' arco un po' di più che la nota assume più peso ed acquista una funzione differente proprio come avviene a battuta 27 tra i bicordi *fa- sol* e *mi- fa*, dove il primo viene vibrato, mentre il secondo è neutro per favorire l' ingresso dell'episodio successivo con le semicrome.

A battuta 32, quando compaiono nuovamente le crome, le voci che emergono dal tessuto armonico vengono evidenziate in modo molto chiaro dal violinista polacco .

Osserviamo infatti come sono due le linee melodiche di questa variazione: il basso caratterizzato da cromatismo viene reso molto efficacemente attraverso un vibrato sempre più consistente e una passata d'arco d'intensa pregnanza, mentre il soprano canta nel registro acuto così come nell'organo potrebbe cantare il registro di un flauto. Ci sono tre episodi assegnati al soprano alternati a tre assegnati al basso. Un qualsiasi violinista interpreterebbe queste tre battute (da 32 a 34) in modo frammentario non tenendo conto della continuità. Szeryng non solo concepisce con linearità le suddette misure, ma sia il basso che il soprano costituiscono due melodie parallele che conducono alla *variazione* successiva. Proprio come dice Schönberg nel suo manuale di armonia, durante una esecuzione un musicista, soprattutto quando interpreta un pezzo, come in questo caso barocco, deve tener conto delle note realmente appartenenti all'armonia e delle note di passaggio che invece sono estranee all'armonia.

Già avevamo parlato per le battute 24 e 25 del fatto che Szeryng vibrasse più o meno alcune note, uniformandosi in pieno con ciò di cui abbiamo parlato prima, ma è soprattutto nella parte seguente che il violinista polacco fa tesoro della lezione di Shönberg; *da battuta 36 a battuta 47* dimostra di aver compreso a fondo il manoscritto di Bach. Chi lo ascolta sovrappensiero, gustandosi la musica, giurerebbe che Szeryng compia una serie di rallentati e di accelerati a seconda del contesto. In realtà proprio come sottolinea FonoForum nel 1981 a proposito della interpretazione di Carlos Kleiber della IV sinfonia di Brahms (Deutsche Grammophone, 1981), Szeryng non compie nulla di spettacolare: presta semplicemente scrupolosa

attenzione alla partitura producendo tempi scorrevoli e fluidi e, quei rallentati e accelerati che sembrano caratterizzare la sua esecuzione, non sono altro che frutto di una serie di espedienti interpretativi.

Se infatti potessimo ascoltare la versione di Szeryng con il metronomo vedremmo che i tempi, nei limiti del possibile, rientrano quasi sempre nella regolarità del metro.

Da cosa scaturisce dunque quella sensazione di ‘instabilità ritmica’ ?

Molte volte un violinista si serve del vibrato e dell’ arco per creare determinati effetti. L’ allungare l’arco sul *re* (battuta 36), il vibrare lentamente *il si bemolle* (battuta 38), il legare con un intenso *détaché* (colpo d’ arco) le semicrome di *battute 42 e 46*, sono accorgimenti che sfuggono alla maggior parte dei violinisti e che invece, utilizzati con maestria, creano nell’ ascoltatore tensione emotiva e aspettativa.

Se infatti alcuni interpreti, con la volontà di sottolineare il dettaglio e con l’intenzione di affidare alla critica il risultato di una minuziosa analisi della partitura , indulgono in veri e propri stravolgimenti di ritmo e struttura che non sono nemmeno tanto efficaci (non è ovviamente il caso né di Menuhin, né di Milstein), Szeryng in un tempo pressochè omogeneo dipinge raffinatissime sfumature di vibrato e di suono. Concludendo questa parte mi sento di paragonare il violinista polacco a Karl Richter (1926-1981), grandissimo organista e direttore di orchestra che, avvalendosi della sua profonda cultura e sensibilità, ha consegnato al disco toccanti interpretazioni delle *Passioni*, delle *Messe* e delle *Cantate* di Bach raggiungendo, a mio avviso proprio come quelli di Szeryng, livelli straordinari anche se queste interpretazioni oggi sono

andate incontro ad alcune critiche , soprattutto da parte dei filologi. Posso comunque anticipare che nessuno dei tre violinisti da me scelti è stato esentato da critiche, in tutti e tre i casi non sempre perfettamente motivate.

III. 6. Da battuta 48 a battuta 63

The image displays a musical score for two violins, Violin I (top staff) and Violin II (bottom staff), spanning measures 47 to 63. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 48 is circled and labeled with the number 48. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The tempo/mood is marked *deciso* (decisive) at measure 56. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.



A questo punto ci troviamo in una sezione della *Ciaccona* in cui Bach cambia radicalmente l'espressività del brano.

Lo fa accostando due *variazioni* diverse: la prima, da battuta 48 a 55 è una vera e propria *transizione*, la seconda, da 56 a 63 è una ripresa del *tema* iniziale variato con l'aggiunta di crome e semicrome .

Abbiamo visto che dopo l'eroismo delle prime misure Bach si era avventurato in una zona mesta e malinconica in cui la parte melodica era affidata ad una successione di semiminime. In questa nuova sezione (da 48 a 55) le semiminime vengono conservate, ma cambia l'atteggiamento del compositore: nelle battute 31, 37, 38 avevo sottolineato la presenza di *cromatismi* e *intervalli aumentati e diminuiti*, invece a partire da battuta 48 l'armonia è piuttosto ' semplice ', nel senso che è strutturata in una *progressione* che ricalca armonicamente il *tema*, componendolo in quello che a me sembra un monologo di struggente intensità. Se infatti nella prima parte della variazione (da 48 a 50) la melodia è discendente, a partire da misura 51 diventa ascendente e dopo una serie di arpeggi, in cui Bach alterna *tonica* (*Re minore*),

dominante (*La maggiore*) e *VI grado* (*Si bemolle maggiore*), a battuta 56 entra finalmente la variazione che stavamo aspettando: crome staccate si alternano a semicrome legate e l' atmosfera ritorna eroica e ancora più dinamica dell' inizio; l'acme viene raggiunto nell' ultimo quarto di battuta 62 dove una serie di semicrome sciolte chiude la zona che abbiamo preso in considerazione (da 48 a 63). Queste semiminime contengono una grande potenza espressiva e sono molto efficaci per un motivo semplice: non sono altro che la scomposizione di quattro accordi rispettivamente sul *II*, *V*, *I grado* in *II rivolto* e infine ancora un *V grado* che la presenza della *settima* rende ancora più efficace. Sarà proprio da quest' ultimo episodio (battuta 63) che nascerà l' altro gruppo di variazioni, ancora più dinamico del precedente.

Analizzo ora l' esecuzione di Milstein. A battuta 48 utilizza, per il *re* basso, la corda vuota soffermandosi su questa per poi riprendere l'esecuzione in un tempo leggermente più posato. In generale, come in più di un occasione mi è capitato di accennare, la *Ciaccona* di Milstein è caratterizzata da frequenti cambiamenti di tempo; dalla misura 48 alla 55, il violinista ucraino sembra quasi esitare sull' inizio dei vari gruppi della *progressione*, fermandosi sulla prima nota di ogni battuta e indugiando sulle ultime quartine di ogni gruppo, dopo di che, col sopraggiungere delle crome separate riprende il tempo a cui ci aveva abituato nelle precedenti *variazioni* fino a battuta 62, dove rallenta per favorire l' ingresso del nuovo disegno tematico. Concludo dicendo che Milstein, proprio alle misure 62-63, adotta una

passata d'arco piuttosto violinistica; infatti, legando le prime tre note di ogni quartina, libera l'ultima e la rende piuttosto staccata; vedremo come né Menuhin, né tanto meno Szeryng utilizzino questa arcata, figlia di uno stile esecutivo un po' superato, optando per sciogliere le quartine conferendo all'ultima parte di questo episodio la potenza e l'efficacia che merita.

Anche Menuhin rallenta a battuta 48, ma lo fa con più grazia di Milstein.

E' interessante notare come il violinista americano ' *porti* ' leggermente le quartine a partire da battuta 51; tengo a precisare, per evitare equivoci, che per " *portato* " in ambito violinistico non si intende un concetto analogo al *glissé* dei cantanti, quanto piuttosto un particolare atteggiamento dell'arco che tende a separare dolcemente una nota dall'altra; quindi ci troviamo a metà strada tra il *détaché* , in cui nella separazione non si lasciano spazi tra una nota e l'altra e si tira arco omogeneamente per sottolineare il fraseggio, e lo *staccato- martellato* propriamente detto. Siamo molto vicini al *fluté* (flautato) di Debussy, anche se dovremo aspettare quasi due secoli prima di arrivarci.

Adottando questi accorgimenti Menuhin dimostra di avere una intelligenza e una finezza musicale fuori dal comune visto che nella parte successiva, da 56 a 63, utilizza un modo di suonare diverso, molto più vicino al *martellato*, fermandosi occasionalmente tra un gruppo armonico e l'altro per sottolinearne le diverse entrate.

Passiamo ora a Szeryng. Nella sua esecuzione, si ha la sensazione che non si stia ascoltando un violino, ma un organo suonato con diversi registri. Ho già sottolineato come questo musicista non rallenti mai o quasi mai, ma ho anche osservato che, nonostante il suo rigore metrico, non ha un approccio freddo al brano, tutt' altro!

I *rallentati* di Milstein, i *portati* di Menuhin, sono resi da Szeryng in modo intelligente e discreto, senza mai far perdere interesse all'ascoltatore. Prendendo ad esempio la battuta 48, il *re* iniziale non viene eseguito con la corda vuota, né suonato senza personalità, ma diteggiato con il II dito sulla corda di *sol* acquisendo così una più intensa espressività per merito di un vibrato reso in modo tale da avere la funzione di conclusione del periodo precedente (da 24 a 47), ma anche di apertura del successivo (da 64 in poi).

Le due *progressioni* prima discendenti, poi ascendenti, che caratterizzano la parte compresa tra battuta 48 e 55, molto spesso inducono i violinisti a rallentare nel primo caso e a correre nel secondo; Szeryng invece conserva un ritmo omogeneo, cambiando timbro sonoro a seconda del registro, proprio come un grande organista. Alla misura 56, ci viene offerto un vero esempio di polifonia: i bicordi di terze e seste che costituiscono i registri di soprano e contralto vengono vibrati in modo da offrire all'ascolto una linea melodica, mentre i bassi vengono marcati ciascuno in modo diverso per dare l'idea della varietà all'unità della costruzione.

A battuta 63, nelle quartine sciolte, Szeryng non ha bisogno nemmeno di rallentare perchè la passione con la quale interpreta i diversi vibrati al servizio dei pesi

armonici e la linearità della sua concezione strutturale, favoriscono l'entrata nel successivo gruppo di variazioni (da battuta 64 a 75).

III. 7. Da battuta 64 a battuta 75

63

3

IV

4

64

0

4

3

0

cresc.

f

66

4

3

0

1

1

4

4

3

0

p

68

1

4

II

1

4

3

4

0

f

70

1

4

3

4

4

2

1

72

(non spiccato)

0

3

tr

cresc.

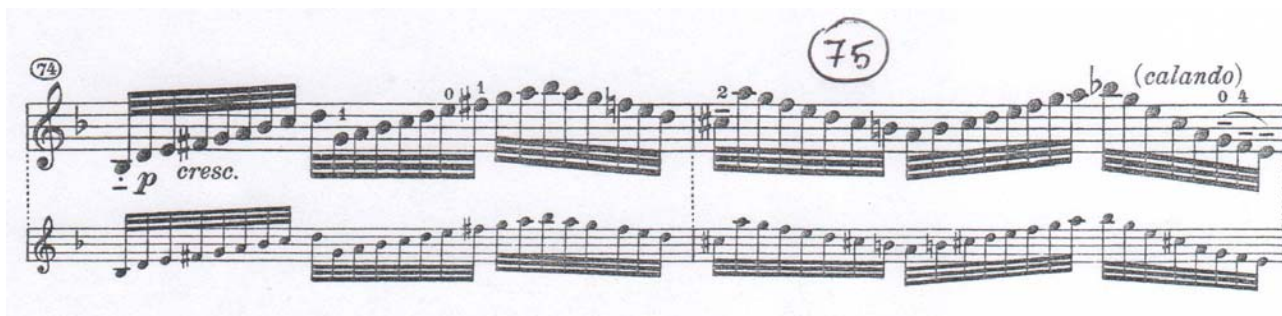
f

0

p cresc.

f

tr



Quella che mi accingo a commentare è una parte molto complessa. Una serie di variazioni con diversi colpi d'arco si susseguono e le grandi varietà ritmiche, dinamiche ed espressive, la rendono particolarmente coinvolgente. Il fatto che si tratti di una zona piuttosto articolata e violinistica, induce molti interpreti a eseguirla come fosse un brano virtuosistico, uscendo decisamente fuori stile.

Mislstein è, tra questa tipologia di violinisti, quello che rispetta più di tutti il manoscritto di Bach, anche se la sua interpretazione, confrontata con quella di altri esecutori, risulta un po' troppo libera e personale. Da battuta 64 accelera notevolmente, soffermandosi sui bicordi di terza delle battute 65 e 66; quando sopraggiungono le biscrome, Milstein le esegue ancora più rapidamente del dovuto, come se stesse suonando il *V capriccio* di Paganini; inoltre alle battute 68, 69 e 70, che sono da considerare praticamente come inversioni contrappuntistiche delle battute 64, 65, 66, il violinista ucraino esegue una sorta di *balzato* nel primo quarto di ogni battuta, quando invece la tradizione violinistica vorrebbe piuttosto un corposo *martellato* alla corda.

L' esecuzione di Menuhin è molto lineare. Possiamo dire che il musicista americano si lascia semplicemente trasportare dalla musica. Già si nota come a battuta 63 non abbia nemmeno accennato a un *rallentato*, che verrebbe quasi naturale: Menuhin entra subito nel nuovo gruppo di variazioni (da 64 a 75) con grinta e accentuando piuttosto il senso del fraseggio. L' unica cosa che può non essere condivisa è il fatto che legghi, da battuta 72 a 75, tutte le biscrome sul modello delle misure precedenti, mentre sul manoscritto sono chiaramente scritte sciolte. Il fatto di legare in una sola arcata una serie di note veloci, a volte, come in questo caso, può semplificare la tecnica, mentre il già citato *détaché* richiederebbe una pressione sulla tastiera, una grande libertà di polso, senza trascurare la sincronia tra il movimento dell'arco e delle dita, entrambi impegnati nell'esecuzione di note piuttosto veloci. Il *détaché* è in genere un colpo d'arco che sembra facile, ma in realtà è piuttosto scomodo, soprattutto quando le note scritte dal compositore inducono lo strumentista a posizioni innaturali e quindi scomode. Un punto in cui questo colpo d' arco, sfruttato sovente da Bach, viene presentato in tutta la sua difficoltà, è il *Double* della *Corrente* della *I Partita in si minore*, dove ci sono due pagine di semicrome senza interruzione.

Passando a Szeryng, vorrei partire proprio dalle battute 72-75, che secondo me costituiscono il punto più interessante della sezione che stiamo commentando.

Rigoroso come al solito, il violinista polacco si uniforma al pensiero di Bach, sciogliendo le biscrome. Il suo *détaché* è denso e tagliente nello stesso tempo. Anche

grazie alla qualità della registrazione, è possibile sentire il caratteristico sfrigolio dei crini sulla corda, un effetto veramente incredibile, ravvisabile solo quando il colpo d'arco in questione è ben riuscito. Da tenere presente che nelle battute che stiamo esaminando, non ci sono solo biscrome, ma anche crome col trillo in un registro basso e cioè la quarta corda. Qui Szeryng cambia sonorità e da un timbro squillante e argentino, passa a un timbro cupo e intenso, quasi il violino si trasformasse in violoncello. Già da battuta 64 si può notare la sua particolare sensibilità nell'evidenziare la polifonia, infatti i bicordi di terza, a 65 e 66, sono vibrati velocemente, senza perdere il tempo, mentre le scalette di biscrome sono concepite come neutre, senza alcuna propensione per la magniloquenza che farebbe immancabilmente perdere il ritmo. Quando, a cominciare da battuta 68, il primo quarto della battuta è affidato al basso, mentre gli altri due quarti sono costituiti da scale che passano dai registri medi fino al *cantino*, ci sembra di sentire un grande organista che, in una cattedrale dalle ampie volte, passa con disinvoltura e proprietà stilistica dal registro dei violoncelli a quello dei flauti.

III. 8 . Da battuta 76 a battuta 87



79

82

84

86

87

II

III

IV

calando

cresc. poco a poco

Queste 12 battute sono una vera e propria transizione che conduce all' episodio forse più famoso e toccante della *Ciaccona*: la parte degli arpeggi di cui ci occuperemo tra breve.

Dalla battuta 76 inizia una melodia struggente, dove intervalli di *quinta giusta* si alternano a note di passaggio; da battuta 80 Bach gioca con le *settime diminuite*, difficilissime per l' intonazione, fino a quando, dopo la misura 83, in cui l'accordo di *settima di dominante* viene reso con un ritmo costituito da dattili e spondei, inizia

una serie di biscrome che sembrano preludere agli arpeggi che seguiranno di lì a poco.

Milstein, dopo il fuoco espresso nelle battute precedenti, affronta molto dolcemente la nuova variazione, sempre con la sua solita libertà. Ascoltando la sua esecuzione, si ha l'impressione che suoni ' *a battuta* ' : questo è un termine che usano di sovente gli insegnanti di musica, soprattutto di musica da camera, per mettere in guardia i loro allievi da un pericoloso vizio, che è proprio quello di segmentare eccessivamente una battuta dall'altra spezzando la melodia. Milstein, con grande maestria, riesce a trovare un intelligente compromesso, che tuttavia lascia a desiderare dal punto di vista stilistico. Infatti fermandosi ad ogni battuta, rallenta leggermente nell'ultimo quarto per appoggiarsi appena sulla prima nota di ogni quartina; i filologi, inoltre, gli rimprovererebbero di fare tra una nota e l'altra qualche portamento. Da battuta 83, lo stile diventa concitato; Milstein non concede alcun rallentato e quando alla misura 84 iniziano le biscrome accelera e rinforza la dinamica proiettandosi già verso l'episodio successivo.

Anche Menuhin esegue con libertà le quartine di semiminima a partire da battuta 76, ma rimane sempre *nel tempo*, vibrando con discrezione e soprattutto stando attento a non fare portamenti tra una nota e l'altra. A differenza di Milstein, a battuta 83 rallenta un poco e le biscrome successive sono eseguite con uno stile diverso rispetto a quello del violinista ucraino. Menuhin, infatti, concepisce questa zona più come una

dolce transizione sul registro acuto dello strumento, che come un mero passaggio di virtuosismo da fare il più veloce possibile, come invece abbiamo visto per Milstein e come è per quasi tutti i violinisti appartenenti a una scuola russa.

Vediamo, ora, come Szeryng concepisce le battute da 76 a 87. Innanzi tutto dopo aver vibrato il primo *re* di battuta 76, lo stacca dalle note successive, a differenza sia di Milstein che di Menuhin i quali avevano fatto una legatura che, a ben guardare, non compare nemmeno sull' originale. Che Bach abbia considerato quel *re* nota finale dell' episodio precedente?

Anche se le semicrome di 76 sono sciolte nell' originale, Szeryng, rispettoso della prassi esecutiva, le esegue legate per aumentarne la cantabilità; tuttavia, onestamente nella sua revisione, segna queste legature come tratteggiate. In queste battute non c'è un rallentato, non un portamento, non una esitazione nel misurare l'arco ma, nonostante questo estremo controllo, il tutto è realizzato con uno stupendo suono e una grande espressività. Mi è sempre piaciuto il fatto che Szeryng, in presenza di dattili e spondei, sostenesse col vibrato la prima nota per sottolineare meglio le successive e questo è ravvisabile nella battuta 83, quando in un ritmo tipicamente bachiano, simile allo struggente *II movimento* del *Concerto brandeburghese in fa maggiore*, un semplice accordo di *dominante* viene appunto trasformato da una successione di dattili in una bellissima melodia.

Infine Szeryng esegue le biscrame con una cavata di intensa pregnanza, che non indulge in alcun rallentato e anche quando si arriva alle note più acute, regnano

purezza e poesia di suono. In realtà il modo di interpretare questa variazione, risulta fortemente influenzato dalla visione che un violinista, chiunque esso sia, ha della parte di cui ci occuperemo tra breve (cioè da battuta 88 a 119). Szeryng, infatti, anticipa la sua visione della parte arpeggiata già nelle bisrome di battuta 84 -87, che ho sempre amato paragonare a un vento gelido, presago di tempesta.

III. 9. Da battuta 88 a battuta 119

The image displays a musical score for a violin and piano, covering measures 86 through 92. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 86 and 87 are marked with a circled '87' above them. Measure 86 features a first violin part with four distinct groups of sixteenth-note runs, labeled with Roman numerals I, II, III, and IV. The piano accompaniment in measure 86 consists of a steady eighth-note pattern. Measure 88 shows the first violin with a melodic line of eighth notes, while the piano part is marked *ff* and *arpeggiato*, playing a series of descending arpeggiated chords. Measures 89 and 90 continue the first violin's melodic development with various fingerings and accents, while the piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 91 features more complex first violin passages with triplets and sixteenth-note runs, accompanied by the piano. Measure 92 concludes the section with a final first violin phrase and a piano accompaniment of sustained chords.

94

1 1

dim.

96

0 2 4 0 4 1 0

(0 1 *dim.* 3) *p*

98

4 3 4 0 0

100

3 2 1 2 2

segue

102

dim.

104

4 0 4 0 0 *) 4 4

mf

105

106

107

108

109

110

cresc.

molto cresc.

111

112

113

114

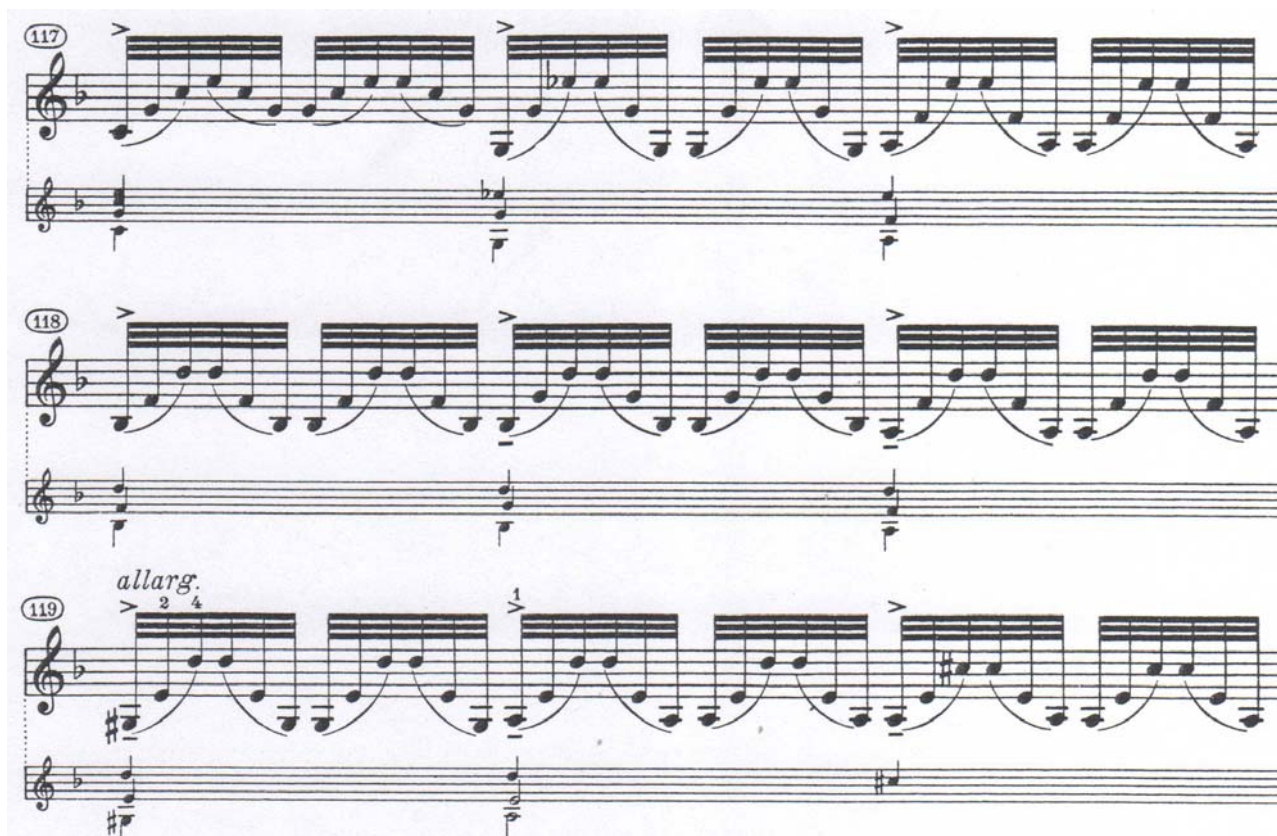
115

116

f

ff

This musical score consists of six measures, numbered 111 through 116, written in G major (one sharp) and 2/4 time. Each measure is presented on a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and specific fingering instructions (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4). Measure 111 shows a sequence of eighth notes with slurs and ties. Measure 112 introduces a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Measure 113 continues the melodic line with various slurs. Measure 114 features a first finger (1) fingering. Measure 115 includes a second finger (2) fingering and a triplet. Measure 116 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The bass line is generally simple, providing harmonic support with chords and single notes.



A mio avviso vale la pena conoscere *la Ciaccona* di Bach anche solo per la parte centrale, quella in cui il compositore tedesco fa sfoggio della sua geniale concezione della polifonia e delle sue struggenti armonie che, anche se si aggirano sempre intorno alla tonalità di *re minore*, sono talmente dense da catturare l'animo dell'ascoltatore il quale si lascia affascinare dal gioco dei suoni che sembrano sdoppiarsi e rifondersi come in un'orchestra.

E' doveroso prima di iniziare il confronto delle esecuzioni aprire una piccola parentesi di carattere formale. Bach nel manoscritto segna solo la dicitura *arpeggio* alla battuta 88, senza specificarne la tecnica di risoluzione. Appare piuttosto ovvio, data la chiarezza della polifonia e la linearità della scrittura, che si debba adottare la tradizionale tecnica di arpeggio che nel Barocco andava molto di moda (un esempio noto è nella *Ciaccona* di Vitali).

La lunghezza della parte revisionata da Karl Flesch rispetto all' originale di Bach è proprio dovuta all'interpretazione che il didatta ungherese offre degli arpeggi, sviluppandoli in modo molto preciso, tanto che Szeryng nelle battute 96, 104, 112 e 116 riporta come annotazioni gli esempi tratti da Flesch. Alcuni violinisti, e certamente non a torto, conservano la stessa tecnica di arpeggio per tutta la pagina rispettando scrupolosamente la volontà di Bach; altri, tra cui Szeryng tendono a cambiare modo di arpeggiare, non a caso, quando l' armonia si fa più densa, o quando la “*vox principalis*” passa dal basso, al contralto o al soprano.

Milstein indugia qua e là sottolineando ora il basso, ora il soprano soffermandosi a volte quando c' è qualche passaggio armonico interessante. La cosa che mi colpisce di più nella sua esecuzione, oltre al nitore dello stile e alla bellezza del suono, è il suo modo di eseguire gli arpeggi, soprattutto a partire da battuta 107. Dopo una prima parte di libertà stilistica, Milstein “*stringe*” molto gli arpeggi, quasi voglia fare un *saltellato*, trattenuto solamente dalla pressione dell' indice sull'archetto. Non ho mai visto un video di Milstein, quindi non so quali zone dell'arco privilegiasse, ma sono convinto che, data la precisione della sua tecnica di arpeggio, queste battute (dalla 107 in poi) fosse solito eseguirle nella metà superiore dell' arco e suppongo anche che utilizzasse poco crine, in virtù di una pressione di avambraccio piuttosto accentuata.

Ho parlato poco sopra del fatto che Milstein diversifica i suoi arpeggi, ma il suo criterio sembra dettato dall' esigenza di far apparire protagonista il violino piuttosto

che di esaltare la struttura del brano, come invece mi pare succeda nell'esecuzione di Szeryng. Comunque in linea generale quella di Milstein , nonostante le varie improprietà stilistiche, rimane una delle più belle e importanti versioni della *Ciaccona*. Se qualche volta esprimo il mio giudizio, lo faccio con molta umiltà e comunque supportato da letture e approfondimenti personali oltre che da conversazioni avute con i miei maestri e sempre con la consapevolezza che, questi di cui sto parlando, sono i mostri sacri della storia dell'interpretazione violinistica.

Nell'analisi delle battute comprese tra 76 e 87, avevo concluso su Menuhin dicendo che il suo atteggiamento esecutivo era volto più verso la devota meditazione che verso l'esibizionismo virtuosistico e, questo atteggiamento, lo ritroviamo anche nella sezione degli arpeggi che sto analizzando.

Osservo che, soprattutto all' inizio della sezione in esame, si soffermi un po' troppo sui bassi, rallentando piuttosto il ritmo d' esecuzione. In queste battute mi sembra che Menuhin sottolinei eccessivamente il *cantus firmus* e, per evitare la monotonia, è costretto in seguito a compiere un brusco accelerato (a partire da battuta 96). Quando alla fine di questa *progressione* le armonie si fanno più dense e coinvolgenti e conducono con maggiore efficacia all'episodio successivo, Menuhin , verso la fine della sezione, esegue gli arpeggi come fossero una serie di accordi spezzati per cui, da una sensazione di calma, si passa ad una impressione di eccessiva irruenza. Il contrasto non è casuale; il musicista americano vede infatti la sezione compresa tra battuta 88 e 119 come articolata e composta non da semplici *semibiscrome* ma da

armonie che ricamano un discorso fatto di *piani, crescendo e forti*. Nell'edizione di Flesch , già a partire dalla battuta 88 viene scritto un *fortissimo*, indicazione dinamica che rimane pressoché costante in questa sezione. Questa differenza tra la lettura di Flesch e quella di Menuhin mi dà l'opportunità di fare una digressione e di sottolineare quanto la revisione delle *Sonate e Partite* di Bach operata dal didatta ungherese risulti, oggi, in più punti antiquata e superata. Certe diteggiature sono fuori stile, le indicazioni dinamiche non sono sempre appropriate e certe *legature di frase* alterano il senso musicale del brano. Vediamo quindi come, sia Menuhin che Szeryng, entrambi violinisti di vecchia scuola, operino una sorta di rivoluzione nei confronti dei loro maestri, rispettivamente Enescu e Flesch, mentre Milstein rimane con lo sguardo rivolto verso il passato.

A questo punto mi occuperò dell' esecuzione di Szeryng: io ho sempre nell'orecchio e nel cuore la sua esecuzione e francamente trovo difficile che la serie di variazioni che sto analizzando (le battute degli arpeggi), possa essere eseguita in un modo migliore .

Come si può notare, nella mia analisi non sto commentando nota per nota, altrimenti dovrei proporre un lavoro eccessivamente lungo, ma ho come punto di riferimento i *Commenti sulle Sinfonie* di Gustav Mahler di Ugo Duse, il quale metteva in evidenza che, più della singola nota o battuta, era la struttura ad acquisire importanza e quindi a venire analizzata. Poiché oltre al commento della *Ciaccona* sto facendo anche un confronto tra interpretazioni diverse, sono costretto a tralasciare alcuni particolari, sia

per essere sufficientemente sintetico, sia per evitare ripetizioni di concetti già ribaditi in altre situazioni.

Iniziamo dal modo di “*passare l’ arco*” di Szeryng, a mio parere secondo per perizia e pregnanza solo a quello di David Oistrakh. Nei suoi arpeggi quasi non si avvertono i cambiamenti di corda. Siamo di fronte ad un tessuto armonico dove le tre voci, che poi diventeranno quattro, sembrano avere la stessa importanza seppur diversificate proprio da una eccezionale tecnica d’arco.

Osservando il manoscritto di Bach ci si rende conto di quanto Szeryng sia rigoroso nel trattare la polifonia; se infatti scegliessimo di seguire la linea del basso, questa ci apparirebbe nitida e non impacciata come in esecuzioni di altri, così come se scegliessimo la linea del soprano non avremmo difficoltà nel riconoscere gli elementi tematici. Inoltre a battuta 91, sempre guardando il manoscritto, si notano *bicordi di sesta* che troppi esecutori non evidenziano a sufficienza. Nell’ esecuzione di Szeryng invece non solo è possibile seguire la melodia, ma si è addirittura in grado di capire quale voce sia il contralto e quale il soprano.

Il punto in cui l’arte del violinista polacco è più evidente è, secondo me, dalla battuta 96 in poi, quando egli non effettua più un classico arpeggiato, ma ribatte per tre volte il soprano. Si tratta di una coraggiosa scelta stilistica, che sicuramente i puristi non condividono, ma che permette, in un punto in cui la tensione emotiva cresce in virtù di armonie aumentate che risolvono con *ritardi* su *rivolti* dell’ accordo di *re*, di evidenziare il soprano, il quale altrimenti verrebbe schiacciato dall’imponenza del basso. Szeryng stesso sottolinea nella sua prefazione, come non

sia necessario negli arpeggi marcare eccessivamente la nota del basso, la quale molto spesso risuona da sola in virtù della sua potenza sonora. Successivamente (da 104 in poi) , anche se non ribatte più il soprano, pur arpeggiando nella maniera classica, si sofferma un po' più a lungo sul basso, recuperando il tempo sulle altre note e conservando in questo modo una struttura polifonica che, mai come in questo caso, ricorda l'organo.

Le molteplici armonie sono sottolineate da diversi tipi di vibrato, che non rispondono alle esigenze del violino, ma unicamente a quelle della struttura del pezzo. Posso dire per esperienza che in questa parte è piuttosto difficile vibrare perché si rischia, con una eccessiva pressione delle dita della mano sinistra, di toccare le altre corde interrompendone la risonanza. Tutta questa architettura viene realizzata all'interno di una struttura ritmica sempre perfettamente "in tempo"; è come se per miracolo il pezzo scorresse senza esitazioni fino al culmine della tensione emotiva.

Durante queste variazioni abbiamo visto *cadenze di inganno, cadenze evitate, perfette e sospese*, oltre ad un cambiamento di *modo* a battuta 116, che prelude alla successiva parte in *maggiore* . Tuttavia il punto di arrivo del discorso musicale è unanimemente riconosciuto nel *re* di battuta 120, che Szeryng vibra appassionatamente, concedendosi un attimo di pausa aumentando così nell'ascoltatore il desiderio di scoprire le emozioni dell'episodio successivo.

III. 10. Da battuta 120 a battuta 131

Il momento musicale compreso tra battuta 120 e 131 è carico di tensione, soprattutto perché viene da una parte molto complessa e perché prevede una inaspettata ripresa del *tema*, che viene modificato e portato dal *re minore al re maggiore*; si passa in queste dodici battute da una zona intessuta di pathos ad un'altra in cui le atmosfere si fanno dolci e meditative ,quasi una preghiera.

Come era prevedibile Milstein prende in parola l'apparente libertà di disegno delle battute 120- 123. Qui viene imitato l'organo anzi, sembra proprio una citazione della

famosissima *Toccata e Fuga in re minore* e, per una non casuale coincidenza, si tratta sempre *di re minore*. In realtà, la scrittura di Bach è molto precisa e rigorosa anche in questo punto, apparentemente improntato alla fantasia, ma falsamente libero. Il violinista ucraino vibra in certi casi pure le biscrome che vengono rallentate per essere rese in modo più efficace, inoltre Milstein non esita a scegliere diteggiature violinistiche anche in passaggi come la misura 123, per esempio eseguendo in *III corda*, per renderlo più corposo, un passaggio che poteva essere tranquillamente suonato sulla *II*.

La ripresa del *tema* ricorda l'interpretazione delle battute iniziali (1-7), senza però che venga sottolineato con particolare cura il cambiamento di modo.

Menuhin accelera nelle biscrome a partire da battuta 120, quasi per simulare un organista che corre con le mani sulla tastiera. Inoltre nella battuta 124 che precede la ripresa del *tema*, per sottolineare la nuova entrata, forza un po' con l'arco producendo un suono a tratti stridente. Non sempre in ambito violinistico lo 'stridore' è necessariamente sinonimo di stile brutto e trascurato. A volte in certe composizioni del 900 è il compositore a chiedere espressamente all'interprete di produrre particolari sfumature. Nel suo *Concerto per violino* Alban Berg scrive in partitura *col ponticello* e *col legno dell'archetto* in quanto la musica esige in quel momento un tipo di suono spettrale; ma nella *Ciaccona* non viene richiesto nulla di ciò e la battuta 124 andrebbe eseguita in modo certamente appassionato, ma con un timbro puro.

Anche in questa sezione Szeryng a me sembra il più equilibrato. Certamente non esegue in tempo le biscrome di battuta 120, già prima avevo sottolineato come si soffermasse sul *re* iniziale, ma non accelera, né rallenta vistosamente e scegliendo una diteggiatura sulla *IV corda* la battuta 124 viene da lui eseguita con pienezza sonora, sfruttando i toni scuri del suo “*Guarnieri del Gesù*” che, come dice Uto Ughi, è l’ ideale per eseguire Bach. Naturalmente si può suonare benissimo la *Ciaccona* anche con uno “*Stradivari*”, che invece Ughi ritiene più adatto per la musica romantica e sensuale.

Tornando all’ interpretazione di Szeryng, voglio sottolineare che è stato il primo *revisore- violinista* ad interpretare con cura la ripresa del *tema* con conseguente passaggio al modo maggiore. Infatti il musicista polacco sottolinea con eleganza, a battuta 127 e 128, l’ accordo di *settima di dominante* e il *ritardo* che risolvono nel *re maggiore* e rende molto bene il passaggio da una zona densa di accordi al secondo *tema* con un progressivo *diminuendo* veramente suggestivo.

III. 11 . Tema in maggiore e I gruppo di variazioni da battuta 132 a 155



138 *mf p mf p mf p mf*

143 *p mf p mf p f p f f p f p cresc.*

148 *p mf p mf p mf p*

152 *tranquillo pp e legg.*

156 *segue*

Quella che mi accingo a commentare è una zona di grande dolcezza e intensità espressiva. Se infatti il *tema* iniziale era veemente e subito penetrante, qui il *re maggiore*, la tonalità preferita dai violinisti che è poi quella dei grandi concerti

romantici, offre un' oasi di serenità con zone di armonia solare appena adombrate da qualche nube. In una lettura che si riferiva alla IV sinfonia di Beethoven lessi che questa veniva paragonata a un delicato elfo tra due titani (*la III e la V Sinfonia*). Estendendo il paragone alla *Ciaccona* potrei definire la parte in *maggiore* proprio in questo modo, poiché le due parti comprese tra l'inizio e battuta 131 e tra battuta 208 e la fine sono entrambe piuttosto drammatiche, mentre la zona centrale che sto prendendo in esame è placida e meditativa e questa sua caratteristica accentua il contrasto con le altre due.

Le *variazioni* che seguono a questo nuovo *tema* lo commentano con accordi e bicordi e lo arricchiscono trasformando il tutto in un pezzo unitario, a se stante, quasi un'altra *Ciaccona*.

Nathan Milstein, inizia in modo molto pacato con un vibrato appena accennato all'inizio, ma che si fa sempre più stretto quando la melodia sale di registro. A battuta 139 l'ultima *quinta* prima della cadenza finale viene allungata per far attendere di più la sua *risoluzione*. La prima *variazione* con gli accordi mantiene sostanzialmente il carattere del *tema*; Milstein va contro la prassi esecutiva eseguendo come legate crome che di solito vengono segmentate. Gli accordi sono resi con grande morbidezza, leggermente arpeggiati, come fossero successioni di semicrome. Più si va avanti e più Milstein aumenta il volume sonoro soprattutto a partire dalla misura 144, quando gli accordi si fanno più densi. Addirittura a partire da 148, Milstein cambia decisamente stile, forzando il suono e scegliendo la *IV corda* per le

semicrome delle misure 149 e 150. E' giunto il momento di aprire una parentesi per chiarificare il concetto di *IV corda*.

Questa non è una conquista di Bach, ma di Paganini. Il violinista genovese fu infatti il primo a ricorrere ad un sistema di revisione e diteggiatura molto preciso e sceglieva di eseguire passaggi, anche piuttosto arditi sulla *IV corda*, per conferire volume sonoro e drammaticità a note che altrimenti su corde più alte avrebbero suonato con minore intensità. Ecco che, forti delle conquiste del loro illustre collega, i violinisti possono ricorrere a questo stratagemma in varie occasioni; a volte in certi passaggi è quasi obbligatorio ricorrere alla *IV corda*, altre volte no, o addirittura improprio come nella zona che stavamo prendendo in considerazione in quanto nella musica barocca si cerca di evitare il timbro eccessivamente appassionato, che la *IV corda* conferisce. Milstein, da battuta 151 a 155 sembra fuggire, perché improvvisamente sceglie un tempo più veloce che manterrà per tutta questa vasta successione di semiminime. Per concludere, credo che la sua sia un'esecuzione da prendere come esempio dal punto di vista del suono e della perfezione tecnica, ma bisogna stare attenti a non imitarla: una giuria di concorso certe licenze da un candidato non le accetterebbe.

Menuhin suona con più proprietà stilistica del violinista ucraino.

Nel *tema in maggiore* esordisce con un vibrato più consistente di quello di Milstein e solamente in un punto, a battuta 134, marca un po' il bicordo *si re*, forse per chiarire che dopo un nuovo inizio *anacrusico*, è stato nuovamente recuperato il tempo.

Le crome della prima variazione sono separate come vuole la prassi esecutiva, mentre gli accordi sono ancora arpeggiati lentamente e per questo rallentano un po' il ritmo. A partire da 148 il suono si fa più duro, ma le semicrome mantengono serenità grazie al vibrato che ne sottolinea l'andamento melodico. Molto bene risalta il contrasto tra la forza degli accordi e la dolcezza del resto.

C'è subito un particolare che, secondo me, differenzia notevolmente le suddette esecuzioni da quella di Szeryng, e cioè il fatto che il violinista polacco separi il *bicordo* conclusivo di 132 dall'inizio del *tema*, chiaramente *anacrusico* come l'inizio. Szeryng vibra, ma non tanto, e la sua espressività è secondo me resa più che dal vibrato dal modo in cui utilizza l'arco, legando le note come se dovesse produrre una melodia infinita, soffermandosi appena sulle prime note di ogni battuta, sempre rimanendo *nel tempo*.

Quando inizia la variazione compresa tra battuta 140 e 147, l'ascoltatore ha la sensazione che venga eseguita una facile successione di crome, infatti l'interprete non fa sentire in alcun modo il peso degli accordi che esegue nel tempo, dolcemente e con un bellissimo suono; questo non vuol dire che si esprima in un *piano* senza personalità; infatti già a partire da 141 il volume sonoro aumenta rispetto al *tema*, ma progressivamente, non improvvisamente come avevamo visto in Milstein. Quando poi iniziano le semicrome, Szeryng concilia la sua solita precisione metronomica con la sua fantasia interpretativa, allungando con l'arco le note più importanti, sottolineando le sfumature e le zone di maggiore importanza armonica oscillando dal

timbro scuro, ma non più tetro del basso, alla celestialità degli acuti. È questa, a mio avviso, la vera intelligenza musicale.

III. 12. Da battuta 156 a battuta 175

155

156

segue

158

segue

162

mf

poco

a

165

poco

crescendo

168

f



Questa parte si riallaccia alla precedente perché è composta sempre da quartine e armonicamente costituisce una conferma del *re maggiore* con un arpeggio ascendente che arriva a toccare il *fa* acuto (battuta 157) il quale, dopo il *sol* di battuta 86, è la nota più alta della *Ciaccona*. A partire dalla misura 160 inizia una particolare tecnica compositiva: è come se Bach scomponesse l'armonia del *tema*, prima con arpeggi semplici, poi con quartine che hanno un pedale nel soprano costituito da tre *la* ribattuti (da 160 a 163), che poi cambiano *ottava* e vengono rafforzati dall' *unisono* (da 163 a 167); infine, per coronare questa geniale progressione di intensità, Bach costruisce una serie di *bicordi* ribattuti che sono la risposta alla cellula dei tre *la* e che risolvono, dopo un gioco di alternanze, negli accordi di battuta 175 i quali servono ad aprire la sezione successiva.

Vorrei questa volta iniziare analizzando per prima l'interpretazione di Szeryng, visto che Menuhin e Milstein affrontano questa parte in maniera molto simile.

Parto subito col richiamo alla battuta 160, dove avevo sottolineato i tre *la* ribattuti. Szeryng, ma anche altri violinisti, eseguono quei *la* come flautati (vedi pag. 41), ma se a volte il suono flautato può rasentare l'improprietà stilistica, qui sembra proprio indovinato. Nel manoscritto ovviamente non compare il segno dell' *armonico*, ma a me, quella di utilizzarlo in questa situazione (battuta 153 e 157), sembra una trovata veramente geniale proprio per la dolcezza con cui vengono eseguiti questi particolari suoni e per l'atmosfera meditativa che creano.

Proseguendo, sembra che Szeryng si soffermi sugli *unisoni* mentre invece li vibra solamente allungandoli un po' con l'arco. Le semicrome sono graziosamente separate nella migliore tradizione bachiana, ma dal "*portato*" si passa al *détaché* in occasione degli accordi sui quali Szeryng vibra e si sofferma senza mai indugiare sulla tenuta del tempo, tranne che nell' ultima misura della sezione, la 175, dove rallenta per preparare l' episodio successivo.

Menuhin a differenza di Szeryng non considera i suddetti tre *la* come "*armonici*", infatti li vibra, soffermandosi sull' ultima di ognuna di queste tre note ribattute, sui tre unisoni e sugli accordi, che sono eseguiti con molta calma e pacatezza.

Tuttavia mi sembra che il modo di controllare l'arco del violinista americano appaia più indeciso di quello di Szeryng e anche di quello di Milstein e ciò produce una

sensazione di instabilità, anche nei momenti in cui il brano dovrebbe creare un'atmosfera di serenità e pace interiore.

Anche Milstein utilizza la tecnica del *flautato* nei *la* di battuta 160, ma lo fa in un ottica diversa da Szeryng. Infatti a battuta 164, quando c'è l'*unisono*, Milstein esegue i *la* semplicemente con la corda vuota, come fa a battuta 172 per quanto riguarda il *re*. Nella stessa maniera di Menuhin, anche il violinista ucraino si sofferma sull'ultima delle note ripetute, soprattutto nella zona degli accordi, quasi per separare le voci e sottolinearne la struttura.

C'è un punto in cui mi sento di poter paragonare Milstein a Szeryng e cioè nelle battute 157 e 158. In queste due misure i due violinisti raggiungono una purezza di intonazione e di suono veramente cristallina, il che è piuttosto difficile data la complessità tecnica e musicale del passaggio.

III. 13. Da battuta 176 a battuta 207



This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring staves 178 through 207. The notation is written on two staves per system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *ff*, and *cresc.*. The piece concludes with a "segue" instruction and a circled measure number 207. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a fast and technically demanding piece. The page is numbered 178 at the top left, and the measure numbers 184, 190, 196, 201, 204, and 207 are clearly visible. The final measure, 207, is circled and labeled with a "tr" (trill) symbol. The word "segue" is written at the end of the piece, indicating that the music continues on the next page. The overall style is that of a classical piano score, with a focus on technical skill and musical expression.

In queste trentadue battute, viene ripreso in modo maggiore il *tema* iniziale della *Ciaccona*, opportunamente variato a seconda delle esigenze armoniche.

Per esempio le battute 177 e 178 offrono, oltre alla cellula tematica presente nel soprano, un suggestivo passaggio di crome, che si configura come un *contro canto* che serve da *contrappunto* al *tema* esposto prima con due voci (da battuta 176), poi con tre (da 184) ed infine (da 187) con tutte e quattro le voci in un *crescendo* di intensità veramente suggestivo.

Dalla misura 192 inizia, secondo me, il punto più bello della *Ciaccona*.

Veniamo da una pagina in tonalità maggiore che si è man mano caricata di tensione prima con gli arpeggi, poi con le variazioni sul *tema* nuovamente proposto con gli accordi e ora completamente dilatato nella zona che sul violino suona meglio, cioè il registro medio-alto. Al soprano viene affidata la cellula tematica, ma questa volta essa, dopo aver raggiunto la massima intensità nelle misure comprese tra la 200 e la 207, ha la funzione quasi di “canto del cigno” in quanto Bach, non proponendola più, prepara il lamentoso finale, a mio avviso secondo per drammaticità solo alla *Passione secondo Matteo*.

Milstein in questa parte , a mio giudizio , dà il meglio di sé . Sempre libero, come ho messo in evidenza fino ad ora, riesce a ottenere un bellissimo suono nonostante la presenza degli accordi. Non condivido soltanto il fatto che a battuta 180, invece di “uscire” sul soprano, evidenziando in questo modo il *tema*, “esca” sul basso, arpeggiando l’accordo in un modo forse troppo duro. Inoltre dopo la contemplativa

progressione compresa fra le battute 192 e 199, invece di concludere con un accordo, inizia subito gli arpeggi successivi (battuta 200), inventandosi a 207 un trillo con risoluzione, che non compare sul manoscritto, ma che a me piace molto.

Menuhin da battuta 176, tende a legare molto gli accordi imitando l'organo e separando pochissimo anche le crome alle battute 180 e 181. Lo stile cambia a partire dalla misura 184, quando riprende il *tema* in *maggiore*. Ricordiamoci che Menuhin aveva una concezione del *tema* iniziale piuttosto frammentaria, nel senso che lo interrompeva in più occasioni. Qui, anche se in *modo maggiore*, ripropone la sua visione del *tema* in modo molto coerente e anche se sostiene la nota con il vibrato, un brusco movimento dell'arco interrompe la cantabilità della frase musicale, riproponendo quell' instabilità che più volte ho sottolineato come caratteristica di questo violinista. Gli arpeggi a partire dalla battuta 200 sono eseguiti magistralmente, infatti Menuhin sottolinea il basso senza dimenticare il soprano rendendo molto bene la dimensione polifonica che caratterizza queste sette misure (200-207).

Nella sezione compresa da battuta 176 a 208, Szeryng è uno dei pochi violinisti a evidenziare in modo chiaro la ripresa del *tema* in *maggiore*.

Già dalla misura 176, egli inizia la frase musicale non nel primo accordo della battuta, bensì sul secondo, per riproporre la cellula tematica sempre con pastosità di

suono e grande cantabilità . Anche quando gli accordi si fanno più complessi e le voci da tre passano a quattro, la regolarità del ritmo non viene mai meno e nemmeno la dolcezza, mentre invece molti violinisti per comodità tecnica rallentano e di conseguenza induriscono l'arco. A battuta 180, mi piace far notare come Szeryng sottolinei sia il *tema* costituito dai bicordi di terza, sia la linea del basso vibrando leggermente ogni nota; questa tecnica e questa concezione della polifonia si sublimano a partire dalla misura 192 quando, incredibilmente, le tre voci che ripropongono il soggetto tematico vengono trattate con la medesima importanza: il vibrato è intenso e non cede nemmeno per un attimo e l'attacco di ogni nota non lascia trasparire il minimo segno di durezza. Così vengono eseguiti anche gli arpeggi successivi, quasi un commento agli episodi precedenti; un' ultima espressione di gioia prima del lamentoso finale.

III. 14 . Da battuta 208 a battuta 227

(208) *mp* *(mp)* *V* *4* *V* *1*
 (213) *calando* *p* *III*
 (217) *III* *III* *1* *0* *2* *2* *3*
 (221) *sempre p* *IV*
 (225) *IV* *1*
 (228) *mp* *mp* *mp* *4* *mp* *8*

Il *tema* è nuovamente riproposto, ma già il fatto che Bach lo presenti con un accordo di *si bemolle*, crea una sensazione di atmosfera mesta che non tarda a esprimersi in tutta la sua malinconia quando, dopo gli accordi che lasciano sospesa l'armonia a battuta 216, il compositore inizia un gioco con semicrome sul *re minore*. La melodia sembra quasi voler dissolversi, visto che Bach la intesse con *note di passaggio*, *ritardi*, *armonie diminuite*, che danno la dimensione del polifonico anche in presenza di una sola voce. A partire dalla battuta 224 inizia un disegno melodico che ricorre spesso nelle composizioni di Bach e che raggiunge l'apice alle misure 226 e 227 dove le semicrome conducono verso un episodio fra i più complessi della *Ciaccona*.

L'inizio di Milstein è molto pacato. Il carattere è al solito cadenzato e, come già ho più volte sottolineato, il violinista ucraino tende a soffermarsi sui primi quarti di ogni battuta. Dopo aver indugiato, quasi meditando, nella parte compresa tra le misure 209 e 215, cambia improvvisamente stile di esecuzione. Utilizzando la *IV corda*, il vibrato diventa più concitato e più "romantico" cosa che lo porta a uscire completamente fuori stile alle battute 224 e 225 dove fa dei *portamenti* che evidenziano la sua mentalità virtuosistica.

Questa (208-227) e la seguente (228-248), sono le parti in cui, secondo me, Menuhin raggiunge i livelli più alti. Ho letto tempo fa una intervista da lui rilasciata in cui egli affermava di essere particolarmente spaventato dall'ultima parte della *Ciaccona* a

suo avviso quella più densa emotivamente. E' forse per questa meditata consapevolezza che la esegue così bene.

A partire dalla misura 208, gli accordi sono resi con grazia, leggermente arpeggiati e eseguiti con molta dolcezza. Il vibrato è molto sostenuto, ma l' improprietà stilistica non viene rasentata nemmeno per un attimo. Anche a battuta 224, in cui molti violinisti, tra cui Milstein, trovano spazio per i *portamenti*, Menuhin non fa nessuna concessione al virtuosismo. Posso dire che tra quelli che ho scelto, il violinista americano sarebbe il preferito dai puristi per la sua scrupolosa lettura della partitura e perché molto spesso sacrifica le esigenze dello strumento per esaltare quelle del brano.

Per rimarcare questa sua esigenza interiore, posso ricordare che molto spesso Menuhin è andato contro anche alle sue ideologie politiche. Fu molto criticato quando, lui ebreo, decise di costituire un rapporto musicale con l'antisemita Wilhelm Furtwängler. Dalla loro collaborazione nacquero mirabili interpretazioni di molti concerti per violino, che oggi sono documenti rari e ricercati.

Sono sempre stato meravigliato da come Szeryng, a partire da battuta 209, affronta il ritorno al *modo minore*. Vibra tutti gli accordi, ciascuno diversamente a seconda della funzione polifonica che essi assolvono, ma soprattutto mi ha sempre colpito il pathos che conferisce al bicipordo *re fa* della battuta 212, considerato quasi come un punto di partenza per l' episodio successivo, ma legato anche alla melodia precedente, in modo da non spezzare la continuità della frase. Nella prefazione alla sua già citata

edizione (cfr.pag 14-15) Szeryng dice “ *une des caractéristiques du phrasé de Bach est de ne pas tenir compte de la barre de mesure: les points d’appui mélodiques tombent rarement sur les temps forts de la mesure..... il faut tendre à établir des périodes aussi longues que possible, et conférer à leurs nuances une ligne très ferme afin de ne pas en rompre la continuité ou en atténuer l’ampleur du souffle. Ici les phrases s’interpénètrent étant en même temps la conclusion mélodique de la première et le début rythmique de la deuxième phrase*”.

Tornando all’analisi egli indugia un po’ sugli accordi compresi tra le battute 213 e 215. Nell’episodio successivo (216-223), vibra le note più alte delle quartine allungando l’arco per favorire il legato, accentuando in questo modo il carattere polifonico dell’episodio. Molto bella la sezione conclusiva nella quale Szeryng si sofferma sul *si* di battuta 226, considerando le biscrome successive come un commento all’episodio precedente, ma nello stesso tempo come una introduzione al finale.

III. 15. Da battuta 228 a battuta 247

228 *mp*

232 *pp* *calando* *cresc.*

236 *poco a poco* *ff*

240 *f* *p* *f* *p* *f*

243 *mp* *mp*

246 *mp* *rit.* *in tempo* *ff*

247

In questo episodio l' arte di Bach arriva a livelli altissimi. Un pedale di *la* corre per ben tredici battute e, sopra di esso, il gran compositore costruisce una splendida impalcatura polifonica, che potrei definire quasi una cattedrale musicale per la sua complessità e magnificenza. Dopo il bicordo che funge da basso all' inizio della battuta 228, Bach propone un *basso ostinato*, che raggiunge l' apice della sua intensità nelle misure 238 e 239, le quali a loro volta conducono alla battuta 240, dove inizia una serie di terzine, molto difficili da eseguire. I bicordi, non sono solo costituiti da *terze*, ma anche, a partire dalla misura 234, da *ottave*, *settime* e *seste*, le quali legate al *basso ostinato*, favoriscono la presenza di taglienti dissonanze che sembrano richiamare i celebri *pedali* delle grandi *fughe per organo*, quando una voce tiene fermo l'accordo e le altre variano l'armonia con *progressioni*. L' episodio si conclude con una scala minore che risolve su un *re* carico di tensione drammatica.

Quest' ultima parte nell' esecuzione di Milstein è molto ritmica. Il basso è reso con chiarezza e con senso del fraseggio, ma a mio avviso c'è un problema: il violinista ucraino falsa completamente la struttura sostituendo le quartine, come scrive chiaramente Bach sul manoscritto, con terzine, alterando in questo modo tutta l'architettura del finale. Questa scelta tecnica vanifica infatti il contrasto tra le quartine e le successive terzine, le quali sono interpretate con molta libertà e con la tendenza a soffermarsi ad ogni cambio di armonia, segmentando in questo modo i vari elementi della progressione.

Menuhin invece vibra molto i bassi, soffermandosi su di essi, accentuandone la potenza a partire dalla battuta 235, quando si prepara al finale. Egli accelera un poco, ma pronuncia molto bene le terzine di battuta 240-246, quelle terzine di cui hanno paura tutti i violinisti, proprio per la difficoltà del fraseggio. Molto interessante è la sua interpretazione dell' ultima scala di *re minore*, spezzata in due arcate, col *re* finale reso con la corda vuota, contrariamente a Milstein e a Szeryng i quali, diteggiandolo sulla *IV corda* e quindi vibrandolo, lo accentuano molto.

È quasi provocatoria la serenità con la quale il musicista polacco affronta questa sezione. Apparentemente sembra che alteri il ritmo e che allunghi ogni basso, lusingando il pedale di *la*, ma non è così. Infatti rimane scrupolosamente in tempo, allungando con l'arco le note che sono più importanti e se a partire da battuta 235 sembra accelerare, in realtà utilizza solo un vibrato più corposo accentuando il *pedale* che si fa quasi ossessivo e soffermandosi sulle dissonanze prodotte dall'accostamento dei bicordi al basso. A 240 inizia una sequenza di terzine proiettate verso la scala finale di *re minore*. Szeryng accentua, vibrando, l'entrata di ogni *progressione* coinvolgendo l'ascoltatore fino all'ultima scala in cui, forse per la prima volta, compie un rallentato evidente che trova sfogo nell' ultimo *re*. In generale la sezione compresa tra battuta 208 e 248 è apparentemente molto libera nell'atteggiamento interpretativo , ma è interessante notare come nessun vibrato sia casuale e come la scelta del tipo di suono da utilizzare sia dettata dalle esigenze di ogni preciso momento. Anche quando egli non vibra, l'effetto è ugualmente drammatico e

appassionato perché, e questa è una particolarità dello stile di Szeryng, il “non vibrato” non è una scelta dettata da criteri puristici, bensì una preparazione ad una zona di maggior tensione che verrà caricata col vibrato e quindi sottolineata maggiormente.

III. 16.Ultime battute



L' analisi e il confronto delle interpretazioni della *Ciaccona* sono terminate.

Vorrei concludere questo mio lavoro, commentando brevemente le ultime battute che molti violinisti sottovalutano; infatti, con il pretesto che ormai i passaggi complessi e difficili sono alle spalle, ci si dimentica che il brano non è ancora finito e in questo modo la ripresa del *tema* iniziale non viene evidenziata nella giusta misura.

Come abbiamo visto nel corso dell'analisi, il *tema* di *Ciaccona* viene ripreso tre volte, e a ben guardare, ciascuna volta è connotato in modo differente: la prima è come una *ouverture* che espone le caratteristiche del pezzo, la seconda è un episodio di passaggio tra una parte fortemente drammatica e una più pacata e, la traccia di

questo dualismo, è ravvisabile soprattutto nel passaggio dal *modo maggiore* al modo *minore*, la terza volta si configura come *tema* conclusivo e la difficoltà dell'esecutore sta nella scelta del carattere da conferire al finale, un compito tutt' altro che facile.

Pensiamo al bicordo finale: Bach segna sul manoscritto un *unisono* molto particolare per le forti valenze che viene ad assumere.

Io ho la mia visione interpretativa e credo che Bach abbia volutamente inserito questo *unisono* per assegnare al finale un senso di sospensione meditativa. Spiego ciò che voglio dire: Szeryng rallenta nell' ultima battuta e si ferma prima del *re* finale, sul quale non vibra quasi, ma lo trattiene a lungo godendone il suono, quasi voglia che questa nota non debba terminare mai.

Milstein invece, dopo una eccessiva passione nell' accordo diminuito che precede l'ultimo trillo, conclude l'ultima nota con uno scatto d'arco finale che fa perdere il senso di poesia e il fascino della suggestione.

Menuhin, la cui visione del finale è più simile a quella di Szeryng, ha tuttavia un vibrato a volte troppo veloce e poco modulato che dà persino la sensazione di un'intonazione poco precisa.

Bach era solito nelle sue *Messe* e nelle sue opere per organo finire sempre nel modo *maggiore*, anche quando la tonalità di impianto era *minore*; la sua fede in Dio infatti lo portava a vedere la luce anche nei momenti di dubbio e sofferenza interiore. In ragione di questa visione, sono sempre stato convinto che un brano come la *Ciaccona* non potesse finire “*in minore*”, per lo meno nel senso romantico del termine (si pensi al finale delle opere di Verdi, ma anche al finale della IV sinfonia di Brahms).

Perciò dopo aver offerto momenti di grande tensione drammatica Bach, a mio avviso, vuole un finale rasserenante e in questo Szeryng si conforma con la mia personale idea del brano favorendo, sia con il suo rallentato che con il modo di eseguire l'*unisono* e anche col suo vibrato corposo, la risoluzione della tensione nella *chiusa* finale .

IV. Conclusione

Uno dei ricordi musicali più belli della mia vita è stato quando il venerdì santo dello scorso anno, nella cattedrale di Salisburgo, ho avuto la fortuna di assistere all'esecuzione della *Passione secondo Matteo*. L'atmosfera particolare del giorno e la struggente intensità dei corali, molti dei quali conoscevo perché analizzati formalmente, hanno riconfermato la mia passione per Bach. Quando consulto i programmi di qualsiasi concorso, sia per violino, che per pianoforte osservo che , in almeno una delle prove richieste, è obbligatoria l'interpretazione di un brano di Bach; ciò può ancora meglio chiarire la posizione di assoluta importanza che il compositore ha nella storia della musica. In particolare nei concorsi per violino, sia per entrare in orchestra, sia per affermarsi come solista, le *Sonate e Partite* costituiscono un banco di prova dal quale non si può prescindere. Da un *Adagio* si capisce se il candidato sia musicale o meno, da un *Giga* o da una *Corrente* se ha il senso del ritmo e se è in grado di sostenere tempi veloci, da una *Fuga*, se ha sufficiente rigore nel differenziare le varie voci. La *Ciaccona* unisce tutte queste

caratteristiche ed è per questo che è considerato un brano particolarmente importante. Un candidato che la presenta ad un concorso solistico o ad una audizione per orchestra sceglie un biglietto da visita molto impegnativo. Qualsiasi commissione che lo esamini avrà sicuramente profondo rispetto per questo brano che in sé racchiude la cantabilità di un *Adagio*, la brillantezza di una *Giga* e il contrappunto proprio delle *Fughe*. Dal commento che ho steso sulle esecuzioni della *Ciaccona* appare evidente, anche per lo spazio che gli ho riservato, come la mia preferenza vada a Henrik Szeryng. La sua revisione è la preferita da molti docenti di perfezionamento violinistico che la considerano come la più moderna e nello stesso tempo la più rispettosa delle intenzioni dell'autore. Da questi confronti da me tracciati con le carenze di una preparazione musicale ancora in formazione, si può vedere come sia complesso il discorso dell'interpretazione in generale e nello specifico di quella della musica di Bach. Vorrei chiudere utilizzando le parole di Günter Kehr che sempre nella già citata revisione di Szeryng a pag. 22 scrive: “ *L'idée musicale et sa réalisation sonore s'affrontent... ..posant des problèmes souvent difficiles à résoudre. La résolution doit être subordonnée à l'art contrapuntique de cette musique, à sa richesse harmonique et à son expressivité, sous l'impulsion d'une pénétrante intelligence artistique qui...de tout temps a déterminé la valeur d'une interprétation*”. Szeryng raggiunge a mio avviso questa *..intelligenza artistica...*e consiglierei a tutti gli appassionati di musica per violino di conoscere l'interpretazione delle *Sonate e Partite per violino solo* del violinista polacco. Oltre alle già citate versioni di Milstein e di Menuhin, sarebbe opportuno non trascurare, sia per approfondimento personale,

sia per il piacere di ascoltare e cogliere le differenze, anche le esecuzioni di Adolf Busch, di George Enescu e di Arthur Grumiaux, ognuna valida per motivazioni diverse.

Tutti abbiamo però un grande rimpianto: come già ho accennato nelle prime pagine, il grande David Oistrakh non ha mai suonato in pubblico le suddette opere di Bach. Considerato che secondo la critica è il violinista più completo del Novecento, posso solo immaginare con quale grazia, passione e proprietà stilistica le avrebbe potute rendere. Chissà se un giorno saremo in grado di recuperare qualche frammento esecutivo del giovane David Oistrakh che, nel suo esame di diploma, tra gli altri pezzi scelse proprio la *Ciaccona* di Bach.

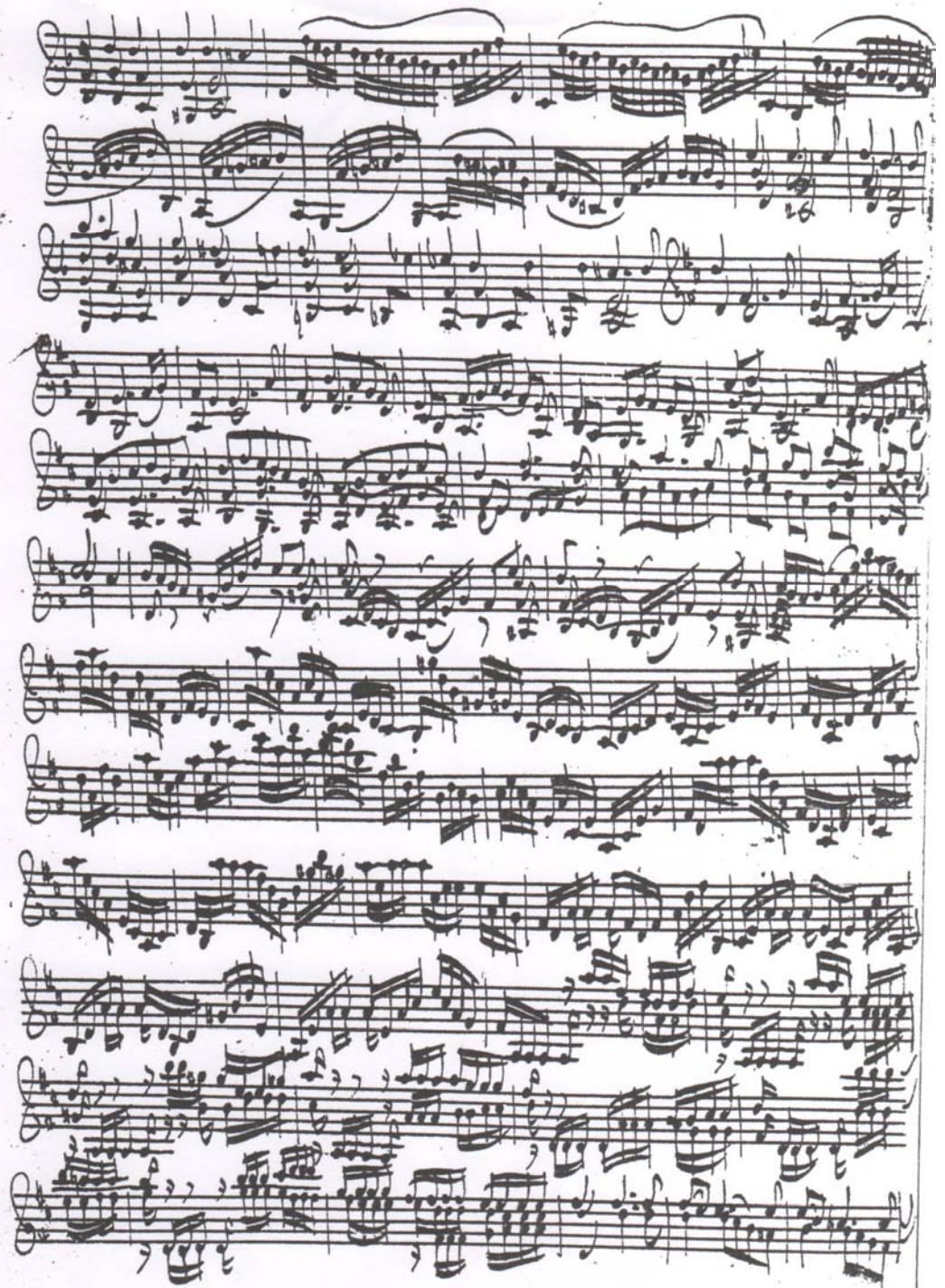
Adagio ..



Handwritten musical score on 12 staves. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly stained paper. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The final staff includes the instruction *V. volte presto*.



V. volte presto





V. volti presto.



Nota

Desidero far presente che se la Bibliografia e la Discografia non sono particolarmente ricche è dovuto al fatto che la tesi è frutto di un lavoro molto personale, condotto in anni di studio dello strumento, di conversazioni con diversi e autorevoli didatti e violinisti, di letture e approfondimenti vari e diversificati suggeriti da una individuale esigenza e curiosità. Il confronto delle varie interpretazioni è stato fondato sulla lettura del manoscritto, sulle sue revisioni e sull'ascolto delle registrazioni .

Per favorire una migliore comprensione delle esecuzioni, allego un CD con le interpretazioni dei tre esecutori .

Revisioni

Carl Flesch *J.S. Bach Sonaten und Partiten*, Francoforte, Leipzig , London , New York,

Ed.Peters, 1930

Ivan Alexander Galamian *J. S .Bach Six Sonatas and Partitas for solo violin*

New York, International Music Company, 1971

Henryk Szerng *J. S. Bach Sonaten und Partiten fur violine solo*, Mainz , Ed.Scott,1981

Bibliografia

Arnold Schönberg *Harmonielehre*, Vienna, 1911

G.Pasquali-R.Principe *Il violino*, Milano, Edizioni Curci, 1926

Massimo Mila *Introduzione alla musica* , Milano, Garzanti, 1944

Andrea Della Corte *L'Interpretazione musicale (pagg.3-70)* , Editrice Torinese ,1950

Anthony Baines *Musical instruments through the ages* , Londra, Penguin Books, 1961

Giorgio Graziosi *L'Interpretazione musicale (pagg.15-109)* , Einaudi Editore ,1966

Elvidio Surian *Manuale di storia della musica (vol.II)* Milano , Rugginenti Editore , 1999

Discografia

Yehudi Menuhin *Sonatas and Partitas for solo violin* Emi Classic,1956

Henrik Szeryng *Sonatas and Partitas for solo violin* Deutsche Grammophone ,1968

Nathan Milstein *Sonatas and Partitas for solo violin* Deutsche Grammophone, 1975

Indice

Premessa	pag. 2
----------	--------

I. L'Interpretazione musicale

I. 1. Il concetto di interpretazione musicale	5
I. 2. Differenza tra la composizione musicale e le altre opere d'arte	7
I. 3. La pagina musicale	8
I. 4. Autore ed esecutore	10
I. 5. Il mito dell'interprete nell'Ottocento	12
I. 6. Tendenze interpretative nel Novecento	13

II. L'interpretazione della *Ciaccona*

II. 1. Introduzione all'interpretazione della <i>Ciaccona</i>	16
II. 2. Johann Sebastian Bach	18
II. 3. La <i>Ciaccona</i> come forma musicale	21
II. 4. Motivazione delle scelte esecutive	24
II. 5. Nathan Milstein	26
II. 6. Yehudi Menuhin	27
II. 7. Henrik Szeryng	27
II. 8. Chiarimenti relativi al lavoro di confronto	29

III. Confronto delle interpretazioni

III. 1. Il manoscritto di Bach	31
III. 2. Il <i>tema</i> , dall'inizio a battuta 7	32

III. 3. Da battuta 8 a battuta 15	36
III. 4. Da battuta 16 a battuta 23	39
III. 5. Da battuta 24 a battuta 47	41
III. 6. Da battuta 48 a battuta 63	51
III. 7. Da battuta 64 a battuta 75	56
III. 8. Da battuta 76 a battuta 87	59
III. 9. Da battuta 88 a battuta 119	63
III. 10. Da battuta 120 a battuta 131	73
III. 11. Tema in maggiore e I gruppo di variazioni da battuta 132 a 155	75
III. 12. Da battuta 156 a battuta 175	80
III. 13. Da battuta 176 a battuta 207	83
III. 14. Da battuta 208 a battuta 227	88
III. 15. Da battuta 228 a battuta 247	92
III. 16. Ultime battute	95
IV. Conclusione	97
Nota	105
Revisioni,Bibliografia,Discografia	106