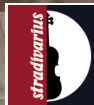


# CORRESPONDENCES

BACH BERIO BOULEZ



Martina Rudić cello  
Michele Gamba piano



# CORRESPONDENCES

## **J.S. BACH (1685-1750) Sonata nr. 1 BWV 1027** in G Major

1 - Adagio	04'15"
2 - Allegro ma non tanto	03'48"
3 - Andante	03'07"
4 - Allegro moderato	03'14"

## **L. BERIO (1925-2003)**

5 - <b>Sequenza XIV</b> per violoncello (2002)	12'01"
--	--------

## **J.S. BACH Sonata nr. 2 BWV 1028** in D Major

6 - Adagio	02'24"
7 - Allegro	04'03"
8 - Andante	04'44"
9 - Allegro	04'26"

## **P. BOULEZ (1925-2016) Douze Notations** pour piano

10 - Notation 1: Fantasque-Modéré	00'59"
11 - Notation 2: Très vif	00'25"
12 - Notation 3: Assez lent	01'03"
13 - Notation 4: Rythmique	00'36"
14 - Notation 5: Doux et improvisé	00'55"
15 - Notation 6: Rapide	00'38"
16 - Notation 7: Hiératique	01'11"
17 - Notation 8: Modéré jusqu'à très vif	01'14"
18 - Notation 9: Lointain - Calme	01'54"
19 - Notation 10: Mécanique et très sec	00'49"
20 - Notation 11: Scintillant	00'59"
21 - Notation 12: Lent - Puissant et âpre	01'12"

**J.S. BACH** **Sonata nr. 3 BWV 1029** in G minor

22 - Vivace

23 - Adagio

24 - Allegro

05'31"

06'15"

03'50"

**Martina Rudić**

violoncello

**Michele Gamba**

pianoforte

Violoncello Paolo Stucchi, Campocorto 1983

Pianoforte Steinway D series nr 609862

Registrato presso / Recorded at:  
Studio Griffa&Figli - Milano IV-V/2021  
Sound engineer Rino Trasi

Grazie a / Many thanks to:  
Rino Trasi  
Viviana Ronco

Photo credit: Cosimo Filippini  
Testi italiano/inglese: Giovanni Cestino

L'idea di questo disco ci è giunta durante il primo confinamento per Covid-19 del marzo 2020.

Condividiamo un profondo entusiasmo per la nuova musica e siamo da sempre desiderosi di ritrovare le radici comuni tra i compositori di oggi e di ieri: tra i classici di sempre, parte così importante della nostra formazione come musicisti, e i classici di domani.

Cosa hanno in comune Berio e Boulez con Bach? In primo luogo, la polifonia. Le Sonate di Bach, qui eseguite al pianoforte ed al violoncello, sono in realtà "Sonate a 3" nelle quali l'uso di voci e ritmi diversi si inserisce nell'architettura contrappuntistica ed alla pura invenzione motivica.

Queste caratteristiche della scrittura del Kantor sono molto presenti anche nella musica di Berio e Boulez. Nella *Sequenza* per violoncello solo di Berio, l'esplorazione dell'idea di polifonia su uno strumento monodico, la varietà dei timbri e la raffinata ricercatezza di differenti colpi d'arco affondano le radici proprio nel linguaggio bachiano.

Boulez, con le sue *Douze Notations* per pianoforte, esplicita il suo legame con l'antica tradizione tedesca del contrappunto, passando attraverso la dodecafonia di Schönberg. Il compositore francese ha affermato, infatti, di aver tratto ironicamente ispirazione dal rigore della Seconda Scuola viennese, eppure il carattere di ciascuna miniatura e la varietà timbrica suggeriscono la relazione diretta con l'eredità bachiana, in particolare per la precisione ritmica e l'efficienza della scrittura polifonica.

Queste premesse ci hanno incoraggiato ad offrire agli ascoltatori alcuni parallelismi tra secoli ed ambiti musicali che possono sembrare lontani l'uno dall'altro. Ci auguriamo che ricostruire i legami tra passato e presente possa contribuire a mantenere viva la consapevolezza del valore del nostro patrimonio culturale comune.

Martina Rudić  
Michele Gamba

Le tre Sonate per viola da gamba e clavicembalo (BWV 1027, 1028 e 1029) sono tra le opere cameristiche più note di Johann Sebastian Bach, e appartengono al periodo della sua maturità. A lungo datate al periodo trascorso a Cöthen (1717-1723), fu Laurence Dreyfus (che nel 1985 curò l'edizione Urtext) a ricollocare la loro datazione al periodo di Lipsia (1723-1750). Lì Bach, *cantor et director musices* presso la Thomaskirche e la Thomasschule, ebbe tra i suoi allievi il violista Carl Friedrich Abel. Con buona probabilità, dunque, queste tre Sonate vennero scritte tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, prima che il giovane Abel nel 1743, su raccomandazione di Bach stesso, si trasferisse a Dresda. L'interesse e la domestichezza di Bach nei confronti di questo strumento, nelle sue due varianti (a sei e sette corde), si manifesta in questo periodo anche al di fuori del repertorio cameristico, sia nelle Passioni che in alcune cantate sacre. Col declino dello strumento nell'Ottocento, queste tre Sonate sono entrate a pieno diritto nel repertorio degli archi moderni (come in questo caso): tale fungibilità non si giustifica solo, come spesso accade per Bach, nella versatilità del materiale musicale, che si presta a divenire idiomatizzato per molti strumenti diversi, ma anche per via dell'essenzialità della sua scrittura per viola da gamba, ben lontana dal coevo repertorio francese (Forqueray, Marais, Sainte-Colombe). Scevra da accordi, ostinatamente monodica, la linearità del *ductus* melodico si snoda in un ambito che prende posto tra gli spazi registri della mano sinistra e della mano destra, distanziandosi così dalle Sonate per violino e cembalo, ma costituendo un esito di pari originalità.

La prima Sonata, in Sol Maggiore (l'unica di cui ci sia giunto l'autografo) è anche l'unica delle tre di cui esista una diversa "strumentazione", non a caso la coeva Trio Sonata BWV 1039 (per due flauti e basso). Si compone di quattro movimenti, che alternano secondo consuetudine un andamento lento ad uno veloce. All'*Adagio* iniziale in tempo composto, in cui sul *walking bass* della mano sinistra si intrecciano le altre due linee della viola e della mano destra, si alterna infatti un *Allegro non tanto* in tempo ternario dalla chiara scrittura imitativa. Segue uno scorrevole *Andante* al relativo minore, caratterizzato dagli arpeggi delle due voci superiori accompagnate dal basso con salti d'ottava. Il contrappunto ritorna nel movimento conclusivo (*Allegro moderato*), sorta di implicita *bouffée* caratterizzata dal tipico levare sul quarto movimento della battuta.

La stessa architettura si riflette nella seconda sonata, in Re Maggiore, scritta però per la viola da gamba a sette corde che Bach impiegò nella *Matthäus-Passion* BWV 244. Più che un'alternanza tra andamenti lenti o rapidi, si tratta in questo caso di una doppia coppia di movimenti, la prima caratterizzata dai tempi semplici (un *Adagio* ternario e un *Allegro* binario) e la seconda dal ricorso a tempi composti (un lirico *Andante* in minore, e un vivace *Allegro* in sei ottavi). Nei due tempi rapidi si ritrova il carattere tipico dell'*Allegro* di un concerto solistico, tanto che Nicolas Kenyon giungeva ad affermare che da questa Sonata sarebbe stato possibile trarre un concerto bachiano per violoncello.

L'ultima Sonata, in sol minore, si discosta dalle altre due, pur condividendone l'alto livello di originalità e di inventiva. La sua struttura è in tre movimenti anziché in quattro (nell'ordine: *Vivace*, *Andante*, *Allegro*), cui si aggiunge la chiara autonomia della mano destra e della parte della viola rispetto a quella del basso della mano sinistra, ha lasciato supporre che in origine si trattasse di un doppio concerto, per due strumenti e basso, poi condensato in questo organico. La sua grande raffinatezza, la complessità delle sue trame polifoniche, la ricchezza e allo stesso tempo l'alta densità delle soluzioni dialogiche tra le parti, ha sempre fatto risaltare quest'opera nell'opinione degli studiosi e dei grandi esecutori del repertorio bachiano, a partire da Philipp Spitta – che la definì opera «della massima bellezza e della più sorprendente originalità» – e fino ad arrivare a Laurence Dreyfus, che ne ha sottolineato, un secolo dopo, l'assoluta preminenza nella produzione di Bach.

Nel repertorio del Novecento, è raro trovare un'opera di apprendistato che mostri un grado di concisione e di ricchezza pari a quello delle *Douze Notations* (1945) di Pierre Boulez. Questa serie di 12 miniature pianistiche, pubblicate a quarant'anni dalla composizione, costituiscono un esito fondamentale nel cammino umano e artistico del compositore. Ne è prova l'idea ricorrente di proiettarne i brani al di fuori della loro stesura originale, dapprima in una inedita e interessantissima orchestrazione (datata gennaio 1946) di undici dei dodici pezzi, poi in opere successive come *Pli selon pli* (1960), e infine in grandi lavori orchestrali sviluppati a partire da alcune di queste brevi “cellule”, ovvero *Notations I-IV* (1980) e *Notation VII* (1999).

Al momento della loro composizione, il giovane Boulez è allievo di due figure di primissimo piano della musica del secolo scorso: Olivier Messiaen e René Leibowitz. Quest'ultimo lo

introduce al metodo dodecafonico di Schönberg e alle opere della Seconda Scuola di Vienna. Nel recepire questo metodo, Boulez non cede però all'entusiasmo "militante" e agiografico del suo maestro. Un velo di critica all'ortodossia dodecafonica traspare in alcune scelte quasi parodistiche che uniformano il ciclo: esso si compone di 12 brani, ognuno di 12 battute, basati su una sola serie di 12 note (mai trasposta), trattata per giunta con notevole libertà. L'aforisticità si giustifica da un lato con il loro carattere sperimentale, di esercizio compositivo; dall'altro, nella volontà di porsi sulle orme di uno specifico repertorio pianistico, quello delle raccolte di "semplici" miniature come *Mikrokosmos* di Bartók o i *Sechs kleine Klavierstücke* Op. 19 di Schönberg. Alla brevità fa da *pendant* l'economia di materiali e di procedimenti di elaborazione: la loro accorta alchimia funge da collante tra le varie tessere del mosaico, e dall'altro da garanzia dell'autonomia di ogni sua parte.

Partendo da questa premessa, si possono ritrovare però alcune "costellazioni sotterranee": brani che esplicitano, per analogia o contrasto, processi di assimilazione critica di modelli o di atteggiamenti. Ad esempio, se il carattere espressionista dei maestri viennesi traspare nel n. 3 (*Assez lent*), il n. 2 (*Très vif*) guarda nel suo pericoloso virtuosismo al furioso carosello ritmico del *Sacre* di Stravinskij. Similmente, la lezione di Messiaen fa capolino nel carattere contemplativo del n. 5 (*Doux et improvisé*) e del n. 9 (*Lointain – Calme*), così come nella scrittura quasi organistica dell'ultimo (*Lent – Puissante et âpre*), e più in generale pervade tutto il ciclo nel costante impiego di metri liberi (la cosiddetta *musique amesurée*). E guardando indietro, traspare chiaramente la grande lezione di Debussy e Ravel nei toni intimisti, talora improvvisativi e onirici, del n. 1 (*Fantasque – Modéré*), del n. 9 (*Lointain – Calme*) e del n. 11 (*Scintillant*).

Al di là degli influssi di area eurocolta, alcune delle *Douze Notations* recano traccia di un interesse verso le musiche tradizionali extraeuropee, che a quell'altezza temporale costituivano per il giovane oggetto di intensa frequentazione. Un'annotazione («Afrique») nella bozza del n. 8 (*Modéré jusqu'à très vif*) manifesta la sua frequentazione degli etnomusicologi André Schaeffner e Gilbert Rouget, e il chiaro riferimento al *balafon* (xilofono africano in legno con zucche come risuonatori) nell'ostinato ritmico della destra. Per ammissione dello stesso compositore, il n. 7 (*Hiératique*) fu ispirato invece da un lamento di provenienza asiatica, di cui riprende l'intensità melodica e l'uso di un bordone neutro come accompagnamento.

Inteso sia come agonismo fisico che mentale, un elevato virtuosismo accomuna tutta la raccolta,

seppur con toni diversi, dal funambolismo vorticoso e ossessivo del sesto brano (*Rapide*) all'intrico ritmico del n. 10 (*Mécanique et très sec*), all'indipendenza della mani che è prerequisito fondamentale del bartókiano n. 4 (*Rythmique*).

Esaurire la complessa rete di rimandi interni di questo ciclo è compito arduo, da lasciare come un finale aperto al contributo dell'ascoltatore. Dandolo per esaurito, si sottrarrebbe alle *Douze Notations* la densità prismatica di un giovanile testamento di rigore e invenzione.

All'opposto, *Sequenza XIV* (2002) di Luciano Berio rappresenta uno degli ultimi lavori nel catalogo dell'autore, scomparso l'anno seguente, e l'ultimo tassello del ciclo delle Sequenze (è del 1958 la prima, per flauto). In questi brani solistici, sempre tagliati come abiti di sartoria sulle doti di uno specifico interprete, Berio esplora ogni strumento testandone le risorse non solo materiali e tecniche, ma anche di "personaggio musicale", di artefatto storico e culturale. Il dedicatario, in questo caso, fu Rohan de Saram, violoncellista srilankese che fece conoscere gli strumenti a percussione della tradizione del suo paese (ed in particolare il tamburo di Kandy) a Berio, da sempre aperto alle più lontane e diverse culture musicali. Di ciò resta traccia evidente nel brano, in cui la fisionomia storica del violoncello – «uno dei pochi strumenti ad essere stati attraversati tanto profondamente e lungamente dalla storia della musica» – viene costantemente avvicinata e allontanata: ogni suo elemento (corde, cassa ecc.) viene trattato di per sé o come parte di un tutto; le corde sfregate dall'arco o fatte suonare in vari modi con le mani, la tavola lasciata vibrare come parte di un risuonatore o percossa come idiofono autonomo. Questa duplicità si riflette nella dialettica verticale-orizzontale, così come nel contrasto suono-rumore, mentre i ritmi tradizionali dello Sri Lanka vengono elaborati con procedimenti proporzionali via via differenti. Capolavoro ennesimo di una delle voci più universali del secolo scorso, *Sequenza XIV* rappresenta l'ultima pietra di un cammino potenzialmente infinito, interrotto solo dal tempo, nelle stanze dell'arte musicale.





Michele Gamba, Rino Trasi e Martina Rudić

The idea of this album came to us during the first Covid-19 lockdown in March 2020.

Martina and I share a deep enthusiasm for new music and we are always eager to find the common roots of composers who have been a constant part of our development as musicians, going right back to our school years.

What have Berio and Boulez in common with Bach? Firstly, polyphony. The Bach Sonatas, played here on piano and cello, are in fact “Sonate a 3”, in which the use of different timbres and rhythms goes along with the Bach’s mastery of counterpoint and the sheer inventiveness of the musical motifs.

We find that these elements of the composer’s creativity are also very present in the music of Berio and Boulez. In Berio’s *Sequenza* for cello, the exploration of the idea of polyphony on a monodic instrument, the variety of atmosphere and the pure technical virtuosity find their roots in Bach’s music.

Boulez, with his *Douze Notations* for piano, pays a huge debt to the old German tradition of counterpoint, filtered through the twelve-tone system of Schönberg. Boulez clearly stated that he wanted to make fun of the Second Viennese School, and yet the character of each piece and the virtuosity of each tiny nuance recall Bach’s heritage, in particular his rhythmic precision and the effective way that the different ‘voices’ can be heard.

These ideas have encouraged us to offer listeners some fascinating parallels between centuries which can seem so far from one another. We hope that re-building these bridges in our own time might help to maintain dialogues and echoes of the history of our common cultural patrimony.

Martina Rudić  
Michele Gamba

The three Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027, 1028, and 1029) are among Johann Sebastian Bach's best-known chamber works, and are among his mature works. Long dated to the period he spent in Cöthen (1717-1723), it was Laurence Dreyfus (who edited the Urtext edition in 1985) who relocated them to his time in Leipzig (1723-1750). In that city, Bach was appointed *cantor et director musices* at the Thomaskirche and Thomasschule, and had the viola da gamba player Carl Friedrich Abel among his pupils. Therefore, these three Sonatas were likely to have been written in the late 1730s and early 1740s, before the young Abel moved to Dresden in 1743 on Bach's own recommendation. Bach's interest and familiarity with this instrument, in both its variants (with six or seven strings), is also evident in other works of this period, including the Passions and some sacred Cantatas. With the decline of the instrument in the 19th century, these three Sonatas naturally entered the repertoire of modern string instruments (as on this recording). The reason that this happened is not just because of the versatility of the musical material – as so often with Bach it can easily be idiomatic for many different instruments. It is also due to the way that Bach writes for viola da gamba, which quite different from the French composers of the same period (Forqueray, Marais, Sainte-Colombe), the music being free from chords and primarily monodic.

The first Sonata in G Major (the only one of which an autograph survives) is also the only one of the three that exists in another “instrumentation” – unsurprisingly, the contemporaneous Trio Sonata BWV 1039 (for two flutes and bass). It consists of four movements, arranged in a slow-fast pattern. The initial *Adagio* in compound time has a walking bass in the keyboard's left hand intertwined with the other two lines of the gamba and the right hand. An *Allegro* in triple time follows, featuring clear imitative writing. The third movement is a flowing *Andante* in B minor, dominated by the arpeggios in the two upper voices accompanied by the bass part in octave jumps. The counterpoint returns in the concluding movement (*Allegro moderato*), inspired by the bourrée - witness the typical upbeat on the fourth beat of the bar.

The second sonata, in D major, reflects the same architecture, but is written for the seven-string viola da gamba that Bach used in *Matthäus-Passion* BWV 244. Although it too is made up of alternating slow and quick movements they clearly fall into two pairs, the first in simple time

(a ternary *Adagio* and a binary *Allegro*) and the second in compound time (a lyrical *Andante* in the minor, and a lively *Allegro*). The two fast movements display the typical character of the allegro movements in Bach's solo concertos, so much so that the musical commentator Nicholas Kenyon claims that a Bach cello concerto could be made out of this Sonata.

The last Sonata in G minor differs from the other two, whilst sharing their originality and invention. It falls into three movements instead of four (*Vivace*, *Andante*, *Allegro*). The independence of the lines for the keyboard's right hand and the gamba from the left hand's bass-line suggests that the Sonata may have originated from a double concerto, for two instruments and bass, which was then arranged for these two instruments. Very refined, with complex polyphonic textures as well as intertwined dialogues between the parts, this piece has always been highly regarded by Bach scholars and performers. Bach's 19<sup>th</sup>-century biographer Philipp Spitta defined it as a work «of the greatest beauty and most striking originality» and, a century later, musicologist and gamba-player Laurence Dreyfus underlined its importance in Bach's *oeuvre*.

In 20th-century music it is rare to find an early work that shows both the degree of concision and the richness of Pierre Boulez's *Douze Notations* (1945). This series of 12 piano miniatures, published forty years after their composition, marks a very important moment in the composer's human and artistic life. As proof of this, Boulez, more than once, "projected" the pieces outside their original version: first in an unpublished and very interesting orchestration (completed January 1946) of eleven of the twelve pieces; then in later works such as *Pli selon pli* (1960); and finally in great orchestral works developed from some of these *Notations*, namely *Notations I-IV* (1980) and *Notation VII* (1999).

At the time of their composition, the young Boulez was a student of two leading figures in the 20th-century music scene, Olivier Messiaen and René Leibowitz. It was Leibowitz who introduced him to Schoenberg's twelve-tone method as well as to the rest of the Second Viennese School. In adopting this method, Boulez did not succumb to "militant" and over-enthusiastic response of his teacher. There is a level of criticism of dodecaphonic orthodoxy, almost approaching parody, in some of Boulez's musical choices in this cycle. It is composed of 12

pieces, each of 12 bars, based on a single series of 12 notes (never transposed), but treated with considerable freedom. The aphoristic nature of these little pieces lies firstly in the experimental nature of the cycle, its aim to be an exercise in composition. On the other hand Boulez feely admitted his wish to follow in the footsteps of certain specific piano repertoire, the collections of “simple” such as Bartók’s *Mikrokosmos* or Schoenberg’s *Sechs kleine Klavierstücke* Op. 19. The brevity is matched by the economy of material and the compositional procedures. The remarkable alchemy of the two acts as both the cement joining various tiles of a mosaic but also ensuring each piece’s autonomy.

Taking this premise forward we can track some important underlying links. There are pieces that show a process of critical assimilation of models or attitudes, both by analogy and by contrast. For example, if there is a Viennese expressionist character evident in n. 3 (*Assez lent*), n. 2 (*Très vif*) shares its dangerous virtuosity and its wild rhythms with Stravinsky’s *Sacre*. Similarly, Messiaen’s influence appears in the contemplative character of n. 5 (*Doux et improvisé*) and n. 9 (*Lointain - Calme*), as well as in the organ-like writing of the final movement (*Lent - Puissante et âpre*). It is also evident throughout the cycle in the constant use of free meters (the so-called *musique amesurée*). Looking further back, the significant influence of Debussy and Ravel clearly emerges in the intimate sounds, sometimes improvisational and dreamlike, of n. 1 (*Fantastique - Modéré*), n. 9 (*Lointain - Calme*) and n. 11 (*Scintillant*).

Beyond the influences of Western art music, some of the *Douze Notations* show the young Boulez’s great interest in non-European traditional music. The annotation (“Afrique”) in the draft of n. 8 (*Modéré jusqu’ à très vif*) reveals his familiarity with the work of ethnomusicologists André Schaeffner and Gilbert Rouget, while the rhythmic ostinato of the right hand clearly evokes the *balafon* (the African wooden xylophone with gourds as resonators). The composer himself has said that No. 7 (*Hieratique*) was inspired by a lament of Asian origin, from which he derived its melodic intensity and the use of a drone as accompaniment.

Understood both as a physical and a mental challenge, there is a high level of virtuosity throughout collection, albeit in different ways, from the whirling and obsessive tightrope walk-

ing of the sixth piece (*Rapide*) to the rhythmic tangle of n. 10 (*Mécanique et très sec*), and the independence of the hands that is so much an essential part of the *à la Bartók* n. 4 (*Rythmique*).

It is hard to explore the complex web of internal references in this cycle. This arduous task is for the listener to work out for themselves. If it were to be considered merely as an end in itself, the *Douze Notations* would lose its place as a youthful testament to the young composer's rigour and invention.

In contrast to Boulez's work, *Sequenza XIV* (2002) by Luciano Berio is one of the last works in the composer's catalogue, and the last of his cycle of 'Sequenzas' (the first of them, for flute, having been written in 1958). In these solo pieces, which have always been written for particular virtuoso performers, Berio explores each instrument and tests its resources not only in terms of materials and techniques but also as its "musical character", both as a historical and cultural artefact. In this case, the dedicatee was Rohan de Saram, a Sri Lankan cellist who introduced Berio to the traditional percussion instruments of his country (and in particular the Kandy drum) – another opportunity for Berio to explore distant and different musical cultures. The exploration of these musical traditions leaves a clear trace in the piece, in which the historical character of the cello, as the composer has written 'one of the few instruments to have traversed the history of music so deeply and for so long' constantly moves in and out of focus. Each part of the instrument (strings, body, etc.) is treated on its own or as part of the whole. Strings are sounded both by drawing the bow or using the hands in various ways; the top vibrates as part of a resonator, or is struck like a percussion instrument. This duality is mirrored in the vertical-horizontal dimensions, as well as in the interplay between sound and noise, while the traditional Sri Lankan rhythms are built on with proportions that constantly evolve and transform. Yet another masterpiece from one of the most universal voices of the last century, *Sequenza XIV* represents the last paving-stone of a potentially infinite musical path, which only time has interrupted.



STR 37215

