

# esmuc

## Treball Fi de grau

*Johann Sebastian Bach en la música de Robert Schumann*

*6 Sonates i Partites per violí BWV 1001-1006*

Estudiant: Andrea Santiago Carrillo

Especialitat/ Interpretació Violí

Àmbit/Modalitat: Clàssica i Contemporània

Director/a: Miguel Simarro Grande

Curs: 2019-2020

Vistiplau  
del director/a  
del Treball

## ***RESUM***

CATALÀ: L'acompanyament que va escriure Robert Schumann de les 6 Sonates i Partites BWV 1001-1006 per a violí de Johann Sebastian Bach porta a plantejar-se el motiu de la seva composició. Per tal de donar una resposta, el present treball pretén aprofundir en un estudi analític de contextualització sociohistòrica de l'obra des dels períodes estilístics del Barroc i del Romanticisme, així com una recerca d'informació biogràfica del compositor. El treball proporciona la informació necessària per entendre les diferències interpretatives dels dos estils i les possibles raons que van portar a Robert Schumann a compondre l'arranjament.

CASTELLANO: El acompañamiento que escribió Robert Schumann de las 6 Sonatas y Partitas BWV 1001 a 1006 para violín de Johann Sebastián Bach lleva a plantearse el motivo de su composición. Con el fin de dar una respuesta, el presente trabajo pretende profundizar en un estudio analítico de contextualización socio-histórica de la obra desde los períodos estilísticos del Barroco y del Romanticismo así como una búsqueda de información biográfica del compositor. El trabajo proporciona la información necesaria para entender las diferencias interpretativas de los dos estilos y las posibles razones que llevaron a Robert Schumann a componer el arreglo.

ENGLISH: The accompaniment that Robert Schumann wrote of the 6 Sonatas and Partitas BWV 1001 to 1006 for violin by Johann leads us to consider the reason for its composition. In order to give an answer, the present work intends to deepen an analytical study of the socio-historical contextualization of the work, from the stylistic periods of the Baroque and Romanticism, and a search for biographical information on the composer. The work provides the necessary information to understand the interpretative differences of the two styles and the possible reasons that led Robert Schumann to compose the arrangement.

# ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	4
2. LES SONATES I PARTITES DE JOHANN SEBASTIAN BACH	6
2.1. Característiques dels violins “Barrocs” i “Clàssics”	12
3. SCHUMANN I LES SONATES I PARTITES (1852 - 1853)	17
3.1. 1853, context històric i musical	17
3.2. Acompanyament de les Sonates i Partites	20
4. CONCLUSIONS	26
5. AGRAÏMENTS	29
6. BIBLIOGRAFIA	30
7. ANNEX	32
a) Fragment de la versió de la Chacona de F. Mendelssohn i R. Schumann	32
b) Sonata BWV 1003, manuscrit original de Johann Sebastian Bach	35

# 1. INTRODUCCIÓ

Les Sonates i Partites BWV 1001-1006 per a violí de Johann Sebastian Bach són un repertori que gairebé tot violinista ha interpretat en alguna ocasió, ja sigui en l'àmbit acadèmic, com a obra de concert o obra obligatòria en qualsevol concurs o prova d'accés a un centre de Superior, Màster, etc. La seva complexitat tècnica és innegable, l'escriptura de l'obra explota les capacitats d'un sol instrument fins a conduir-lo als límits, fugues, acords a quatre veus, disminucions <sup>1</sup>... Les Sonates i Partites, però, presenten una dificultat afegida, ja que també requereixen d'una decisió interpretativa, ja sigui històricament informada o no.

Durant el transcurs de la Història de la Música, molts compositors s'han inspirat en obres d'altres compositors i l'obra de Johann Sebastian Bach n'és un dels exemples. Robert Schumann va escriure l'acompanyament d'aquestes Sonates i Partites entre els anys 1852-53, només 50 anys després de la primera publicació de l'obra de Bach. Aquests arranjaments capgiren el significat de l'obra original. Schumann no modifica la veu principal del violí però sí que ho fa amb la resta de patrons com ara són: el ritme, l'harmonia, el fraseig, els motius i la forma. Quin va ser el propòsit de Robert Schumann al fer l'arranjament? Volia millorar l'obra original? Va ser un intent d'adaptació al corrent interpretatiu del moment, el Romanticisme?

Preguntes com aquesta han estat les que m'han portat a escollir aquest tema pel meu treball de final de grau. Com que una resposta inequívoca sobre la voluntat de Schumann amb l'arranjament sembla quimèrica, sí que podem intentar aproximar-nos amb teories contrastades. En el present treball doncs, em proposo a exposar el context històric i musical en el que es va concebre l'obra i poder-la situar en la biografia de l'autor. Intentaré, també, conèixer quines motivacions i referències contemporànies van portar a Robert Schumann a realitzar aquests acompanyaments.

Les metodologies utilitzades consisteixen en una extensa cerca bibliogràfica, que inclouen treballs acadèmics actuals en relació a les 6 Sonates i Partites de Johann Sebastian Bach i de la interpretació de referència de les èpoques, així com en l'observació i anàlisi comparatiu de diferents moviments

---

<sup>1</sup> Disminució: en la música Barroca i del Reinaxement, el terme disminució s'aplicava a un estil d'ornamentació, que podia implicar també la improvisació a l'hora d'interpretar una partitura, concebuda en aquella època com a guia. El conjunt de la disminució respecta la durada original.

de l'obra de Robert Schumann mitjançant una recerca d'informació biogràfica del compositor i un estudi analític de contextualització sociohistòrica de l'obra.

Primerament, contextualitzaré les Sonates i Partites de Bach explicant breument la història dels manuscrits que es coneixen i la raó de la disseminació i les diferents opinions d'informació de l'obra al llarg de la història. Seguidament entraré en les característiques dels violins Barrocs i Clàssics i com les seves diferències determinen la forma de tocar els diferents estils. Posteriorment, faré una pinzellada del panorama històric-musical als voltants de l'any 1853 per situar en context de l'arranjament de Robert Schumann. Finalment, i tenint en compte el que hagi après durant el treball, analitzaré les principals diferències entre obres per poder treure les conclusions finals.

Alguns dels moviments de les Sonates i Partites de Johann Sebastian Bach i de les versions que d'aquestes obres en va escriure Robert Schumann es poden trobar a l'annex.

## 2. LES SONATES I PARTITES DE JOHANN SEBASTIAN BACH

El cicle de les tres Sonates i tres Partites BWV 1001-1006 de Bach representa un punt culminant en la música occidental. Aquestes peces van establir nous estàndars tant en la interpretació instrumental com en la tècnica compositiva.<sup>2</sup>

D'acord amb l'anotació al títol del manuscrit, el compositor alemany va completar la col·lecció de les Partites i Sonates l'any 1720, el mateix any en el que va obtenir la plaça vacant de Mestre de Capella de la Cort de Leopold, Príncep d'Anhalt, a Cöthen. La feina que va impartir a la ciutat no implicava les funcions d'organista o músic d'església sinó la de compositor. Moltes de les seves col·leccions més famoses pertanyen a aquest període: els sis Concerts de Brandenburg, el primer volum del Clavecí ben Temprat (1722), les sis Suites Franceses (1722), grans part de les Invencions (1723), les sis Sonates per a Violí i Clavecí (1717-1723), les tres Sonates per a Viola da Gamba i Clavecí (ca.1720) i les sis Suites per a Violoncel sol (ca. 1720).<sup>3</sup>

Hi ha algunes teories, tals com les de Clemens Fanselau o Kristischer Bericht, contempen que el manuscrit de Bach podria haver-se escrit molt abans del 1720, quan Bach residia a Weimar l'any 1714, però comparant obres d'aquesta època (1714), com la Fuga en Sol menor (BWV 1026) i la Sonata en Mi menor (BWV 1023), podem observar com en aquestes peces l'escriptura del violí no havia evolucionat tant com sí ho havia fet, però, al manuscrit. Sí trobem semblances amb els concerts de Brandenburg (BWV 1049), l'últim moviment de la Cantata *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (BWV 66a), el Preludi de la Cantata *Wir danken dir Gott* (BWV 29), o els Cors que obren la Leipzig Easter Cantata *Erfeuet euch, ihr Herzen* (BWV 66), escrits posteriorment per Bach. Les espaioses proporcions dels moviments i la forma de compondre deixa clar de forma evident que les Sonates i Partites són del període de Bach a Cöthen.<sup>4</sup>

---

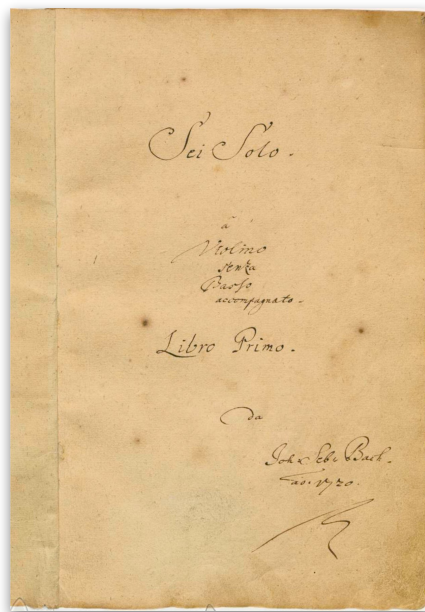
<sup>2</sup> Lester, J. (1999) *Bach's works for solo violin. Style, Structure, Performance*, pp. 3 - 24.

<sup>3</sup> Lester, J. (1999) *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> Wollny, P. (1958) *Johann Sebastian Bach: Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*, pp. 8-12.

No es coneix el motiu de la composició com tampoc si va ser resultat d'un encàrrec. Les obres van ser ocasionalment mencionades en cartes l'any 1710 per Johann Georg Pisendel, *concertino* de Dresden, directament relacionat amb Bach.<sup>5</sup>

Podem deduir segons el manuscrit, que Johann Sebastian Bach tenia la intenció d'escriure un cicle d'obres, ja que el va anomenar com a *Libro Primo*. El *Libro Secondo* fossin probablement les 6 Suites per a Cello (BWV 1007-1012) i la Partita per a Flauta sense acompanyament (BWV 1013), el *Libro Terzo*.<sup>6</sup>



Manuscrit de Johann Sebastian Bach (1720), *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*. Disponible a: [imslp.org](http://imslp.org)

Johann Friedrich Agricola (deixeble de Bach) va dir l'any 1774:

*«Their author often played them on the clavichord himself, adding as much harmony as he deemed necessary. Here, too, he acknowledged the need for a resonant harmony of sort that he could not wholly attain in the original composition».*<sup>7</sup>

Trobem exemples de transcripcions al clavicordi de la Sonata BWV 1003 (BWV 964), del primer moviment de la Sonata BWV 1005 (BWV 986), trobats a la llibreria privada del gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol, i de les transcripcions a l'orgue de la Fuga de la Sonata BWV 1001

<sup>5</sup> Wollny, P. (1958) *loc. cit.*

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*: El seu autor sovint les tocava en el clavicordi, afegint tanta harmonia com cregués necessària. D'aquesta manera, alhora, va reconèixer la necessitat d'una harmonia de ressonància que no podia assolir íntegrament en la composició original.

(BWV 539/2) o al llaüt (BWV 1000).<sup>8</sup> De fet, hi ha diversos arranjaments de les Sonates senceres i de moviments datats a principis segle XVIII que possiblement escrivís Johann Sebastian Bach: la Sonata La menor (BWV 1003) existeix en una versió en Re menor per a Violoncel (BWV 964), i la Partita Mi major (BWV 1006) en una versió per a Llaüt (BWV 1000) i en Re menor per a Orgue (BWV 539). L'Adagio de la Sonata Do major (BWV 1005) existeix en un arranjament per a Teclat en Sol major (BWV 968).<sup>9</sup> A més a més d'aquests arranjaments del segle XVIII, existeixen acompanyaments de piano del segle XIX de Felix Mendelssohn i Robert Schumann. Els autors no indicaren explícitament la raó per la qual van decidir fer aquests acompanyaments.<sup>10</sup>

Andreas Moser al 1844 explica que:

*«the 13-years-old Joachim became the first to find the courage to play publicly Bach's violin solos in their original form».*<sup>11</sup>

Els violinistes d'aquella època no creien que les Sonates i Partites es poguessin interpretar a *solo*. Segons Moser, fins i tot el gran violinista Ferdinand David, que més tard publicaria la seva pròpia, només es va veure amb cor de tocar-les quan Mendelssohn li va escriure l'acompanyament de piano de la Chacona.<sup>12</sup>

L'any 1906, el violinista Joseph Joachim va ser el que va donar a conèixer, estudiar i posar en valor el manuscrit de Bach i va decidir publicar, juntament amb el musicòleg Andreas Moser, la seva pròpia edició l'any 1908. L'edició difereix del text original, assumint d'alguna manera que Bach cometia errors i suggereix noves lligadures i digitacions.<sup>13</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach (fill de Johann Sebastian Bach), al segle XVIII, va escriure sobre el conjunt de l'obra dient:

---

<sup>8</sup> Wollny, P., *loc. cit.*

<sup>9</sup> Schmieder, W. (1990) *Thematischsystematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Weisbaden: Breitkopf & Härtel.

<sup>10</sup> Lester, J. (1999) *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Joachim amb 13 anys, es va convertir en el primer que va tenir el coratge de tocar els solos originals de Bach en públic.

<sup>12</sup> Lester, J., *loc. cit.*

<sup>13</sup> Schröder, J. (2007) *Bach's Solo Violin Works. A performer's guide*, pp. 46-50.



«Er [J. S. Bach] verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncel ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß».<sup>14</sup>

En definitiva, una obra de profunda perícia idiomàtica dels instruments de corda i un material pedagògic únic.<sup>15</sup>

Per tots és conegut que Johann Sebastian Bach era un excel·lent intèrpret de l'orgue i del clavicordi, però Bach també era violinista. Amb només 18 anys va ocupar la vacant de violinista a Weimar, i tornà de nou entre els anys 1708 i 1717. Carl Philipp Emanuel Bach va dir, al 1774, que el seu pare encara continuava tocant el violí de manera neta i penetrant. Bach no va tenir la mateixa fama de violinista, com si van tenir els seus contemporanis italians i de la generació anterior Arcangelo Corelli i Antonio Vivaldi, però tenia l'experiència, coneixement i comprensió per arribar a explotar al màxim les possibilitats de l'instrument.<sup>16</sup>

La raó de la disseminació i les diferents opinions d'informació al llarg de la història sobre les Sonates i Partites de Bach és donada a les diferents fonts originals en contacte amb el compositor que han sobreviscut al llarg del temps:

Font A (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 967). Manuscrit fet per la mà de Johann Sebastian Bach amb el següent títol: *Sei Solo. | a | Violino | senza | Basso | accompagnato | Libro Primo. | da | Joh: Seb: Bach, | a[nn]o. 1720*. El paper fet servir en el manuscrit es va fabricar a Joachimstahl, Bohemia. Aquest descobriment va portar a alguns estudiosos a pensar que les Sonates i Partites es van escriure a Karslbad, on Bach va passar l'estiu l'any 1720, a la comitiva del Príncep Leopold of Anhalt-Cöthen. Tot i que no es pot descartar aquesta possibilitat, també es troba un paper del mateix tió en els materials d'arxiu de Leipzig, que

---

<sup>14</sup> Schröder, J. *loc. cit.*: "Ell tenia un coneixement complet de les possibilitats dels instruments de corda. Es fa evident en els Solos per a violí i violoncel sense baix. Un dels millors violinistes em va dir una vegada, que no havia vist res més perfecte per aprendre a ser un bon violinista i que no podia suggerir res millor a qualsevol persona amb ganes d'aprendre que els Solos per a violí sense baix".

<sup>15</sup> Wollny, P., *loc. cit.*

<sup>16</sup> Lester, J., *op. cit.*, p.9.

daten aproximadament del 1720, cosa que implica que va ser d'ús generalitzat a tota l'Alemanya central. A més a més, Bach també va utilitzar aquest tipus de paper per escriure altres obres del període a Cöthen.

El manuscrit va arribar a la Berlin Staatsbibliothek l'any 1917 de la mà de Wilhelm Rust.

L'autògraf de Bach s'ha fet conegut mitjançant diverses edicions per facsímils, destacant per l'acurada precisió del text musical, particularment pel que fa l'articulació.<sup>17</sup>

Font B (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 268). Una còpia del manuscrit escrita per Anna Magdalena Bach de l'any 1727-28 amb anotacions del violinista Georg Heinrich Ludwig Schwanberg.<sup>18</sup> Aquesta font es va lliurar juntament amb una còpia de les Suites per a violoncel també escrita per Anna Magdalena Bach.<sup>19</sup>

Font C (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 267). Aquesta font conté una còpia del manuscrit, en fascicles separats, de BWV 1001-1005 de la mà d'un escriptor de nom desconegut, de la primera meitat del segle XVIII i una còpia de finals del mateix segle de BWV 1006, també d'autor desconegut. El propietari del manuscrit era Georg Poelchau i va entrar a formar part de la Berlin Staatsbibliothek l'any 1841. Hi ha diverses hipòtesis sobre els autors d'aquesta font. Una d'elles, i la més rellevant, és que els fascicles de BWV 1001-1005 pertanyien a un cercle molt proper a Johann Sebastian Bach, concretament al violinista Georg Gottfried Wagner (1698-1756), deixeble del compositor. Wagner va estudiar música a la Leipzig Thomasschule de 1712 al 1719 sota el mestratge de Johann Kuhnau. Diversos documents ens diuen que va participar com a violinista a diferents actuacions de música a la Thomas-Kirche, de la qual Bach era cantor l'any 1723 fins al 1726. La identificació de la cal·ligrafia en el manuscrit està obstaculitzada pel fet que trobem pocs documents textuais i musicals de la mà de Wagner. Tot i així, es poden identificar la major part de les lletres que es troben en els títols del manuscrit (sobretot les lletres C, F, G, g, P i S) a les cartes de correspondència de Wagner, de forma que podem afirmar que ell en va ser

---

<sup>17</sup> Wollny, P., *loc. cit.*

<sup>18</sup> Schulze, H. (1977) *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, pp. 95-101.

<sup>19</sup> Wollny, P., *loc. cit.*

l'escribà de la font C.<sup>20</sup> Acceptant aquesta atribució, el manuscrit es va escriure a Leipzig entre els anys 1723 i 1726.<sup>21</sup>

Font D (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 804). Aquesta font és una còpia parcial del manuscrit original, elaborada pel conegut cantor i organista Turingià Johann Peter Kellner, l'any 1726. La font però, és bastant irrellevant per fer una edició acadèmica crítica ja que només es troben les tres Sonates i moviments seleccionats de les Partites no. 2 i 3, i algunes d'elles estan modificades o retallades.<sup>22</sup>

Font E (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 968). Aquesta font és una còpia del manuscrit d'un copista de Cöthen a l'any 1720. Aquest, ha estat identificat també com a autor de les parts de la Cantata de Cöthen BWV 184/184a i de les parts de la Cantata BWV 21. Hans-Joachim Schulze va identificar la caligrafia com a pertanyent a l'organista Emanuel Leberecht Gottschalck, que va succeir Johann Bernhard Bach com a copista a la Capella de la Cort de Cöthen al 1719.<sup>23</sup>

Font F (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach Am.B. 70a+b). Aquesta font consta de dues còpies de manuscrits de la meitat del segle XVIII. Aquestes fonts pertanyien a la col·lecció privada de la princesa Anna Amalia de Prússia, germana de Frederic el Gran i deixeble de Johann Philipp Kirnberger. Ambdues còpies foren escrites per l'anònim 401, copista berlinès, les quals es troben sovint en manuscrits de la biblioteca d'Anna Amalia. Una carta de la princesa a Kirnberger (c. 1780) pot relacionar-se amb aquest copista:

«*Kühn has S. Bach's violin solos for copying purposes*».<sup>24</sup>

Font G (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 573). Aquesta font és una còpia de manuscrit feta per Johann Gottfried Berger cap a finals del segle XVIII.

---

<sup>20</sup> Les comparacions s'extreuen de les cartes de sol·licitud a la plaça de cantant a Plauen (9 de novembre 1726), en el seu *curriculum vitae* (16 de novembre 1726) i la sol·licitud a la plaça de cantant a Freiberg (23 de juny 1744). Totes elles es troben preservades a l'arxiu de Bach, Leipzig.

<sup>21</sup> Wollny, P., *loc. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*: Kühn disposava de les Sonatas per a violí solo de Bach amb la finalitat de fer-ne còpies.

Aquesta es va localitzar a la col·lecció privada d'Eduard Grell al segle XIX. L'any 1887 va passar a mans del comerciant de llibres Leo Liepmannssohn i més tard a la Berlin Staatsbibliothek. Se suposa que va ser directament copiada o de la font A o de la font E.<sup>25</sup>

Font H (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 236*). Aquesta font és una còpia del manuscrit de principis del segle XIX. Està trasposada una 12a per sota, en clau de Fa i amb passatges aguts trasposats a clau de tenor. El manuscrit va entrar a la Berlin Staatsbibliothek l'any 1865 com a cessió del comte Stosch.<sup>26</sup>

Font I (Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, *Poet. mus. Ms. 31*). Aquesta font és una còpia directa del manuscrit (font A) de la Sonata BWV 1001 escrita per Johann Andreas Kuhnau l'any 1723. No es té constància de si Kuhnau va preparar la còpia per a ell o per encàrrec de Bach. La font va entrar en possessió del col·leccionista Franz Hauser al 1833 mitjançant el cantor Oelsnitz Johann Gottlob Schuster. Hauser la va posar a disposició de l'editorial de C. F. Peters. Després de la mort del propietari de l'editorial, Carl Gottlieb Siegmund Böhme (1785-1855), va ser adquirida per la Biblioteca de la ciutat de Leipzig, juntament amb altres fonts valuoses de Bach. Allà el manuscrit va formar part de la col·lecció Pöllitz (col·lecció de música de la ciutat).<sup>27</sup>

## 2.1. Característiques dels violins “Barrocs” i “Clàssics”

El violí és, acústicament, un instrument dels més perfectes. Té una versatilitat musical extraordinària. Des del desenvolupament de l'instrument a Itàlia, el violí es va adaptar a tot tipus de música i es va difondre per tota la societat, inclús en altres cultures (per exemple l'Índia). Els compositors, al llarg del temps, conscients del potencial de l'instrument, han escrit per a aquest obres de caràcter solista, acompanyat, amb orquestra i en formació de cambra. Probablement, cap altre instrument pugui presumir de repertori tant ampli.<sup>28</sup>

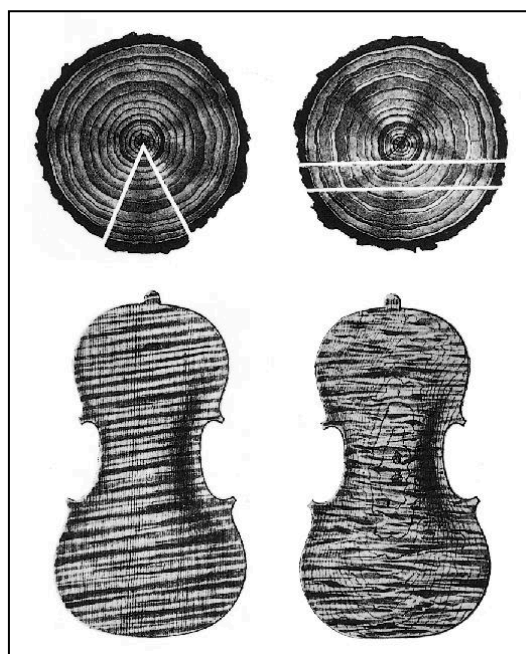
---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Boyden, D., et. al. (2001) “Violin”.



Tall de la fusta per a violins,  
*Violin*. Disponible a:  
[oxfordmusiconline.com](http://oxfordmusiconline.com)

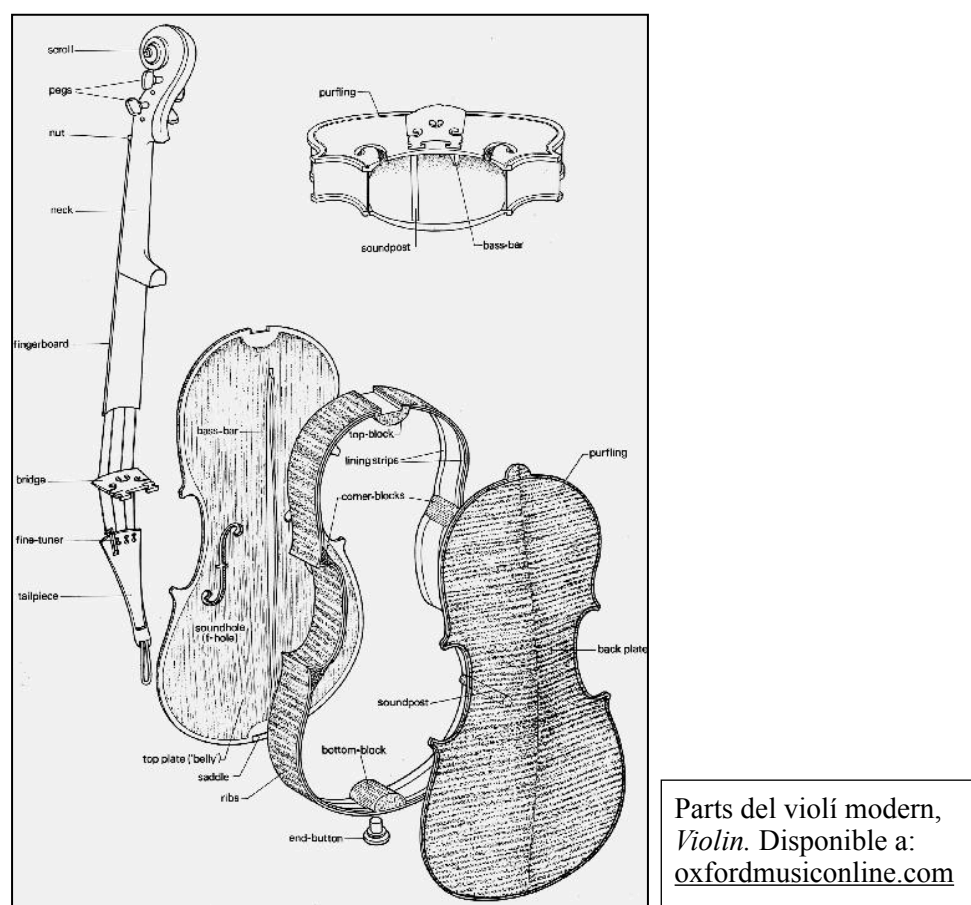
Els violins barrocs tenen diverses característiques que els diferencien dels contemporanis. El mànec, generalment més curt que en els instruments moderns, es projectava recte des de la caixa de ressonància i estava unit al bloc superior de la caixa de ressonància per claus (o, en ocasions, cargols) en comptes de fer servir una junta de mortalla i espiga, com en els instruments moderns. El batedor tenia forma de cunya i era més curt que els dels violins actuals. Els ponts presentaven una major varietat en la forma i, per regla general, eren lleugerament més baixos que els actuals. La barra harmònica era més curta i lleugera i l'ànima més fina. Els violins (i violes) barrocs no disposaven de mentó. El timbre d'aquests instruments era més brillant i clar, també menys potent i més “suau” que en els moderns.<sup>29</sup>

Amb el transcurs del temps, aquests instruments van anar variant de forma de manera desigual en múltiples llocs d'Europa. En altres paraules, parlar del “violí barroc” no es més que una generalització pràctica. Existeixen, a més a més, moltes contradiccions entre diversos tipus de fonts. El manuscrit de James Talbot, datat en torn al 1695, mostra mesures de l'àmbit complet d'instruments de vent i corda, però les seves anotacions són molt curtes i incompletes. Un altre manuscrit de finals del segle XVII és el mètode de violí atribuït a Sébastien de Brossard, que aporta nombroses mesures detallades, de les quals algunes crieu l'atenció. El pont, per exemple, és descrit

<sup>29</sup> *Ibidem*.

com a molt més fi que els actuals: “aproximadament una demie-ligne (1:125 mm) per a la base, i la part superior ha de ser fina, però no tant com per tallar les cordes”.<sup>30</sup>

El terme “violí clàssic” és també una generalització. Les característiques clau dels violins utilitzats en la segona meitat del segle XVIII i inicis del segle XIX van ser la mida de la barra harmònica, del mànec i del batedor (el mentó i la costella encara no existien). No és d’estranyar doncs, que les dimensions del violí clàssic es trobin en un punt mig entre les del segle XVII i les de l’actualitat. Això no vol dir que el violí clàssic hagi d’entendre’s com a un instrument de transició, al menys sense aclarir que el violí ha estat i està en constant canvi i adaptació.<sup>31</sup>



Quasi bé cap ànima de violí de finals del segle XVIII s’ha conservat en l’actualitat, però el tractat manuscrit del constructor de violins Marchi (1786) afirma que molts dels constructors feien servir ànimes semblants a les d’avui dia (6,5 mm), amb un diàmetre “que tot just pogués passar pels orificis de les efes”. A grans trets, podem afirmar que durant el segle XVIII es van utilitzar barres

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

harmòniques cada cop de major mida. Els mànecs dels violins de finals del segle XVIII tendeixen a ser més llargs i lleugerament més inclinats cap enrere que els violins barrocs. Els batedors mostren una considerable variació en la mida. Mozart, per exemple, era propietari d'un violí de principis del segle XVIII fabricat a Mittenwald que encara conserva el batedor original (suficientment llarg com per tocar el Re 6). Un violí sense modificar d'Antonia Grangani permet un àmbit d'una dotzena sobre la corda a l'aire, és a dir, fins al Si 6. Marchi va dir que era més adequat copiar batedors llargs "perquè molts intèrprets d'avui dia són tan bons que poden treure partit a tota la seva longitud". Galeazzi va recomanar que els batedors fossin suficientment llargs com per arribar a dues octaves per sobre de la corda a l'aire.<sup>32</sup>

És normal que els violinistes habituats a tocar el violí modern se sentin frustrats a l'hora d'agafar per primer cop un arc i un violí barroc. L'energia muscular que s'implementa i els grans gestos no són els apropiats i s'han de refinar dràsticament. Aquesta reacció inicial pot conduir a la impressió errònia de què els instruments barrocs s'han de tocar amb cura o prudència. En el transcurs de la història, els instruments han experimentat un constant creixement en la tensió. Els estudiants moderns del violí barroc, acostumats a tocar instruments moderns, han de relaxar els músculs per tal de construir una tècnica de baixa tensió muscular a la qual l'instrument respondrà bé. És important recordar, però, que aquest canvi d'intensitat física no comporta una pèrdua de tensió musical. A l'època barroca, la tensió musical tenia menys a veure amb contrastos dinàmics que amb l'elasticitat rítmica i la llibertat agògica.<sup>33</sup>



Hulton Getty  
Picture Collection,  
*Violin*. Disponible a:  
[oxfordmusiconline.com](http://oxfordmusiconline.com)

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Schröder, J. (2007) *Bach's Solo Violin Works. A performer's guide*, pp. 8-10.

La música de Bach no requereix d'un gran so en el sentit modern, com ho demostren els instruments barrocs. Quan Mozart tocava en el seu fortepiano Walter al màxim volum, obtenia un so molt més petit que els Steinways actuals: tanmateix, el so clar i transparent dels primers pianos tenia un color propi, i es produïa amb una fracció de l'energia que fan servir els pianistes moderns. Això és igual de vàlid per als instruments de corda i arc. En la música barroca, el violí és essencialment una creació de línies, com en un dibuix on els traços individuals són sempre visibles. Aquestes línies creen una vida rítmica determinada, particularment quan provenen de moviments en direccions oposades. En un quadre, en canvi, l'artista treballa principalment amb les formes i els colors. Els "núvols" de so que Liszt estimava crear al piano i que Wagner va treballar tant per obtenir dels seus músics d'orquestra, corresponen a la tècnica del pinzell del pintor. Els principis barrocs d'articulacions refinades i de so transparent, que encara s'adherien a l'època de Mozart, exigien una tècnica instrumental que va canviar profundament durant el segle XIX. L'èmfasi creixent dels contrastos dinàmics i els diferents patrons de colors de l'època romàntica va comportar la construcció d'arcs més pesats, una tècnica instrumental que va afavorir línies més llargues sobre una articulació clara, una orquestra més gran i una música simfònica d'abast més ambiciós.<sup>34</sup>

Basant-me en la meva experiència, puc dir que tocar el violí barroc és, efectivament, molt diferent a fer-ho amb un de modern. He pogut cursar, paral·lelament als estudis de violí clàssic i contemporani, un any de violí històric a l'ESMuC amb la professora Alba Roca. L'experiència va ser molt bona i enriquidora. Amb ella vaig aprendre, entre altres coses, que molts dels moviments que fem amb el violí contemporani no són necessaris per a la interpretació barroca. Fent un breu resum, amb la mà de l'arc els moviments horitzontals se substitueixen moltes vegades pels verticals i es fa servir més el pes que la velocitat. No obstant, per mi va ser difícil en un principi adaptar-me a les noves sensacions. Un cop entesos els processos, tocar el violí barroc és una experiència molt satisfactòria.

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*



### 3. SCHUMANN I LES SONATES I PARTITES (1852 - 1853)

#### 3.1. 1853, context històric i musical

El 1853 és un any d'aconteixements importants en el que hi participen els principals membres de l'elenc dels músics del s.XIX. Per a aquell any, Chopin, Mendelssohn i Donizetti ja havien mort, però músics com ara Berlioz, Liszt i Verdi es trobaven en el seu punt àlgit de la carrera musical, Wagner es disposava a fer una gesta extraordinària i una nova generació, representada per Brahms, estava donant els seus primers passos a la fama. Era una època de canvis, es deixava enrere tot aquell món romàntic i es transformava en un de més dinàmic. El Romanticisme no va deixar de ser l'estil predominant, però va entrar en la seva etapa final deixant lloc al Nacionalisme, al Racionalisme i molts altres "ismes". Probablement, amb el llegat que van deixar personatges com ara Goethe o Napoleó, per als músics era normal produir una quantitat sobrehumana d'obres, portar una vida social activa i intensa, alimentar els grans somnis, comprometre's en activitats polítiques i no descansar mai. Un exemple n'és Liszt, el seu interès per altres músics, el cultiu de la música, el seu compromís com a director i els innombrables arranjaments i composicions que varen sortir de la seva ploma. En aquells homes hi havia una energia col·lectiva que impulsava la seva capacitat creativa amb una força inexplicable. Certs compositors, com Meyerbeer i Verdi treballaven en una esfera restringida i en aïllament relatiu, però la majoria estaven en estret contacte i seguien els viatges, els concerts, les opinions crítiques i les noves composicions dels seus col·legues. Sens dubte, allò formava part de l'esperit fratern que havien hereditat de les respectives cultures nacionals, però la situació es va reforçar per tres factors tècnics a valorar: el servei postal, el ferrocarril i l'electricitat.<sup>35</sup>

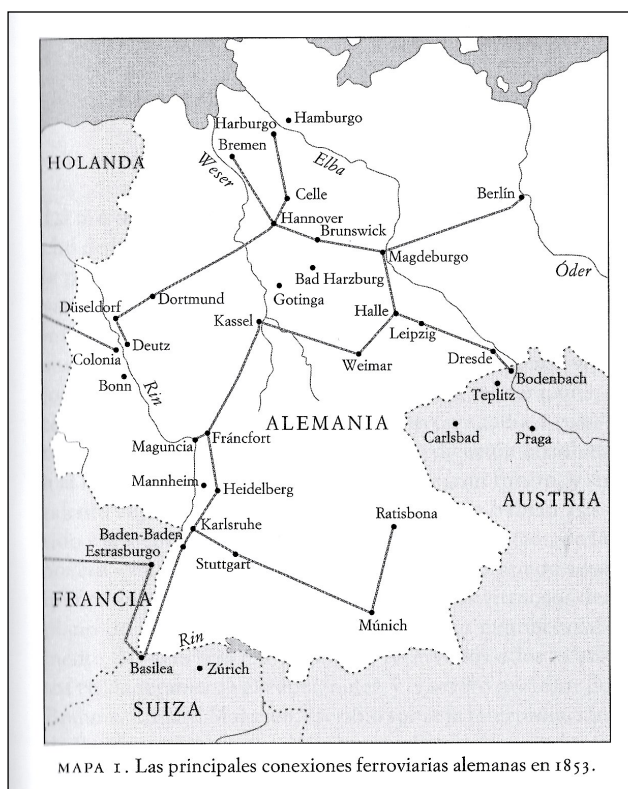
Des de finals del s.XVIII, la majoria dels països tenia un bon servei de correus, i a l'alçada de 1853 ja havia arribat a un punt alt d'eficiència. El correu era ràpid, regular i fiable, amb tres o més entregues al dia a les grans ciutats. Els materials d'escriptura eren fàcils de trobar, i el correu s'utilitzava per realitzar tota classe de comunicacions, des d'enviar notes breus per fixar cites i organitzar assajos fins a enviar tractats sobre problemes estètics i filosòfics. Les persones cultes

---

<sup>35</sup> Macdonald, H. (2012) *Música en 1853. La biografia de un año*, p. 9-19.

escrivien nombroses cartes, de les quals se'n conserven moltes, i així podem indagar en els seus pensaments més íntims.<sup>36</sup>

A Alemanya el ferrocarril es va inaugurar l'any 1835, i la línia entre Dresde i Leipzig es va completar al 1839; a França, la primera gran línia, entre París i Orleans, va entrar en funcionament al 1842. L'any 1853, les grans ciutats d'Europa estaven connectades per una gran xarxa de ferrocarrils, i encara que els compositors hagin dit molt poc sobre aquest canvi, allò va ser l'inici dels il·limitats viatges internacionals dels que disfrutem avui dia.<sup>37</sup>



Macdonald, H. (Les principals connexions ferroviàries alemanyes a l'any 1853; *Música en 1853*, p.19.

L'electricitat no era una tecnologia que es fés servir a diari al 1853, i no està de més recordar que per la tarda i la nit el llum de les espelmes acompanyava els actes de celebració, la lectura de llibres o la composició de nombroses partitures. Els carrers de moltes ciutats estaven il·luminats amb enllumenat de gas, una tecnologia la qual també es feia servir en la il·luminació escènica dels teatres millor equipats, però les cases i les sales de concerts depenien de les espelmes, i així mateix, estaven exposades a les olors i al fum.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Macdonald, H., *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> Macdonald, H., *op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

Al 1853, el mapa polític d'Alemanya estava format per un conjunt heterogeni de regnes semiindependents, ducats, principats i ciutats lliures, alguns molt petits, com el cas de Weimar, i en la majoria dels casos gelosament orgullosos de la seva vida cultural. Els músics sabien com treure un gran partit de la situació; la facilitat amb la que trobaven nous llocs de treball a les corts, les esglésies o els teatres dels diferents regnes era inigualable. L'idioma internacional en aquell moment era el francès, el que va permetre a músics com Berlioz dirigir concerts a Anglaterra, Alemanya o Rússia sense haver d'aprendre una altra llengua.<sup>39</sup>

El 12 de maig, Joseph Joachim va partir de Hannover cap a Düsseldorf per participar en el 31è Festival de Música del Baix Rin. El Festival, que se celebrava cada any en una ciutat diferent de la regió, al 1853 va organitzar-se a Düsseldorf. La programació anava a càrrec de dos amics de Joachim els quals va conèixer a Leipzig, Schumann i Hiller, directors musicals de Düsseldorf i Köln, respectivament. Els dos anys i mig que Robert Schumann va passar a Düsseldorf van distar de ser feliços. El seu càrrec implicava haver de dirigir la temporada anual de concerts, però el seu estil com a director va provocar queixes contínues dels habitants de la ciutat; a més a més, el seu estat de salut ja li havia causat més d'un ensurt. Al maig de 1853 la seva salut havia millorat notablement, però les relacions amb les autoritats de la ciutat s'estaven deteriorant greument. Dirigia cada cop menys, i quasi sempre delegava la batuta al seu assistent, Tausch, menys quan s'interpretaven les seves obres.<sup>40</sup>

L'arribada del jove Brahms a les vides de Clara i Robert Schumann va revitalitzar el compositor, en un moment de la seva vida on perillava la seva reputació professional i la seva salut es deteriorava acceleradament. Amb l'excepció d'un curt viatge a Bonn a finals de juliol, els Schumann no havien abandonat Düsseldorf des del temps en què Joachim va tocar el Concert per a violí i orquestra de Beethoven en el Festival Musical del Baix Rin al maig. Els mesos d'estiu estaven normalment lliures d'obligacions socials, de manera que Robert podia escriure en abundància. Al juny va escriure set peces breus que va titular *Fughettas* op. 118. A l'agost es va iniciar una nova ratxa compositiva molt intensa. Schumann va escriure una Obertura per a les Escenes de Faust, a la que va seguir una Introducció i *Allegro* per a piano i orquestra. En el seu diari va deixar constància del

---

<sup>39</sup> Macdonald, H., *op. cit.*, p. 13.

<sup>40</sup> Macdonald, H. *op. cit.*, pp. 33-37.

seu bon estat d'ànim, inclús quan es trobava indisposat. Aquell estiu també escriuria una Fantasia per a violí i orquestra, que acabaria quatre dies després. El 21 de setembre va començar a escriure un concert per a violí, el qual va acabar en un parell de setmanes.<sup>41</sup>

Pel que fa a la salut de Robert Schumann, va haver dos incidents que resulten especialment significatius. Al matí següent del viatge que va realitzar a Bonn a finals de juliol per escoltar la seva peça per a Cor *Der Königsson*, dirigida per Wasielewski, va patir un atac de reuma i el metge el va enviar a casa el dia següent en un vaixell, bastant preocupat pel seu estat de salut. Posteriorment, durant la visita de Joachim, Schumann va deixar constància escrita d'un "estrany debilitament vocal". Una tarda no va ser capaç de reconèixer una de les seves obres en escoltar-la.<sup>42</sup>

### 3.2. Acompanyament de les Sonates i Partites

És condició humana comparar-se sempre amb les generacions anteriors. És una de les formes que tenim com a espècie d'evolucionar. I per evolucionar en el camp de la música, el que podem fer és reelaborar composicions, afegir acompanyaments a una peça o canviar elements d'aquesta, normalment amb la funció de millorar-la, fer-la més fàcil, o més difícil. Podem aprendre molt de la comparació d'arranjaments de les diferents generacions musicals, ja que ens porten a replantejar-nos el que escoltem i com ho escoltem.<sup>43</sup>

Les Sonates i Partites de Bach en són un exemple. Molts compositors van fer-ho, inclús el propi Bach va fer diversos arranjaments d'alguns moviments. Mentre que els de Bach i els seus contemporanis mantenen una sonoritat del s.XVIII, la versió de Robert Schumann té un color a s.XIX innegable. Tot i que el compositor romàntic no va modificar una sola nota del violí, sí ho va fer amb el ritme, l'harmonia, el fraseig, els motius i la forma.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Macdonald, H., *op. cit.*, pp. 229-231.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> Lester, J. (1994) *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, pp. 24-25.

<sup>44</sup> *Ibidem.*

Considerant el patró del ritme, Bach sempre crea un de molt actiu i vincula aquesta activitat local amb unitats mètriques més grans, articulant, així, nivells intermitjos de la jerarquia mètrica. Pel contrari, els acompanyaments de Robert Schumann tendeixen a aplanar la superfície enfatitzant el gir de la mètrica.<sup>45</sup>

Per veure-ho en un exemple, agafarem la Partita en Mi Major (BWV 1006). A la part del violí de Bach, els ritmes més grans són regulars. Els compassos s'agrupen per parelles i patrons repetits. Molts dels compassos són similars a la Sarabanda<sup>46, 47</sup>

The image displays a musical score for the Partita in D major (BWV 1006) by J.S. Bach. It is presented in four systems, each with a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The score includes various annotations such as '2 (1+1)', '2', '2 (echo)', 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cresc.' (crescendo). The measures are numbered 1, 5, 9, and 13 at the beginning of their respective systems. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment, while the violin part has more complex rhythmic patterns.

Lester, J.  
(1994).  
*Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, p. 26.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Forma musical de moviment de dansa, lenta, de forma binària i escrita en compàs de 3/4. El seu origen se centra a Espanya durant el segle XVI, passant per Itàlia a principis del segle XVII gràcies al repertori d'obres per a guitarra espanyola.

<sup>47</sup> Lester, J. (1994) *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, pp. 24-25.

A la versió de Schumann, aquestes accentuacions locals es difuminen. El ritme de Sarabande és absent: per exemple, al compàs 3, en lloc d'iniciar les corxeres al segon temps, Schumann les comença just després, creant així l'expectativa d'una anacrusa cap al compàs següent, que fomenta l'accent al primer temps. Aquí i en molts compassos posteriors, Schumann sembla haver previst l'acompanyament que s'uneix al violí a la part mitjana del primari principalment per conduir fortament al següent ritme, no per articular cap ritme particular.<sup>48</sup>

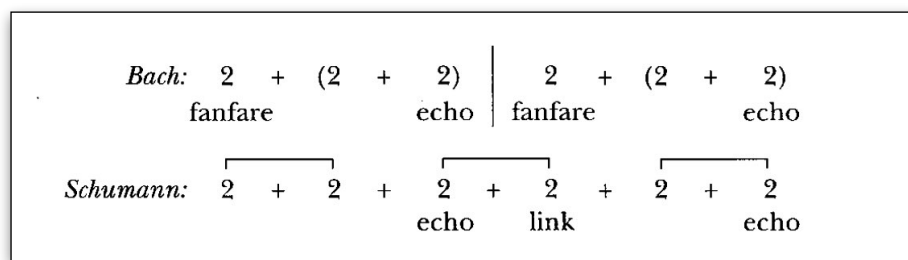
El Preludi de la Cantata *Wir danken dir Gott* (BWV 29), de Johann Sebastian Bach, té moltes semblances a la Partita en Mi Major (BWV 1006). Analitzant el que fa Bach, podem veure com col·loca els acords a cada pulsació del compàs. L'agrupació d'aquests ritmes individuals crea un ritme i patró molt articulat. L'acompanyament posa els accents en diferents nivells de jerarquia mètrica, atorgant a cadascun d'ells la seva pròpia identitat.<sup>49</sup>

Lester, J.  
(1994).  
*Reading and  
Misreading:  
Schumann's  
Accompanime  
nts to Bach's  
Sonatas and  
Partitas for  
Solo Violin*, p.  
28.

<sup>48</sup> Lester, J., *op. cit.*, p. 27.

<sup>49</sup> Lester, J., *op. cit.*, p. 29.

Comparant els primers compassos de Bach i Schumann observem que no només es diferencien en el patró rítmic sinó també en el fraseig. Aquestes diferències en l'articulació del ritme, els compassos i el fraseig fan de la versió de Robert Schumann una obra amb una superfície ràpida i un acompanyament amb més swing i oscil·lant que la d'altres.<sup>50</sup> Probablement, no és casual que la gravació més ràpida que es coneix del Preludi de la Partita en Mi Major (BWV 1006) sigui la de Pablo Sarasate (1844-1908), feta poc després del 1900, i que reflecte la tradició de realitzar aquests tipus de moviments del segle XIX.<sup>51</sup>



Lester, J. (1994). *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, p. 29.

Aquests trets rítmics caracteritzen els plantejaments de Bach i Schumann a totes les textures i ritmes. A l'*Andante* de la Sonata La menor (BWV 1003), Bach manté un pols de vuit notes al baix. La melodia interacciona amb aquesta pulsació de maneres sempre variades, amb patrons que comencen en diferents *beats* i dissonàncies tant a temps com a destemps. L'acompanyament de Schumann, amb les síncopes i la nova línia de baix, fa distar de l'arranjament de l'obra original. Les diferències texturals entre les versions afecten totalment en l'estil de la interpretació. La textura aconseguida per Bach convida l'interpret a afegir més detalls d'ornamentació. Aquestes disminucions són poc favorables en l'arranjament de Schumann, ja que l'atenció se centra en el swing del compàs.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Sarasate va gravar el Preludi en vinil; va ser remasteritzat en un LP per la *American Stereophonic Corporation* l'any 1960. Àudio de la interpretació: <https://www.youtube.com/watch?v=UTKBxTGqjlg>

<sup>52</sup> Lester, J. (1994) *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, pp. 29-30.

**Example 5.** Bach, *Sonata No. 2 in A minor*, BWV 1003, *Andante*, mm. 1–4, with Schumann's accompaniment.



Lester, J. (1994). *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, p. 29.

Les diferències entre els punts de vista de Bach i Schumann sobre els ritmes més petits i els més grans suggereixen que les característiques que sovint es consideren fixes en la partitura depenen de la perspectiva estilística, incloent-hi fins i tot aspectes bàsics com la naturalesa de la pulsació i els nivells d'interacció mètrica.<sup>53</sup>

Una altra característica que diferencia els arranjaments de Robert Schumann és la modificació formal de l'obra. Actualment, les teories de la forma sovint s'entenen en termes de seccions dividides entre sí que es relacionen. Bach, com a músic inicial del s.XVIII, l'entén en terme de processos de desenvolupament, articulats per cadències i canvis en el disseny melòdic, sense la separació de seccions.<sup>54</sup> No és d'estranyar que els dos estudiants de Bach que van publicar anàlisi de la seva música (Christoph Nichelmann i Johann Kirnberger) es concentrassin en les progressions d'acords.<sup>55</sup>

Això no vol dir que els músics del s.XVIII no fossin conscients de les estructures més grans. Existeixen nocions de prolongació estructural en totes les tradicions teòriques del s.XVIII. Més aviat crec que els músics de l'època veien molts problemes a gran escala en termes diferents, tot

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Lester, J. (1994) *op. cit.*, p. 31.

<sup>55</sup> Anàlisis de les Fugues del *Das wohltemperierte Klavier* apareixen al final de *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin and Königsberg: Decker & Hartung, 1773) de Johann Kirnberger. Christoph Nichelmann analitza varies de les peces més importants de Bach en *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als auch ihren Eigenschaften* (Danzig: Johann Christian Schuster, 1755).



sovint invocant conceptes retòrics. No em refereixo a això en el sentit en què Mattheson va enganxar etiquetes retòriques en construccions musicals. Més aviat em refereixo al sentit en què els teòrics van aplicar conceptes que es retreuen més a la retòrica i a l'oratòria que a les teories de la forma musical o les idees Schenkerianes<sup>56,57</sup>

Els compositors del s.XIX van saber crear amb certesa els clímax de les obres, però les nocions de la forma musical cridaven l'atenció en diferents direccions. Les repeticions temàtiques i els materials contrastants eren sovint considerats blocs estructurals o narratius, no es consideraven blocs de música en una estructura formal ni com a part del procés continuador d'un moviment articulat. No hauria d'estranyar, doncs, que la Fuga de la Sonata Sol menor (BWV 1001) sigui el moviment que tingui més diferències de perspectiva entre Johann Sebastian Bach i Robert Schumann. La Fuga de la Sonata Sol menor és llarga i complexa. Com en totes les Fugues de Bach, aquesta complexa estructura desplega detingudament elements compositius, de manera que cada passatge té alguna cosa nova a dir de moltes diferents maneres, especialment en la complexitat de l'armadura, el contrapunt i la complexitat violinística.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Heinrich Schenker (1868-1935) va ser un teòric de la música, més conegut per la seva aproximació a l'anàlisi musical, ara anomenat anàlisi Schenkerià.

<sup>57</sup> Lester, J. (1994) *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin*, p. 37.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

## 4. CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquest treball ha estat investigar les raons i les circumstàncies que envoltaven la composició de l'arranjament de Robert Schumann de les 6 Sonates i Partites de Johann Sebastian Bach i, de forma més concreta, fer un estudi interpretatiu, històric i fisiològic del violí com a marc imprescindible per entendre el motiu de la composició de la versió d'una forma més global. L'objectiu ha sigut, també, posar en context l'obra original de l'any 1720, de Johann Sebastian Bach. Tot això, pot permetre al lector, músic o intèrpret, formar-se una idea clara sobre el Barroc i el Romanticisme i, en conseqüència, situar-se millor en el marc teòric del present treball de fi de grau.

En relació a les 6 Sonates i Partites de Johann Sebastian Bach, he pogut constatar que és un gènere molt menys monolític de com el solem concebre a simple vista i que és una obra exemplar en la música occidental tant per les seves característiques de composició com per la part interpretativa i tècnica. Es troben concepcions i teories de l'obra i dels seus orígens notablement diferents entre elles. Per una banda, inicialment, no se sap del cert si l'obra va ser comissionada. Hi ha clars indicis d'intenció de completar un cicle d'obres d'instrument a solo; *Libro Primo* per a violí, *Libro Secondo* per a Violoncel i *Libro Terzo* per a flauta. A més a més, tenim constància de l'existència de fins a nou fonts originals de les Sonates i Partites en contacte directe i indirecte amb Johann Sebastian Bach, i no només això, també trobem testimonis de deixebles del compositor alemany, que afirmen que el seu mestre sovint tocava les Sonates i Partites en el clavicordi amb l'objectiu de poder assolir la ressonància de l'harmonia, la qual no podia fer íntegrament amb la composició original. Seguint amb aquesta línia, sembla ser, pel mateix motiu, que Johann Sebastian Bach va arribar a fer diversos arranjaments i acompanyaments de l'obra amb més d'un instrument.

Pel que fa a la fisionomia i característiques del violí, es registren molts canvis entre els períodes musicals del Barroc i el Romanticisme. D'una banda, es comencen a consolidar les mides del violí i de l'arc, tal i com coneixem avui dia, i amb la clara tendència a fer cada cop els instruments de corda més grans, més llargs. D'aquesta forma, el timbre dels instruments es transforma, i els violins clàssics són més potents i menys suaus que els barrocs. Per l'altra banda, aquests canvis fisionòmics demostren que a l'època barroca la tensió musical no tenia gaire a veure amb els contrastos dinàmics (en el sentit modern), sinó que s'aconseguia amb l'elasticitat i la llibertat agògica en la intepretació.

Posant la mirada al segle XIX, el Romanticisme és una etapa on apareixen grans músics, amb important capacitat creativa i innovadora, i es donen molts canvis socials i demogràfics gràcies al desenvolupament i als avenços tecnològics. Concretament, el servei postal, el ferrocarril i l'electricitat van facilitar molt la vida d'aquella època. De fet, un dels canvis socials més notoris va ser la facilitat en l'intercanvi cultural, ja que es va poder efectuar molt més ràpid gràcies a l'efectivitat del correu postal, les noves rutes de tren, etc.

Robert Schumann, al 1853, viu a Düsseldorf. Per aquells anys, el compositor romàntic feia temps que era amic de Joseph Joachim i just acabava de conèixer l'encara jove Johannes Brahms. Aquest nou descobriment el revitalitzaria moltíssim, de fet, aquell mateix estiu va compondre quasi ben bé una quinzena d'obres!

M'agradaria ara fer esment de les conclusions personals que he tret després de la investigació feta en aquest treball. Per una banda, que Bach sovint toqués les Sonates i Partites al clavicordi afegint tanta harmonia com cregués necessària, a mode d'exemple per als seus alumnes, és un clar indicador de què a l'hora de compondre una obra, més enllà d'únicament un propòsit interpretatiu, tenia una clara intenció pedagògica. Per l'altra banda, Johann Sebastian Bach reutilitzava materials d'obres per a fer-ne de noves. Clars exemples en són: l'arranjament per al Violoncel en Re menor (BWV 964), l'arranjament per a Arpa (BWV 1000) i per a Orgue en Re menor (BWV 539) i l'arranjament per a Teclat en Sol major (BWV 968). No ens hauria de sorprendre, doncs, l'existència de les Sonates i Partites de Robert Schumann, però el fet que el compositor romàntic modifiqués tants patrons, em va cridar molt l'atenció.

Segons les meves fonts d'informació, aquestes diferències són donades, bàsicament, pel gran canvi interpretatiu entre les dues èpoques. Les 6 Sonates i Partites de Bach no eren conegudes ni pels músics ni pels intèrprets del segle XIX, i tampoc van ser comissionades fins ben bé arribat l'any 1906, quan Joseph Joachim i Andreas Moser van descobrir el manuscrit de Bach. Per tant, els músics del Romanticisme que es volguessin enfrontar per primer cop a l'obra, no tindrien influències prèvies. Els grans canvis fisionòmics del violí entre el Barroc i el Romanticisme també són fets estrictament relacionats amb la seva interpretació de la música.

Si bé la teoria ajuda molt a delimitar un marc d'actuació tant en la interpretació com en la composició, és la pràctica la que proporciona el coneixement palpable de la matèria. Per aquest mateix motiu he estudiat, amb el violí, el Grave i la Fuga de la Sonata en La menor (BWV 1003) tant de Bach com de Schumann. L'objectiu ha sigut contrastar la informació del treball amb

l'experiència personal i traslladar-la al paper. Tenint en compte que l'experiment s'ha dut a terme amb un violí modern, els grans trets experimentats són que les 6 Sonates i Partites de Bach són més difícils d'interpretar que les de Schumann. El motiu sense dubte és l'acompanyament de piano. Aquest ajuda molt en la fluïdesa de la música i en el suport dinàmic, rítmic i harmònic. En definitiva, la dificultat violinística es veu dràsticament reduïda. La transformació més important que he pogut observar, en ambdós moviments, és que el piano permet fer frases molt més llargues, amb més continuïtat, amb la conseqüència de què aquestes es tornen més planes, i l'harmonia i la dinàmica, que no el ritme, són els que creen els clímaxs en el moviment.

En un principi, abans d'endinsar-me en aquesta apassionant investigació, vaig pensar que la intenció de Schumann era millorar l'obra original, ja que per a molts músics era incompresa per la seva dificultat d'execució i complexitat en les textures, però Robert Schumann, lluny d'intentar millorar-la en un sentit estricte de la paraula, el que va pretendre va ser transportar-la als corrents musicals del segle XIX, intentant facilitar, també, la feina a l'intèrpret. Podem dir, doncs, que l'objectiu pot ser tant pedagògic com compositiu.

## **5. AGRAÏMENTS**

Al meu tutor, En Miguel Simarro Grande, per la inmillorable disposició, el temps dedicat i les ganes d'acompanyar-me en aquest treball.

A tot el professorat de l'ESMuC i, en concret, a la meva estimada professora Vera Martínez Mehner, per fer-me estimar la música com la meva vida.

Al Carles Ill, per la seva ajuda en l'assignatura de Metodologies de Recerca i en aspectes formals del treball.

I molt especialment a la meva família, en especial a la meva mare, per la seva infinita paciència i per recolzar-me en tot moment.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### Llibres

WOLLNY, P. (1958) *Johann Sebastian Bach: Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

LESTER, J. (1999). *Bach's works for solo violin. Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.

SCHMIEDER, W. (1990). *Thematischsystematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Weisbaden: Breitkopf & Härtel.

SCHULZE, H. (1977). *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Edition Peters.

SCHRÖDER, J. (2007). *Bach's Solo Violin Works. A performer's guide*. Yale University: Yale University Press.

MACDONALD, H. (2012). *Música en 1853. La biografía de un año*. Barcelona: Acantilado

### Articles de Revista

BOYDEN, D., et. al. (2001). Violin. *Grove Music Online*. Recuperat de: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

LESTER, J. (1994). *Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin* (pp. 1-30). *Current Musicology*. no.56.

### Pàgines web

IMSLP (2019). *List of works by Robert Schumann*. Recuperat de [https://imslp.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Robert\\_Schumann](https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Robert_Schumann)

## **Música impresa**

BACH, Johann Sebastian (1958). *Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*. [música impresa]. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

SCHUMANN, Robert (1853c). *6 Sonates für violine solo. Klavierbegleitung von Robert Schumann, Heft I*. [música impresa]. Editions: C. F. Peters.

SCHUMANN, Robert (1853c). *6 Sonates für violine solo. Klavierbegleitung von Robert Schumann, Heft II*. [música impresa]. Editions: C. F. Peters.

## **CD's**

SCHMID, Benjamin. *Bach 6 Sonatas for Violin Solo (arr. Schumann)* [enregistrament sonor]. Alemanya: Md&g.

PODGER, Rachel. *Bach: Complete Sonatas & Partitas For Violin Solo* [enregistrament sonor]. Païssos Baixos: Channel Classics.

7. ANNEX

a) Fragment de la versió de la Chacona de F. Mendelssohn i R. Schumann

3

## Chaconne.

J. S. Bach.

Violine.  
(Bach.)

Pianoforte.  
(Schumann.)

Andante.

Pianoforte.  
(Mendelssohn.)

The score is arranged in three systems. The first system shows the Violin part (Bach) and two Piano parts (Schumann and Mendelssohn). The second system continues the Violin part and the two Piano parts, with dynamic markings *mf* and *f*. The third system continues the Violin part and the two Piano parts, with dynamic markings *p* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Edition Peters. 7310



4

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of chords and moving lines. The bottom staff is another grand staff with a different piano accompaniment, featuring a more rhythmic bass line.

The second system of the musical score continues the composition. It features a grand staff with piano accompaniment. A 'C' time signature change is indicated above the staff. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The melodic line continues with intricate rhythmic patterns.

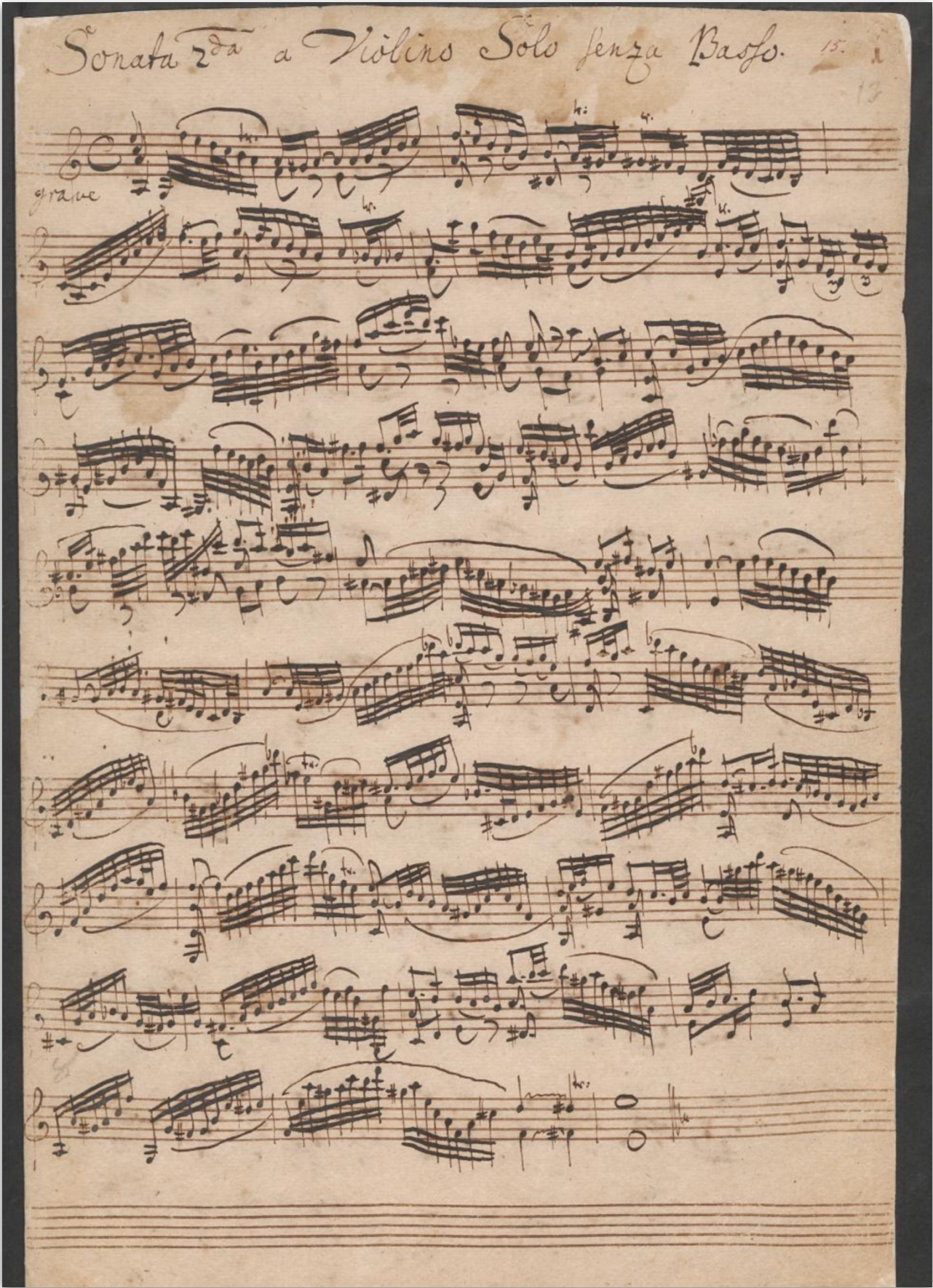
The third system of the musical score concludes the page. It features a grand staff with piano accompaniment. A 'C' time signature change is indicated above the staff. The piano part includes the dynamic marking 'sempre pp' (sempre pianissimo). The melodic line continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score system 1, measures 1-4. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a chordal accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a large 'D'. The word 'cresc.' is written in the right-hand part of the grand staff in the third measure. The system ends with a dynamic marking of 'p' in the right-hand part.

Musical score system 2, measures 5-8. It continues the melodic and accompaniment lines. The right-hand part of the grand staff includes dynamic markings of 'p' and 'f'. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right-hand part, marked with a '3' above and 'p' below.

Musical score system 3, measures 9-12. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat), marked with a large 'E' in the first measure. The system features alternating dynamic markings of 'f' and 'p' in both hands. The right-hand part includes a triplet of eighth notes in the final measure, marked with a '3' above and 'p' below.

b) Sonata BWV 1003, manuscrit original de Johann Sebastian Bach



146  
Fuga.

A handwritten musical score for a fugue, consisting of 12 staves of music. The notation is in a single system, with each staff containing a different voice part. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with a focus on complex rhythmic patterns and melodic lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *forte*, *piano*, and *molto*, as well as articulations like accents and slurs. The paper is aged and shows some staining, particularly in the upper right quadrant.

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring ten staves. The notation is dense and complex, consisting of various note values, rests, and accidentals. The handwriting is in black ink. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The notation is organized into five pairs of staves, suggesting a multi-measure rest or a specific structural division. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

A handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and accidentals. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is highly rhythmic and melodic, with many slurs and ties. The staves are numbered 1 through 10 at the bottom left of the page.

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The paper shows signs of age with some staining.

*Andante.*

Handwritten musical notation on eight staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The paper shows signs of age with some staining.

20.  
Allegro.

18

6

Handwritten musical score for a piece titled "Allegro." The score consists of 12 staves of music, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "piano", "forte", and "pianissimo". The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various note values and rests. The paper is aged and shows some staining.



19 187  
21

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The handwriting is in dark ink.

10

10

19