

# J.S. BACH

## SONATAS FOR VIOLIN & HARPSICHORD

*Isabelle Faust · Kristian Bezuidenhout*



## JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

### *Sonatas for violin and harpsichord*

<b>Sonata I BWV 1014</b> B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll		
1	I. Adagio	3'10
2	II. Allegro	2'56
3	III. Andante	2'50
4	IV. Allegro	3'08
<b>Sonata II BWV 1015</b> A major / <i>La majeur</i> / A-Dur		
5	I. [Largo]	2'58
6	II. Allegro	2'56
7	III. Andante un poco	2'42
8	IV. Presto	4'12
<b>Sonata III BWV 1016</b> E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur		
9	I. Adagio	3'45
10	II. Allegro	2'58
11	III. Adagio ma non tanto	4'10
12	IV. Allegro	3'40

### *Complete Sonatas for cembalo obbligato and violin*

<b>Sonata IV BWV 1017</b> C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll		
1	I. Largo	4'01
2	II. Allegro	4'47
3	III. Adagio	2'43
4	IV. Allegro	4'44
<b>Sonata V BWV 1018</b> F minor / <i>fa mineur</i> / f-Moll		
5	I. [Largo]	6'23
6	II. Allegro	4'38
7	III. Adagio	2'22
8	IV. Vivace	2'30
<b>Sonata VI BWV 1019</b> G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur		
9	I. Allegro	3'22
10	II. Largo	1'32
11	III. Allegro	4'37
12	IV. Adagio	2'59
13	V. Allegro	3'22

Les six *Sonates pour violon et clavecin obligé* BWV 1014-1019 font partie de ces œuvres écrites par Jean-Sébastien Bach que le compositeur n’a jamais cessé de remettre sur le métier. La plus ancienne source qui nous soit parvenue – la partie de clavecin couchée sur le papier vers 1725 par son neveu Johann Heinrich Bach – présente déjà des indices matériels d’une volonté de faire évoluer ces compositions en les affinant par des retouches successives. L’œuvre fait l’objet d’une nouvelle révision dans le manuscrit de Johann Friedrich Agricola datant de 1741 environ, tandis que la copie réalisée aux alentours de 1750 par Johann Christoph Altnickol révèle un troisième état du cycle. Une observation notée par l’avant-dernier fils du musicien, Johann Christoph Friedrich Bach – “Ces trios, il les a composés avant sa fin” – semble bel et bien devoir être interprétée comme la preuve que Bach travaillait encore à ces sonates durant la dernière période de son existence. Tout porte à croire qu’il a joué régulièrement ces œuvres dans le cadre familial, à la faveur de séances musicales pendant lesquelles la partie de violon était tenue par des instrumentistes confirmés, issus du cercle des parents et des amis proches.

Pour comprendre l’origine de la fascination qu’exerçait ce type de sonate sur le compositeur, il convient de consulter les écrits musicaux de son temps. Dans les ouvrages théoriques publiés durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme dans la musique de chambre instrumentale telle qu’elle était pratiquée à cette époque, l’écriture en trio se vit accéder au rang d’idéal compositionnel, tant elle apparaissait comme la parfaite synthèse du contrepoint linéaire, de la puissante harmonie et de la mélodie expressive. D’illustres théoriciens de la musique comme Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe n’hésitaient pas à faire de l’écriture en trio la pierre de touche permettant d’éprouver le talent de tout compositeur digne d’estime. Mattheson s’attacha ainsi à décrire les exigences du genre dans ces termes : “[...] il est nécessaire ici que chacune des trois voix conduise séparément une ligne mélodique élégante tout en s’insérant autant que possible dans l’échafaudage harmonique, comme si cet accord entre les voix ne se produisait que fortuitement”. Cet idéal, nul contemporain ne l’aura atteint aussi parfaitement que Jean-Sébastien Bach, dont les *Sonates pour violon et clavecin obligé* suscitaient encore l’enthousiasme de son fils Carl Philipp Emanuel en 1774, admirant leur aptitude à sonner “toujours très bien, malgré leurs cinquante années d’existence” et à contenir “quelques adagios, dont le caractère chantant ne saurait être surpassé de nos jours”. La haute estime dans laquelle ce cycle d’œuvres n’a jamais cessé d’être tenu, même longtemps après la mort de Bach, tient peut-être à ce que le principe du trio, tel qu’il trouve sa réalisation dans ces sonates pour violon, ne correspondait pas seulement aux conceptions défendues par Bach en matière de perfection harmonique (laquelle ne pouvait être atteinte selon lui qu’à partir du moment où les voix “se mettent comme par magie à travailler de concert en s’entremêlant”) : cette écriture en trio rendait également justice au primat que la nouvelle génération de ses fils et de ses élèves, sous l’emprise du culte de l’individualité et de la sensibilité (*Empfindsamkeit*), accordait au sentiment mélodique.

Le fait que les pièces en trio de Bach continuent d’occuper une place prééminente dans la tradition de ce genre musical, nous conduit trop souvent à oublier qu’il n’a écrit finalement qu’assez peu d’œuvres de cette nature. C’est à ce type de composition que se rattachent, outre quelques opus isolés, les *Sonates pour violon et clavecin obligé* BWV 1014-1019,

les *Sonates pour flûte et basse continue* BWV 1030-1032, les trois *Sonates pour viole de gambe et clavecin* BWV 1027-1029 ainsi que les *Trios pour orgue* BWV 525-530. Comme le prouvent les différentes combinaisons instrumentales présentes dans cette liste, le trio n’est nullement lié chez Bach à un effectif prédéterminé : il s’agit bien plutôt d’un principe compositionnel pour ainsi dire abstrait, dont la réalisation sonore était souvent tributaire des nécessités extérieures du moment. C’est ainsi qu’un même mouvement a pu être employé, sans modification significative de sa substance musicale, d’une part comme une *sinfonia* instrumentale pour hautbois d’amour, viole de gambe et basse continue qui venait s’insérer au milieu d’une cantate d’église (BWV 76/8), et de l’autre en tant qu’introduction à une sonate en trio pour orgue (BWV 528/1). Autre illustration de ce phénomène : la *Sonate en trio pour deux flûtes et basse continue* BWV 1039 et sa version miroir pour viole de gambe et clavecin obligé BWV 1027 ne sont que deux réalisations distinctes d’une même œuvre conçue par le Cantor de Leipzig.

Les six *Sonates pour violon et clavecin obligé* constituent un tout homogène. En dépit des similitudes qu’offrent leur construction formelle, chacune des sonates possède cependant son caractère propre. La *Sonate I* en *si* mineur (BWV 1014) ouvre le recueil en se lançant dans une remarquable expérience : l’expressive plainte du premier mouvement se transforme en terrain expérimental où, par endroits, le jeu en doubles-cordes du violon et l’écriture à trois voix de la partie de clavecin portent le nombre de voix obligées jusqu’à cinq. Les deux mouvements rapides accomplissent à la perfection l’idée qui sous-tend l’écriture en trio, puisqu’ici, les trois voix participent de manière égale à l’élaboration du matériau thématique, tandis que se développent dans le troisième mouvement d’amples cantilènes dévolues aux deux voix supérieures – celle du violon et la main droite du clavecin –, soutenues par la pulsation régulière de la basse.

La *Sonate II* en *la* majeur (BWV 1015) subjugué par son lyrisme primesautier. Il suffit pourtant de l’écouter dans le détail pour saisir le parti pris de Bach : selon lui, cette légèreté de ton n’impliquait pas nécessairement une simplification de la technique du contrepoint ; bien au contraire, le premier mouvement se déploie dès le début comme un canon strict à trois voix – une tendance renforcée par le troisième mouvement, qui laisse les deux dessus dialoguer en un canon parfait sur les doubles croches obstinées de la basse. Les deux mouvements rapides permettent au compositeur de dérouler avec une aisance virtuose les astuces les plus diverses de l’écriture fuguée.

La *Sonate III* en *mi* majeur (BWV 1016) combine dans l’ensemble de ses quatre parties une maîtrise souveraine de l’agencement formel avec des exigences très élevées auxquelles doivent satisfaire les interprètes. La virtuosité se manifeste dès le premier mouvement dans les amples guirlandes de triples croches dévolues au violon et dans la densité de la partie de clavecin ; la mesure rapide à deux temps du deuxième mouvement – *Alla breve* – donne la sensation que les différentes entrées du thème de la fugue ne font que passer en effleurant l’oreille. L’Adagio en *ut* dièse mineur présente maintes correspondances, du point de vue de la métrique, de l’atmosphère générale du morceau et de sa tonalité, avec le mouvement central du *Concerto pour violon en mi majeur*, tandis que le mouvement final, aux transitions pétillantes d’audace, semble atteindre les limites de ce qui est techniquement jouable.

La *Sonate IV en ut mineur* (BWV 1017) cultive l'autonomie des trois parties, notamment dans les deux mouvements lents qui associent à chaque voix un modèle rythmique ou cinétique qui lui est propre. C'est ainsi que, dans le premier mouvement, la main droite du clavecin exécute un motif régulier de doubles-croches, pendant que la main gauche égrène des accords arpégés de trois notes dans un mouvement de croches, qui permet au violon de déployer une plainte expressive sur un rythme de sicilienne. En revanche, les mouvements rapides s'adonnent à la forme fuguée.

Le caractère étonnamment réservé de la *Sonate V en fa mineur* (BWV 1018) est avant tout déterminé par son vaste mouvement initial. Sur un accompagnement de clavecin qui se livre à un dense travail contrapuntique, le violon déroule une ample cantilène, qui n'entretient de rapports qu'épisodiques avec les motifs développés par le clavecin. Le ton élégiaque est interrompu par l'impétuosité de l'Allegro du deuxième mouvement, qui lui-même cède la place à un Adagio grave et poignant. L'œuvre s'achève avec un Vivace au rythme syncopé.

Dernier élément de cette série, la *Sonate VI en sol majeur* (BWV 1019) a connu plusieurs versions qui diffèrent significativement les unes des autres. La composition fait voler en éclats les étroites limites du genre, non seulement par sa division en cinq mouvements, mais aussi par l'intégration délibérée d'éléments concertants. L'Allegro initial, dont les vastes dimensions s'expliquent par le recours à la forme *da capo*, ouvre la voie à un Largo plein de grâce. Dans la version la plus tardive de l'œuvre, Bach a placé en son milieu un vaste interlude pour clavecin seul, qui nous plonge musicalement dans l'univers des partitas du premier livre de la *Clavier-Übung*. Une atmosphère de rêverie extatique baigne l'Adagio qui lui succède : le chromatisme, renforcé par l'utilisation du rythme syncopé, et la rigueur de l'écriture contrapuntique à trois voix annoncent déjà les canons de l'*Art de la Fugue*. L'allégresse du mouvement initial se retrouve enfin dans la brillante fugue conclusive. L'art du contrepoint s'accompagne ici d'un irrésistible plaisir de jouer.

PETER WOLLNY

Traduction : Bertrand Vacher

Les *Sonates pour violon et clavecin* BWV 1014-1019 font partie des œuvres les plus étonnantes et les plus insaisissables de Bach. À l'instar de leurs homologues en six parties – les *Sonates et Partitas pour violon seul*, les *Suites pour violoncelle seul* –, elles posent des questions sans fin tant aux interprètes qu'aux musiciens.

Quand, par exemple, furent-elles composées ? Bien qu'il semble assez probable que la plupart du matériel ait été conçu au moment où Bach était en activité à Köthen (1717-1723), la source la plus ancienne qui nous soit parvenue de ce recueil ne remonte qu'à 1725, deux ans après son arrivée à Leipzig.

Et à qui Bach songe-t-il pour jouer cette musique à la beauté si étrange ? Lui-même au clavecin avec le violoniste Joseph Spiess (premier violon de la chapelle de Köthen et déjà célèbre par lui-même) ; ou peut-être bien Pisendel, à l'occasion de l'une de ses visites depuis Dresde ? On peut aussi imaginer que Bach et son protecteur à Köthen, le Prince Léopold, échangèrent leurs instruments pour jouer de manière informelle lors de l'une des nombreuses soirées qui y étaient organisées. Peut-être révisa-t-il des pages écrites à Köthen, composant de nouveaux mouvements à Leipzig et réunissant le tout en un recueil unique pour les leçons de son fils Wilhelm Friedemann avec Johann Gottlieb Graun à Mersebourg (son fils avait alors seize ans). Il est fort probable qu'il les utilisa également pour des concerts au Collegium Musicum de Leipzig, où il aurait pu prendre le violon, laissant l'un de ses étudiants s'essayer à la partie de clavecin. Quoi qu'il en soit, leur présence constante tout au long de sa carrière, et les révisions régulières qu'il leur apporte, attestent de la haute considération que Bach avait pour ces pages.

Il est évident que les *Sonates et Partitas pour violon seul* BWV 1001-1006 ont des modèles historiques clairs, parmi lesquels des œuvres de Biber, Walther et Westhoff (ce dernier rencontra Bach à Weimar et l'encouragea à expérimenter de nouvelles techniques au violon). Mais d'où lui est née l'idée de composer pour cette combinaison alors toute nouvelle d'un violon avec clavecin obligé ?

La réponse, à mon avis, se trouve à Köthen. Les années que Bach y passa furent globalement très heureuses. Il y avait le titre le plus prestigieux qu'il aura de toute sa carrière, Maître de chapelle, il composait pour l'un des meilleurs ensembles de chambre de son temps, et il avait un protecteur qui favorisait avec une bienveillance et une bonhomie assez inhabituelles les échanges musicaux. En mars 1719, sur la recommandation de Bach, Léopold consentit à dépenser une forte somme pour acheter un nouveau clavecin à deux claviers construit par le facteur berlinois Michael Mietke. Ce splendide instrument, hybride typique de la facture allemande, entre éléments français et flamands (avec peut-être même un registre de 16 pieds), devait devenir emblématique de la "voix" compositionnelle de Bach à cette époque ; il fut en tout cas, je le pense, l'élément décisif dans la manière dont il allait faire sonner le clavecin dans ses œuvres de maturité, à la fois dans sa musique de chambre et dans sa musique concertante. L'importance de cette période de Köthen pour le clavecin ne doit pas être sous-estimée. Tout d'abord, et apparemment sans qu'il y ait eu de précédent historique, Bach élève le clavier (jusqu'alors relégué au rôle de basse continue) au rang de soliste dans le *Cinquième Concerto brandebourgeois* BWV 1050. Même s'il est vrai que l'œuvre trouve son origine bien avant la

première rencontre de Bach avec l'instrument de Mietke<sup>1</sup>, ce nouvel instrument extrêmement raffiné lui donne l'envie de réviser de fond en comble la pièce, donnant à la cadence au clavecin déjà existante, une ampleur inaccoutumée pour atteindre le nombre imposant de soixante-quatre mesures.

Mais il fait un pas supplémentaire. La sophistication du son de ce Mietke – et celle d'instruments similaires de l'époque dus à Gräbner – galvanise Bach et lui ouvre des horizons auxquels il n'avait simplement pas même rêvé auparavant en termes de couleurs de clavier. Fondamentalement, il prend conscience qu'un son d'une telle richesse peut servir de pierre angulaire pour un nouveau genre musical, où le clavecin pourrait se transformer en véritable partenaire pour un instrument soliste comme le violon. Bach imagine une nouvelle stratégie ingénieuse (Carl Philipp Emanuel Bach appelle ces pièces des *Trios avec clavier*) où le violon et les deux mains du clavecin jouent un contrepoint à trois voix : il faut penser cela comme une invention à trois voix<sup>2</sup>. Pour Bach – explorateur toujours audacieux – cette forme de sonate en trio n'est qu'un point de départ : la simple variété des textures, des techniques contrapuntiques, des sonorités instrumentales, des gestes, des atmosphères, des allusions aux différentes formes de la Sonate, est simplement sidérante, et fait de ce recueil l'un des plus diversifiés de ceux en six parties.

Il est difficile d'imaginer à quel point cette nouvelle combinaison a dû être séduisante et gratifiante. Imaginez, si vous le voulez bien, le talentueux Spiess en train de jouer au violon tandis que Bach tient le clavecin, s'essayant par exemple à la *Sonate en Mi majeur* BWV 1016 (à condition de bien vouloir s'abstenir un moment de tout doute quant à la chronologie, et d'imaginer que les quatre mouvements existaient déjà bel et bien, sous une forme ou une autre, à Köthen). Spiess se voit confier une ouverture vertigineuse *adagio* – italianisante dans son extravagance ornementale, avec des guirlandes de triples croches – que Bach accompagne d'une texture opulente à quatre voix, pleine du souvenir des accompagnements de cordes des *Sinfonias* de ses Cantates. Vient ensuite une invention à trois voix assez originale, avec son charmant sujet principal, presque folklorique. Après, se trouve une quasi-passacaille obsédante dans la sombre tonalité d'*ut* dièse (des allusions au mouvement central du *Concerto pour violon en mi majeur* sont évidentes). Ici, Bach commence par jouer le continuo (totalement écrit) pour accompagner le thème d'une beauté douloureuse confié à Spiess ; puis, très vite, il renverse les rôles, le violon jouant désormais en doubles cordes sur la même mélodie au clavier. Le dernier mouvement est un *allegro* de concert très virtuose qui s'écoule avec des allusions à Vivaldi, le violon et le clavecin se renvoyant des motifs d'un éclat éblouissant.

Il me plaît de croire que les *Sonates pour violon et clavecin* nous offrent un regard d'une rare acuité sur le labeur quotidien de Bach en tant que compositeur interprète. De fait, on pourrait bien imaginer que les détails de ce nouveau genre se mettent en place en temps réel, dans un environnement où se mêlent l'expérimentation et le jeu : Bach, essayant de nouvelles choses au clavier, improvisant des accompagnements toujours plus audacieux au-dessus de

sa ligne de basse. Il a énormément de difficulté à estimer l'effet que ces pièces peuvent avoir sur ses auditeurs – leur succès dramaturgique – et il n'hésite pas à effectuer des modifications drastiques sur certains mouvements tout au long de son existence (il suffit de regarder le nombre de révisions de la *Sonate en Sol majeur* BWV 1019). Inspirés par cet esprit de flexibilité, nous avons décidé d'enregistrer la *Sonate* BWV 1019 dans un état qui inclut une version plus simple, et vraisemblablement plus émouvante, du deuxième mouvement.

Pour cet enregistrement, nous avons une dette énorme envers Trevor Pinnock qui nous a permis d'utiliser son merveilleux clavecin John Phillips d'après Johann Heinrich Gräbner (1722), formidable exemple de ces grands instruments d'Allemagne centrale que Bach aimait tant, et très proche de l'esthétique des modèles de Mietke. Sa sonorité est pleine – avec des couleurs qui rappellent des jeux d'orgues – et son toucher d'une merveilleuse articulation ; la clarté entre les registres qui en résulte est idéale pour le contrepoint à trois voix qui est au cœur de ces Sonates.

Isabelle Faust joue un magnifique violon de Jacobus Stainer (1658) dont on pense qu'il serait passé entre les mains de Joseph Joachim à un moment donné. Il possède le brillant nécessaire pour traverser quelques-unes de ces textures parmi les plus somptueuses du clavier, mais il est aussi assez chaleureux et capable de nuances sombres pour s'adapter idéalement à certains moments plus mélancoliques, tout particulièrement les mélodies *adagio* tant vantées par Carl Philipp Emanuel Bach.

La musique de chambre de Bach occupe une place si petite dans l'ensemble de l'œuvre de Bach, qu'elle en est frustrante, et il est évident qu'une grande partie de cette musique est aujourd'hui perdue. Sans doute, lors de son départ pour Leipzig, en 1723, a-t-il laissé derrière lui la plupart des œuvres qu'il avait composées à Köthen, ne prenant avec lui que les pages qu'il appréciait tout particulièrement. Le fait que ces *Sonates pour violon et clavecin* (quel qu'en ait été alors leur degré d'achèvement) aient survécu à ce processus de sélection témoigne de l'énorme fierté que Bach tirait de ces pages. Préparer cet enregistrement fut pour nous le moyen de nous rappeler humblement de leurs défis techniques et interprétatifs, mais plus important encore, la confirmation stupéfiante de leurs beautés aussi nombreuses qu'énigmatiques.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT  
Traduction : Bertrand Vacher

<sup>1</sup> On estime que cette pièce fut originellement élaborée lors de la visite de Bach à Dresde en 1717, ou juste avant, visite durant laquelle eut lieu son célèbre duel avec le claveciniste français, Marchand. La présence à la fois du flûtiste Buffardin et du violoniste Pisendel peut également avoir donné envie à Bach d'expérimenter cette combinaison entre ces deux instruments solistes et le clavecin obligé. Si charmante qu'elle soit, cette conjecture n'est peut-être qu'une illusion.

<sup>2</sup> Bach, quasiment à lui tout seul, crée l'ADN de deux genres qui vont dominer à la fin du siècle : le Concerto pour clavier et la Sonate en duo. En ce sens, les *Trios avec clavier* et le *Concerto brandebourgeois n°5* mettent en branle des tendances qui trouveront leur conséquence logique dans les Concertos de Mozart de la maturité, et dans les Sonates pour violon de Beethoven et de Mozart.

The six Sonatas for violin and obbligato harpsichord BWV 1014-1019 are among the works of Johann Sebastian Bach to which he returned again and again. Even the earliest surviving source, a harpsichord part in the hand of Bach's nephew Johann Heinrich Bach in 1725, already shows signs of further development and polishing on the composer's part. A new revision is documented in a copy by Johann Friedrich Agricola, written out around 1741, and a third in a copy by Johann Christoph Altnickol dating from the period around 1750. A note by Bach's second-youngest son Johann Christoph Friedrich ('He wrote these trios before his death') is probably to be interpreted as meaning that Bach was still busying himself with the sonatas in the last years of his life. We may assume from this evidence that he played the works regularly in his domestic environment, with the violin parts executed by experienced violinists from his circle of family and friends.

What fascinated the composer in these sonatas over the course of a lifetime is explained by a glance at the contemporary musical literature. In both the theory and practice of instrumental chamber music during the first half of the eighteenth century, the trio texture was elevated to the status of a compositional ideal, since it appeared to achieve a perfect synthesis of linear counterpoint, full-sounding harmony and cantabile melody. Music theorists such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz and Johann Adolph Scheibe flatly declared trio writing to be a touchstone for every composer of rank. Mattheson, for example, described the special requirements of the genre as follows: '... here each of the three voices must unfold a fine melody of its own; and yet, as far as possible, they must affirm the three-part harmony as if it came about only by chance'. No composer of his time realised this ideal as perfectly as Johann Sebastian Bach, whose son Carl Philipp Emanuel enthusiastically declared of his violin sonatas, as late as 1774, that they 'still sound very good now ... even though they are over fifty years old', and that they contained 'a few adagios that one could not compose in a more melodious fashion today'. The undiminished admiration for this group of works long after Bach's death may also be explained by the fact that the trio principle, as realised in the violin sonatas, not only corresponded to his own ideas of perfect harmony (which, in his view, could only be attained if all the voices 'work wonderfully in and about each other'), but also satisfied the primacy of an individually and sensitively shaped melody, such as was favoured by the generation of his sons and pupils.

The fact that Bach's trio compositions still occupy a prominent position in the tradition of the genre makes it easy to forget that he created only relatively few works of this kind. In addition to a few pieces that have come down to us in isolation, they comprise the Violin Sonatas BWV 1014-1019, the Flute Sonatas BWV 1030-1032, the three Sonatas for viola da gamba BWV 1027-1029 and finally the Organ Trios BWV 525-530. As can be seen from the different combinations of instruments, Bach's trio writing is not tied to a particular scoring, but functions as what might be called an abstract compositional principle, whose tonal realisation was often determined by external conditions. Thus a movement could serve, on the one hand, as an instrumental piece in a church cantata with the distinctive scoring of oboe d'amore, viola da gamba and continuo (BWV 76/8), and, on the other hand, form the introduction to an organ trio (BWV 528/1), without undergoing significant changes in its

musical substance. In similar fashion, the Trio Sonata for two flutes and continuo BWV 1039 and its parallel version for viola da gamba and obbligato harpsichord BWV 1027 are merely two different realisations of the same work.

The six Sonatas for violin and obbligato harpsichord form a unified collection. In spite of their consistent formal scaffolding, however, each of the sonatas has its own profile. Sonata I in B minor BWV 1014 launches the opus with a remarkable experiment – in the expressive lament of the first movement, the number of obbligato voices is sometimes extended to five by means of double-stopping in the violin and a three-part texture in the harpsichord part. The two fast movements realise the trio principle completely, since here all three voices participate equally in the working-out of the thematic material, whereas in the third movement the broad cantilenas of the two upper voices (violin and harpsichord right hand) unfold over the even pulse of the bass.

Sonata II in A major (BWV 1015) captivates the listener with its serenely lyrical mood. On closer examination, however, it becomes clear that for Bach this did not necessarily mean a simplification of his contrapuntal technique of composition. On the contrary: the first movement begins as a strict three-part canon, and the third reinforces this tendency by maintaining the two treble voices in canon throughout above the continuous semiquaver figuration of the bass. In the two fast movements the most varied artifices of fugal technique are presented with playful ease.

In all four of its movements, Sonata III in E major (BWV 1016) combines superior technical mastery with the highest demands on the performers. The virtuoso element is shown in the first movement, with its extended demisemiquaver garlands on the violin and its dense harpsichord textures; in the second movement, the fast *alla breve* time signature allows the entries of the songlike fugue theme to do no more than scurry past. The Adagio in C sharp minor resembles the central movement (in the same key) of the E major Violin Concerto in tone and atmosphere, while the finale with its jaunty passagework almost reaches the limits of what is playable.

Sonata IV in C minor (BWV 1017) realises the autonomy of the three parts in its two slow movements by assigning a separate model of rhythm or movement to each voice. Thus, in the first movement, the right hand of the harpsichord plays a regular semiquaver figure, while the left hand has broken triads in quavers; the violin, meanwhile, unfolds an expressive lament in siciliana rhythm. The fast movements, on the other hand, approximate to fugal form.

The peculiarly restrained character of Sonata V in F minor (BWV 1018) is essentially determined by its extended opening movement. Over a keyboard accompaniment in densely worked counterpoint, the violin unfolds its long-drawn-out cantilena, which only rarely refers to the motifs developed by the harpsichord. The elegiac mood is interrupted by a furious Allegro, only to recur in the grave Adagio. The sonata ends with a rhythmically intricate Vivace.

The last work in the set, Sonata VI in G major (BWV 1019), passed through several clearly differentiated versions. This composition breaks free of the narrow boundaries of the genre, not only in its five-movement structure, but also in its idiosyncratic integration of concertante elements. A graceful Largo follows an extensive Allegro in large-scale da capo form. In the latest version, Bach placed at the centre of the work a binary movement of ample dimensions for solo harpsichord, which leads us musically into the world of the Partitas that constitute Part I of the *Clavier-Übung*. The Adagio, whose rhythmically intricate chromaticism and strict triple counterpoint already point forward to the canons of *The Art of Fugue*, is a moment of filigree abstraction. The cheerful mood of the opening movement is taken up again in the brilliant concluding fugue. Here compositional skill is combined with exuberant delight in performance.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

**The** Sonatas for violin and obbligato harpsichord BWV 1014-1019 are some of the composer's most elusive and puzzling works. Like their counterpart pieces in sets of six – the Sonatas & Partitas for solo violin, and the Suites for solo cello – this is music that poses tantalising questions for performers and listeners alike.

When, for example, were they written? Although it seems likely that much of the material was conceived during Bach's tenure in Cöthen (1717-1723), our earliest surviving source for the set dates from 1725, three years into his time in Leipzig.

And who does Bach imagine playing this strangely beautiful music? Himself on the harpsichord with the violinist Joseph Spieß (leader of the Cöthen Capelle and a celebrity in own right); or perhaps even Pisendel on a visit from Dresden? Also feasible is the idea that Bach and his patron in Cöthen, Prince Leopold, swapped instruments in informal performances during one of the many soirées that would have taken place there. Maybe he revised works written in Cöthen, composed new movements in Leipzig, and collected everything into a single set for his son Wilhelm Friedemann's lessons with Johann Gottlieb Graun in Merseburg (his son was sixteen at the time). It seems very likely that he also used them for performances at the Collegium Musicum in Leipzig, where he may have picked up the violin and let one of his students try his hand at the harpsichord part. Whatever the case, their constant presence throughout his career, and his repeated revisions of them, attest to the fact that Bach held them in very high esteem.

It is clear that the Sonatas & Partitas for solo violin BWV 1001-1006 have very clear historical models, including works by Biber, Walther & Westhoff (the latter met Bach in Weimar, and encouraged him to try out experimental techniques on the violin). But where does the idea originate to write for the startlingly novel combination of violin and obbligato harpsichord?

The answer, in my opinion, lies in Cöthen. Bach's time there was a largely happy one. He had the most prestigious title of his career, Kapellmeister, was writing for one of the finest chamber ensembles of the time, and had a patron who fostered an uncommonly friendly and relaxed environment of musical interchange. In March of 1719, on Bach's recommendation, Leopold consented to the purchase of an expensive new double-manual harpsichord by the Berlin builder Michael Mietke. This glorious instrument, a typically German hybrid of French and Flemish elements (possibly even including a sixteen-foot register), was to become emblematic of Bach's compositional 'voice' during this time; it was, I believe, decisive in the formulation of his mature harpsichord sound in both chamber and concerted music.

The import of this Cöthen period for the keyboard cannot be underestimated. Firstly, and seemingly without historical precedent, Bach elevates the keyboard (previously relegated to the role of basso continuo) to a position as soloist in the fifth Brandenburg Concerto, BWV 1050. While it is true that the piece originated earlier than Bach's first encounter with the Mietke,<sup>3</sup> this highly-refined new instrument inspired him to thoroughly revise the piece, crucially extending the existing harpsichord cadenza to a lavish sixty-four bars.

<sup>3</sup> There is conjecture that the piece originated during or just before Bach's visit to Dresden in 1717, where he famously duelled with the French harpsichordist Marchand. The presence there of both the flautist Buffardin and the violinist Pisendel may also have inspired Bach to experiment with the combination of these solo instruments and obbligato harpsichord. While a charming notion, it might be wishful thinking.

He goes one step further. The sophistication of this Mietke sound (and that of similar instruments of the time by Gräbner) galvanises Bach into unlocking previously undreamt of realms of keyboard colour. Crucially, he also grasps that a sound of such richness can serve as the cornerstone for a new genre in which the harpsichord can be the true partner to a solo instrument like the violin. Bach devises an ingenious new strategy (Carl Philipp Emanuel Bach calls these pieces *Clavier-Trios*) where the violin and both hands of the harpsichord play in three-voice counterpoint: think of it as a three-part invention.<sup>4</sup> Typically for Bach – always the intrepid explorer – this trio sonata modus is simply a starting point: the sheer variety of textures, contrapuntal techniques, instrumental sonorities, gestures, moods, and genre allusions in the Sonatas is simply staggering, making it one of his most diverse sets of six.

It is hard to imagine how utterly beguiling and gratifying this new combination must have been. Imagine, if you will, the gifted Spieß playing violin to Bach's harpsichord, trying out something like the Sonata in E major, BWV 1016 (if we suspend disbelief about questions of chronology for a moment and imagine that all four movements were alive-and-well in some form in Cöthen). Spieß is given a soaring opening adagio – Italianate in its ornamental extravagance with garlands of thirty-second notes – which Bach accompanies with an opulent four-voice texture reminiscent of string accompaniments to Sinfonias in the Cantatas. Next comes a rather quirky three-part invention, with its charming, almost folk-like main subject. After this, a haunting quasi-passacaglia in the desolate key of C# minor (references to the middle movement of the E major Violin Concerto are obvious). Here Bach begins by playing continuo (fully written-out) to accompany Spieß' achingly beautiful theme, only to reverse the roles soon after, the violin now playing double-stops to the same melody in the keyboard. The last movement is a hyper-virtuoso concerto-allegro movement that is dripping with allusions to Vivaldi, violin and harpsichord here throwing back motives of dazzling brilliance.

I would like to think that the Sonatas for violin and harpsichord offer us a tantalisingly rare glimpse into the working life of Bach the performer-composer. Indeed, one might imagine that the details of this new genre are being worked out in real-time, in a laboratory performance environment: Bach, experimenting at the keyboard, improvising ever more daring accompaniments above the bass line. He also goes to great pains to assess the effect that these pieces have on his listeners – their dramaturgical success – and is not reticent about making drastic changes to certain movements over the course of their life-span (look to the many revisions of the Sonata in G major, BWV 1019). Inspired by this spirit of flexibility, we decided to record a version of BWV 1019 that includes the simpler, and arguably more touching version of the second movement.

For this recording, we are greatly indebted to Trevor Pinnock for the use of his beautiful John Phillips harpsichord after Johann Heinrich Gräbner (1722), a marvellous example of the large, middle-German instruments of which Bach was so fond, and very much in keeping with the aesthetics of Mietke's models. Its sound is both full – with colours reminiscent of organs stops – and wonderfully articulate; the resultant clarity between the registers is ideal for the three-voice counterpoint so much at the heart of these sonatas.

Isabelle Faust plays a magnificent Jacobus Stainer violin (1658) that is believed to have passed through the hands of Joseph Joachim at some point. It has the necessary brilliance to cut through some of the more sumptuous keyboard textures, but also a certain warmth and darkness of tone that is ideally suited to the more melancholy moments, especially the adagio melodies so praised by Carl Philipp Emanuel Bach.

Bach's chamber music output occupies a frustratingly small portion of his total oeuvre, and it is clear that much of his music has been lost to us. Probably when he departed for Leipzig in 1723, he left behind many of the works he composed in Cöthen, only taking those pieces he found especially precious. That the Sonatas for violin and harpsichord (whatever their state of completion) survived this evolutionary process of selection testifies to Bach's enormous pride in them. Preparing this recording was a humbling reminder of their fierce technical and interpretative challenges, but, more importantly, a stunning confirmation of their myriad and enigmatic beauties.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

<sup>4</sup> Bach almost singlehandedly creates the DNA for two of the genres that will come to dominate proceedings at the end of the century: the keyboard concerto and the duo sonata. In this respect, the Clavier-Trios and the Fifth Brandenburg Concerto set in motion trends that would find their logical outcome in the mature piano concertos of Mozart, and the violin sonatas of Beethoven and Mozart.



Die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014-1019 gehören zu jenen Werken Johann Sebastian Bachs, denen der Komponist sich immer wieder zuwandte. Bereits die früheste erhaltene Quelle, eine um 1725 von Bachs Neffen Johann Heinrich Bach geschriebene Cembalo-Stimme, weist Merkmale kompositorischer Weiterentwicklung und Verfeinerung auf. Eine abermalige Revision ist in einer um 1741 entstandenen Abschrift von Johann Friedrich Agricola dokumentiert, eine dritte in einer Kopie von Johann Christoph Altnickol aus der Zeit um 1750. Eine Notiz von Bachs zweitjüngstem Sohn Johann Christoph Friedrich („Diese Trii hat er vor seinem Ende componirt“) ist wohl dahingehend zu deuten, dass Bach sich selbst in seiner letzten Lebenszeit noch mit den Sonaten beschäftigte. Wir dürfen davon ausgehen, dass er die Werke regelmäßig im häuslichen Umfeld spielte, wobei die Violinpartien von versierten Geigern aus dem Familien- und Freundeskreis ausgeführt wurden.

Was den Komponisten an diesen Sonaten lebenslang faszinierte, erläutert ein Blick in die zeitgenössische Musikkritik: In der Theorie wie auch in der Praxis der instrumentalen Kammermusik wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Triosatz zum satztechnischen Ideal erhoben, denn hier schienen linearer Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musiktheoretiker wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe erklärten den Triosatz schlichtweg zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson etwa beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „[...] es müssen hier alle drey Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälligerweise geschehe.“ Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist in so vollkommener Weise verwirklicht wie Johann Sebastian Bach, von dessen Violinsonaten sein Sohn Carl Philipp Emanuel noch 1774 schwärmte, sie klangen „noch jetzt sehr gut [...], ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind“ und enthielten „einige Adagii, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen“ könne. Die unvermindert hohe Wertschätzung dieser Werkgruppe auch lange nach Bachs Tod erklärt sich vielleicht auch aus dem Umstand, dass das in den Violinsonaten realisierte Trioprinzip nicht nur Bachs eigenen Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie entsprach (die nach seiner Ansicht nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“), sondern auch dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik genügte.

Der Umstand, dass Bachs Triokompositionen auch heute noch in der Gattungstradition eine prominente Stellung einnehmen, lässt leicht vergessen, dass er insgesamt nur relativ wenige Werke dieser Art geschaffen hat. Hierzu zählen neben einigen einzeln überlieferten Stücken die Violinsonaten BWV 1014-1019, die Flötensonaten BWV 1030-1032, die drei Gambensonaten BWV 1027-1029 und schließlich die Orgeltrios BWV 525-530. Wie sich an den unterschiedlichen Kombinationen von Instrumenten zeigt, ist der Triosatz bei Bach nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden, sondern fungiert als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip, dessen klangliche Realisierung oft die äußeren Gegebenheiten bestimmten. So konnte ein Satz ohne signifikante Änderungen seiner musikalischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo als

Instrumentalstück in einer Kirchenkantate verwandt werden (BWV 76/8), andererseits aber auch die Einleitung zu einem Orgeltrio bilden (BWV 528/1). Auch die Triosonate für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 und ihre Parallelfassung für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 sind nur zwei unterschiedliche Realisierungen derselben Werkidee.

Die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo bilden eine geschlossene Sammlung. Trotz ihrer einheitlichen satztechnischen Grundlage hat jede der Sonaten ihr eigenes Profil. Die Sonate I in h-Moll BWV 1014 eröffnet das Opus mit einem bemerkenswerten Experiment – in dem ausdrucksvollen Klagegesang des ersten Satzes wird durch Doppelgriffe in der Violine und die dreistimmige Faktur des Cembaloparts die Zahl der obligaten Stimmen zuweilen bis auf fünf erweitert. Die beiden schnellen Sätze realisieren die Trio-Idee auf vollendete Weise, da hier alle drei Stimmen gleichberechtigt an der Verarbeitung des thematischen Materials beteiligt sind, während sich im dritten Satz die weitgespannten Kantilenen der beiden Oberstimmen (Violine und rechte Hand des Cembalos) über dem gleichmäßigen Puls des Basses entwickeln.

Die Sonate II in A-Dur (BWV 1015) besticht durch ihre heiter-lyrische Stimmung. Bei genauem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass dies für Bach nicht notwendigerweise eine Vereinfachung der kontrapunktischen Satztechnik bedeutete. Im Gegenteil: Der erste Satz beginnt als strenger dreistimmiger Kanon und der dritte verstärkt diese Tendenz, indem er über der beständigen Sechzehntelbewegung des Basses die beiden Oberstimmen durchgehend kanonisch führt. In den beiden schnellen Sätzen werden mit spielerischer Leichtigkeit die verschiedenartigsten Kunstgriffe der Fugentechnik vorgeführt.

Die Sonate III in E-Dur (BWV 1016) kombiniert in allen vier Sätzen überlegene satztechnische Meisterschaft mit höchsten Ansprüchen an die ausführenden Musiker. Das virtuose Element zeigt sich im ersten Satz in den ausgedehnten Zweiunddreißigstel-Girlanden der Violine und dem dichten Cembalosatz; im zweiten Satz läßt der geschwinde Allabreve-Takt die Eintritte des liedhaften Fugenthemas nur so vorbeihuschen. Das Adagio in cis-Moll erinnert in Tonfall und Stimmung an den in der gleichen Tonart stehenden Mittelsatz des E-Dur-Violinkonzerts, und der Schlußsatz reicht mit seinem kecken Passagenwerk fast bis an die Grenzen des Spielbaren.

Die Sonate IV in c-Moll (BWV 1017) realisiert die Eigenständigkeit der drei Partien, indem sie in den beiden langsamen Sätzen jeder Stimme ein eigenes Rhythmus- oder Bewegungsmodell zuweist. So spielt die rechte Hand des Cembalos im ersten Satz eine gleichmäßige Figur aus Sechzehntelnoten, während in der linken Hand gebrochene Dreiklänge in Achtelbewegung erklingen; die Violine schließlich entfaltet dazu einen ausdrucksvollen Klagegesang im Siciliano-Rhythmus. Die schnellen Sätze nähern sich hingegen der Fugenform an.

Der eigentümlich verhaltene Charakter der Sonate V in f-Moll (BWV 1018) wird maßgeblich durch den ausgedehnten Kopfsatz bestimmt. Über einer kontrapunktisch dicht gearbeiteten Begleitung im Cembalo entfaltet die Violine ihre breit ausgespannene Kantilene, die nur an wenigen Stellen auf die vom Cembalo entwickelte Motivik Bezug nimmt. Die elegische Stimmung wird durch ein furioses Allegro unterbrochen, um in dem gewichtigen Adagio erneut anzuklingen. Das Werk wird von einem rhythmisch intrikaten Vivace beschlossen.

Das letzte Stück der Serie, die Sonate VI in G-Dur (BWV 1019), durchlief mehrere deutlich voneinander abweichende Fassungen. Die Komposition sprengt nicht nur in ihrer Fünfsätzigkeit, sondern auch in der eigenwilligen Integration von konzertanten Elementen die engen Grenzen der Gattung. Auf ein ausgedehntes Allegro in großräumiger Da-capo-Form folgt ein anmutiges Largo. In der spätesten Fassung platzierte Bach im Zentrum des Werks einen umfangreichen zweiteiligen Satz für Cembalo solo, der musikalisch in die Welt der Partiten aus dem ersten Teil der *Clavier-Übung* führt. Von filigraner Entrücktheit ist das Adagio, dessen rhythmisch intrikate Chromatik und strenger dreifacher Kontrapunkt bereits auf die Kanons der *Kunst der Fuge* verweisen. Die fröhliche Stimmung des Anfangs wird in der brillanten Schlussfuge wieder aufgegriffen. Die satztechnische Kunst verbindet sich hier mit überschäumender Spielfreude.

PETER WOLLNY

**Die** Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014-1019 zählen zu den intellektuell anspruchsvollsten und rätselhaftesten Werken des Komponisten. Wie die anderen aus sechs Kompositionen bestehenden Kammermusikwerke – die Sonaten und Partiten für Violine solo und die Suiten für Violoncello solo – konfrontiert diese Musik ausführende Musiker und Zuhörer gleichermaßen mit komplexen Fragen.

Da gibt es zum Beispiel die Frage nach der Entstehungszeit. Während ein Großteil des musikalischen Materials wohl in Bachs Köthener Zeit (1717-1723) entstand, stammt unsere früheste erhaltene Quelle der Werkgruppe aus dem Jahr 1725, Bachs drittem Leipziger Jahr.

Und welche Spieler hatte Bach für diese eigenwillig reizvolle Musik im Sinn? Sich selbst am Cembalo und auf der Violine den Geiger Joseph Spieß (den Leiter der Köthener Kapelle und selbst eine Berühmtheit)? Oder vielleicht gar den auf einem Besuch aus Dresden befindlichen Pisendel? Vorstellbar wäre auch, dass Bach und sein Köthener Dienstherr Fürst Leopold bei informellen Aufführungen während einer der zahlreichen Soireen im Schloss die Instrumente tauschten. Möglicherweise überarbeitete Bach die in Köthen entstandenen Werke, komponierte in Leipzig neue Sätze hinzu und verband alles zu einer geschlossenen Sammlung, die er seinem Sohn Wilhelm Friedemann für dessen Unterricht bei Johann Gottlieb Graun in Merseburg überließ (Friedemann war zu der Zeit sechzehn Jahre alt). Gut möglich ist auch, dass er die Stücke in Aufführungen des Collegium Musicum in Leipzig verwendete, wo er vielleicht selber die Violine ansetzte und einen seiner Schüler sich an der Cembalo-Partie versuchen ließ. Was immer der Fall gewesen sein mag – der Umstand, dass er sich während seines gesamten Berufslebens immer wieder mit diesen Stücken befasste und sie mehrmals überarbeitete, bezeugt, dass Bach diese Werke sehr hoch schätzte.

Es ist offensichtlich, dass die Sonaten und Partiten für Violine solo auf klar bestimmbare historische Modelle zurückgehen, darunter Werke von Biber, Walther und Westhoff (der Bach in Weimar begegnete und ihn anregte, auf der Geige experimentelle Techniken auszuprobieren). Doch woher rührt die Idee, für die überraschend neue Kombination von Violine und obligatem Cembalo zu schreiben?

Die Antwort ist meiner Meinung nach in Köthen zu finden. Bachs Jahre in Köthen waren eine weitgehend glückliche Zeit. Er hatte die prestigeträchtigste Position seiner gesamten Karriere inne – die eines Kapellmeisters –, komponierte für eines der ausgezeichnetsten Kammerensembles der Zeit und hatte einen Dienstherrn, der mit seinen Musikern einen ungewöhnlich freundlichen und entspannten künstlerischen Austausch pflegte. Im März 1719 stimmte Leopold auf Bachs Empfehlung dem Ankauf eines teuren neuen zweimanualigen Cembalos aus der Werkstatt des Berliner Instrumentenbauers Michael Mietke zu. Dieses herrliche Instrument, eine typisch deutsche Hybridform aus französischen und flämischen Elementen (möglicherweise sogar mit einem 16-Fuß-Register ausgestattet) sollte zum Sinnbild für Bachs kompositorische „Stimme“ in dieser Zeit werden und war meiner Meinung nach ausschlaggebend für die Ausprägung seines reifen Cembalo-Klangs sowohl in der Kammer- als auch in der konzertierenden Musik.

Die Bedeutung dieser Köthener Zeit für Bachs Behandlung der Tasteninstrumente ist kaum zu überschätzen. Zum einen setzt Bach das Cembalo (das bis dahin strikt auf die Rolle des Basso continuo beschränkt war) im Fünften Brandenburgischen Konzert (BWV 1050) anscheinend ohne jegliches historisches Vorbild zum ersten Mal solistisch ein. Das Werk

entstand zwar schon vor Bachs erster Begegnung mit dem Mietke-Cembalo,<sup>5</sup> doch dieses raffiniert konstruierte neue Instrument regte ihn dazu an, die Komposition gründlich zu überarbeiten, wobei er die bereits vorhandene Cembalo-Kadenz signifikant auf großzügige 64 Takte erweiterte.

Allerdings ging er noch einen Schritt weiter. Die klangliche Kultiviertheit von Mietkes Instrument (und ähnlicher Instrumente der Zeit von Gräbner) veranlasste Bach, auf dem Cembalo Klangbereiche freizusetzen, von denen man bis dahin nicht einmal geträumt hatte. Vor allem aber begriff er, dass ein solch voller Klang als Eckpfeiler für eine neue Gattung dienen konnte, in der das Cembalo als ebenbürtiger Partner eines Soloinstruments wie der Violine dienen kann. Bach entwickelte eine geniale neue Strategie (C. P. E. Bach nennt diese Stücke *Clavier-Trios*), bei der die Violine und die beiden Hände des Cembalos in dreistimmigem Kontrapunkt spielen – man denke an eine dreistimmige Invention.<sup>6</sup> Typisch für Bach – den unerschrockenen Entdecker – ist dieser Triosonaten-Modus nur ein Startpunkt: Die ungemeine Vielfalt der in den Sonaten enthaltenen Satztechniken, kontrapunktischen Verfahrensweisen, instrumentalen Klangkombinationen, Gesten, Stimmungen und angedeuteten Gattungen ist schlicht überwältigend und macht diese Werkreihe zu einer seiner vielseitigsten Sechsererien.

Es fällt schwer, sich vorzustellen, wie absolut verführerisch und befriedigend diese neue Kombination den Zeitgenossen erschienen sein muss. Man stelle sich vor, wie der begabte Spieß zu Bachs Cembalo-Klang die Violine spielte und dabei etwas wie die Sonate in E-Dur BWV 1016 ausprobierte (wobei wir einfach annehmen, dass sämtliche vier Sätze in irgendeiner Form bereits in Köthen vorlagen). Spieß spielt zunächst ein weit ausgreifendes Adagio – italienisch anmutend in seiner ornamentalen Extravaganz mit Girlanden aus 32stel-Noten –, das Bach mit einem opulenten vierstimmigen Satz begleitet, der an die Streicherbegleitung der Sinfonien zu seinen Kantaten erinnert. Als Nächstes folgt eine recht eigenwillige dreistimmige Invention mit einem bezaubernden, fast volksliedhaften Hauptthema. Nun schließt sich eine eindringliche Quasi-Passaglia in der düsteren Tonart cis-Moll an (unüberhörbar sind die Anspielungen an den Mittelsatz des E-Dur-Violinkonzerts). Hier übernimmt Bach zunächst den (voll ausgeschriebenen) Continuo als Begleitung zu Spieß' schmerzhaft-schönem Thema, nur um schon bald die Rollen zu tauschen, so dass nun die Violine die jetzt im Cembalo erklingende Melodie mit Doppelgriffen begleitet. Der letzte Satz ist ein extrem virtuoses Konzert-Allegro, das vor Anspielungen an Vivaldi geradezu trieft – Violine und Cembalo werfen einander Motive von schillernder Brillanz zu.

Mir gefällt der Gedanke, dass die Sonaten für Violine und Cembalo uns einen raren Blick in Bachs Arbeitsleben als ausübender Musiker und Komponist gewähren. In der Tat könnte man sich vorstellen, dass die Details dieser neuen Gattung in Echtzeit ausgearbeitet werden, in einer laborhaften Aufführungssituation: Bach sitzt experimentierend am Cembalo und improvisiert immer gewagtere Begleitungen über der Basslinie. Dabei ist er sehr darum bemüht, die Wirkung zu beurteilen, die diese Stücke auf seine Zuhörer haben – ihren dramaturgischen Erfolg – und zögert nicht, bestimmte Sätze in Laufe ihres Daseins drastisch zu verändern (man betrachte die zahlreichen Revisionen der Sonate in G-Dur BWV 1019). Von dieser Flexibilität inspiriert haben wir entschieden, eine Fassung von BWV 1019 aufzunehmen, die die einfachere und unserer Meinung nach anrührendere Fassung des zweiten Satzes enthält.

Wir sind Trevor Pinnock zu großem Dank verpflichtet, der uns für diese Aufnahme sein wunderbares Cembalo von John Phillips (nach Johann Heinrich Gräbner, 1722) zur Verfügung gestellt hat, ein ausgezeichnetes Beispiel für den großen mitteldeutschen Instrumententyp, von dem Bach so angetan war und der der Ästhetik von Mietkes Modellen sehr nahe kommt. Sein Klang ist zugleich voll – mit Klangfarben, die an Orgelregister erinnert – und wunderbar artikuliert; die resultierende Klarheit zwischen den Registern ist ideal für den dreistimmigen Kontrapunkt, der diese Sonaten so sehr prägt.

Isabelle Faust spielt eine herrliche Violine von Jacobus Stainer (1658), von der man annimmt, dass sie sich einmal im Besitz von Joseph Joachim befand. Sie hat die notwendige Brillanz, um einige der opulenten Cembalo-Klänge zu durchdringen, zugleich besitzt sie aber auch ein gewisses warmes, dunkles Timbre, das ideal zu den eher melancholischen Momenten passt, besonders zu den von C. P. E. Bach so gepriesenen Adagio-Melodien.

Bachs Kammermusik macht nur einen frustrierend kleinen Teil seines Gesamtchaffens aus, und es ist offensichtlich, dass ein großer Teil seiner Musik verloren ist. Wahrscheinlich ließ er bei seiner Abreise nach Leipzig im Jahr 1723 viele seiner in Köthen komponierten Werke zurück und nahm nur die Stücke mit, an denen ihm besonders lag. Dass die Sonaten für Violine und Cembalo (was immer das Stadium ihrer Vollendung gewesen sein mag) diesen evolutionären Auswahlprozess überlebten, belegt Bachs enormen Stolz auf diese Werke. Die Vorbereitungen zu dieser Aufnahme waren eine demütigende Erinnerung an ihre extremen technischen und interpretatorischen Herausforderungen und – wichtiger noch – zugleich eine überwältigende Bestätigung ihrer unzähligen hintergründigen Schönheiten.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT  
Übersetzung: Stephanie Wollny

<sup>5</sup> Es ist vermutet worden, dass das Stück während oder unmittelbar vor Bachs Besuch in Dresden im Jahr 1717 entstand, wo der berühmte Wettstreit mit dem französischen Cembalisten Marchand stattfand. Die Anwesenheit sowohl des Flötisten Buffardin als auch des Geigenvirtuosens Pisendel könnte Bach dazu inspiriert haben, mit der Kombination dieser Soloinstrumente mit obligatem Cembalo zu experimentieren. Eine betörende Vorstellung, vielleicht aber nur Wunschdenken.

<sup>6</sup> Bach schuf fast im Alleingang die DNA für zwei der Gattungen, die am Ende des Jahrhunderts die Szene beherrschten: Das Klavierkonzert und die Duo-Sonate. Diesbezüglich setzten die Clavier-Trios und das Fünfte Brandenburgische Konzert Trends in Gang, die ihr logisches Ziel mit Mozarts reifen Klavierkonzerten und den Violinsonaten von Beethoven und Mozart erreichten.

# Isabelle Faust • Discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

J.S. BACH  
Sonatas & Partitas for solo violin  
BWV 1001-1006  
CD HMC 902124  
CD HMC 902059



BRAHMS  
Violin Concerto op.77  
String Sextet op.36  
Mahler Chamber Orchestra  
Daniel Harding  
CD HMC 902075



BEETHOVEN  
Piano Trios nos.6 & 7 “Archduke”  
With Alexander Melnikov, fortepiano  
& Jean-Guihen Queyras, cello  
CD HMC 902125

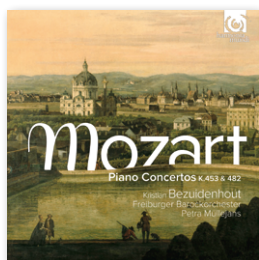


WEBER  
Piano Sonata op.10  
Piano Quartet op.8  
With Alexander Melnikov, fortepiano  
B. Faust, alto  
W.E. Schmidt, cello  
CD HMC 902108



# Kristian Bezuidenhout • Discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale



MOZART  
Piano concertos K.453 & 482  
*Freiburger Barockorchester*  
*Petra Müllejans*  
CD HMC 902147

Piano concertos K.413, 414, 415  
*Freiburger Barockorchester*  
CD HMC 902218

Violin Sonatas K.296, 379, 454  
*With Petra Müllejans, violin*  
CD HMU 907494



Complete Piano Sonatas  
In 9 volumes  
HMU 907497, 907498, 907499, 907528,  
907529-30, 907531, 907532-33





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 18-24 août 2016, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo © Detlev Schneider

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

90225657