

Kammermusik
Chamber Music

Vol. 118-124

Vol. 118

Bearbeitungen für Laute

Arrangements for Lute

BWV 995, 1000, 1006a

**Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Recording supervision and digital editor/
Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:**
Pere Casulleras

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Mai/May/Mayo 2000 (Livemitschnitt/Live recording/Direct corrigé/directa corregida)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Klosterkirche Beinwil (CH)

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation
et rédaction/Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

**Bearbeitungen für Laute
Arrangements for lute
Arrangements pour le luth
Adaptaciones para el laúd**

BWV 995, 1000, 1006a

Oliver Holzenburg

Laute/Lute/Luth/Laúd

Suite g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor, BWV 995 27:10

(nach/after/d'après/según BWV 1011)

Prelude	1	6:21
Allemande	2	6:29
Courante	3	2:31
Sarabande	4	3:06
Gavotte I – Gavotte II en Rondeau	5	6:09
Gigue	6	2:34

Fuge g-Moll, BWV 1000 **7** 5:30

Fugue G Minor/Fugue en sol mineur/Fuga en sol menor

(nach/after/d'après/según BWV 1001/2)

Suite E-Dur/E Major/mi majeur/Mi mayor, BWV 1006a 26:28

(nach/after/d'après/según BWV 1006)

Prelude	8	5:37
Loure	9	5:31
Gavotte en Rondeau	10	3:41
Menuet I – Menuet II	11	6:49
Bourrée	12	2:11
Gigue	13	2:39

Total Time: 59:08

Andreas Bomba
Bach und die Laute

Zu den Qualitäten der Musik Johann Sebastian Bachs gehört ihre instrumentale Vielfalt. Für Bach waren Klangfarben und Spielweisen der zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente mehr als bloßes Mittel, Musik zum Klingen zu bringen. Er nutzte sie immer wieder dazu, den musikalischen Ausdruck zu beleben und zu schärfen. Instrumentale Spielweisen dienten dem Affekt, dem Charakter und auch der technischen Virtuosität der Musik. Choralpartiten leben von den Klangfarben der Orgeldisposition, die Freiheit des Fantasie- und Toccatenstils von der beweglichen Mechanik der Tasteninstrumente, während expressive Werte von der Melodiefähigkeit einzelner Instrumente profitieren und der Ausdruck von Glanz, Macht und Herrschaft vom majestätischen Geschmetter des Blechs.

Auch in vokal-instrumentalen Stücken zählt Bach auf den Affektgehalt der instrumentalen Farbe. Zu den berühmten Beispielen zählt die den zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 (Vol. 76) einleitende »Sinfonia«: Je zwei Oboen d'amore und Oboen da caccia führen einen Dialog mit Flöten und Violinen und erzeugen jene pastorale Atmosphäre, die Albert Schweitzer vom Konzert der Engel und Hirten sprechen ließ. Oder, ein anderes Beispiel, die Verwendung von zwei Violinen d'amore und Laute im Arioso Nr. 19 der Johannes-Passion: hier unterstreichen die Instrumente den verinnerlich-

ten Charakter des Textes »Betrachte, meine Seele, dies ängstliche Erwägen«. (Allerdings hat Bach bei späteren Aufführungen, wie auch an einer ähnlichen Stelle in der Matthäus-Passion, diese delikate Instrumentation wieder verworfen; vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75).

Immmer aufgeschlossen für Neuentwicklungen auf dem Instrumentenmarkt probierte Bach Neuheiten aus, wie die gerade erfundene Traversflöte oder die Oboe d'amore, während er mit dem Violoncello piccolo versuchte, die Grundtönigkeit eines Baßinstruments mit der Geläufigkeit der Tenorlage zu verbinden.

Bei den Tasteninstrumenten sind es keineswegs nur Cembalo und Orgel, die Bachs riesiges Œuvre zu bewältigen haben. Abgesehen davon, daß hinter den Namen Cembalo und Orgel sich jeweils Einzelinstrumente unverwechselbarer Identität verbergen, interessierte sich Bach ebenso für die um 1700 erfundene Hammermechanik wie er auch (weitaus mehr als gemeinhin angenommen) auf dem Clavichord spielte und sogar ein »Lautenclavicymbel« besaß. Nach dem Zeugnis seines Schülers Johann Friedrich Agricola hatte Bach ein solches Instrument, das er schon von seiner Weimarer Zeit her kannte, von Zacharias Hildebrandt bauen lassen: *Es hatte zwey Chore Darmseyten, und ein sogenanntes Octävchen von meßingenen Seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war), mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber, wenn der*

bey den Clavicymbeln sogenannten, und auch hier (...) angeführte Lautenzug (...) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, so konnte man auch bey nahe Lautenisten von Profession damit betrügen.

Bach schrieb auch Musik für die Laute. Dieses Instrument, eines der »Ur-Instrumente« der Musik überhaupt, hatte seine große Zeit vor allem im 16. und 17. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert, zu Bachs Lebzeiten also, änderte sich das. Womöglich war die Laute für die allmählich größer werdenden Räumlichkeiten zu leise, und auch die komplizierte Notation der Musik in Tabulatur, einer Griffschrift, anstelle der für alle übrigen Instrumente gebräuchlichen Notenschrift, drängte das Instrument in die Spezialistenische. Noch konnten jedoch einzelne Virtuosen sich und dem Instrument großen und späten Ruhm erwerben, bevor die Kunst, ein Liebeslied zur Laute zu singen, zu einem Accessoire romantischer Imagination wurde.

Die führenden Lautenvirtuosen zu Bachs Zeit hießen Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Adam Falckenhagen (1697–1761) und Johannes Kropffgans d. J. (1708–1767). Weiß und Kropffgans besuchten die Familie Bach mehrfach; im August des Jahres 1739 sollen sie, so berichtet Johann Elias Bach, damals Sekretär im Kantorenhaus, sich »etliche mal bey uns haben hören lassen«.

Seit langem gibt es eine kontroverse Diskussion über die Frage, ob Bach selbst die Laute schlagen

konnte und ob die handschriftliche Zuschreibung der Hälfte der Lautenwerke Bachs auf ein Tasteninstrument deshalb als Alternative oder als Notbehelf zu verstehen sei. Dies umso mehr, als die Lautenmusik Bachs auf der Laute als partiell unspielbar gilt, weil sie mit den üblichen Stimmungen (»Scordatur«) der bis zu dreizehn »Chöre« des Instruments nur schwer oder gar nicht greifbar ist. Die Ansicht, daß der vielseitige Thomaskantor Musik für ein Instrument geschrieben haben soll, über dessen Eigenschaften er sich zuvor nicht zumindest unterrichtet haben könnte, ist freilich kaum stichhaltig. Zumal, wenn die prominentesten Lautenvirtuosen der Zeit im Hause ein- und ausgingen! Auch andere ungewöhnliche, einst für unspielbar gehaltene Stücke, etwa die Solowerke für Violine und Violoncello, hat man inzwischen spielen gelernt. Und tatsächlich gehörte zum Nachlaß Bachs auch eine Laute.

Schließlich bearbeitete Bach eine Suite von Silvius Leopold Weiß für Violine und Cembalo; als Motiv für die Komposition dieses Trio A-Dur BWV 1025 (Vol. 123) wird immer wieder eine »Art Gesellschaftsspiel unter Berufsmusikern« (Chr. Wolff) herangezogen. Zahlreich sind die Beispiele, in denen Bach mit Bearbeitungen ähnlich verfuhr, selbst bei eigenen Stücken: »Er dürfte nur irgendeinen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben« schreibt Carl Philipp Emanuel im Nekrolog. Falls Bach

das Weiß'sche Lautenwerk in Tabulatur, also der lautenüblichen Griffschrift vor sich hatte, wäre auch der Beweis geführt, daß Bach Tabulatur lesen konnte.

Der undogmatische und stets pragmatische Umgang mit Musik und ihrer Zuschreibung auf bestimmte Instrumente erklärt also sicher auch die alternativen Besetzungsangaben für die Lautenwerke Bachs. *Wer nicht die, der Laute eigene, Manieren verstand, konnte vor der Thür nicht anders denken, als daß es eine wirkliche Laute sei* beschrieb Jacob Adlung die Wirkung des Lautenklaviers – wer sähe da nicht Bach, der seinen Schülern und Freunden mit Canons und den Kirchgängern mit instrumentalen Choralzitate[n] in den Kantaten gerne Rätsel zu lösen aufgab, als großen Imaginator, der sein Publikum eben auch verblüffen könnte?

Die Zwitterhaftigkeit der Lautenmusik Bachs zwischen Zupf- und Tasteninstrument hat, bewußt oder unbewußt, Wolfgang Schmieder veranlaßt, in seinem thematisch-systematischen Bach-Werke-Verzeichnis die Lautenwerke zwischen die Musik für Tasteninstrumente und die mit den Sonaten und Partiten für Violine Solo BWV 1001–1006 einzuordnen.

Drei der insgesamt sieben Lautenwerke Bachs sind von Bachs eigener Hand überliefert: die Suite g-Moll BWV 995, Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998 und die Suite E-Dur BWV 1006a. Bach notierte diese Stücke allerdings

nicht in Tabulatur, sondern in der allgemein üblichen Notenschrift. Eindeutig und ausschließlich für die Laute bestimmt (»pour la luth«) hat Bach davon nur die **Suite BWV 995**, eine um 1727/1731 entstandene Bearbeitung der c-Moll-Suite BWV 1011 für Violoncello solo (Vol. 120), die Bach einem nicht identifizierbaren »Monsieur Schouster« widmete. »Insgesamt ist diese Transkription als gelungenste aller Bachschen Lautenübertragungen anzusehen; sie ist ganz aus dem Geist der Laute heraus vorgenommen worden, ohne doch dem Cellooriginal substantiell Gewalt anzutun« schreibt Hans Vogt (in: Johann Sebastian Bachs Kammermusik, Stuttgart 1981, S. 245).

Der **Fuge g-Moll BWV 1000** liegt ebenfalls eine Bachsche Originalkomposition für ein anderes Instrument zugrunde, nämlich der 2. Satz der g-Moll-Sonate für Violine solo BWV 1001 (Vol. 119). Die Intavolierung, vielleicht auch die Tabulaturniederschrift der Suite c-Moll BWV 997 – der Leipziger Lautenist und Notar Johann Christian Weyrauch (1694–1771) vor 1730.

Auch wenn die Suite **E-Dur BWV 1006a** in Bachs eigener (Noten-) Handschrift vorliegt, ist es nicht sicher, daß Bach auch der Bearbeiter seiner Sonate für Violine solo BWV 1006 (Vol. 119) ist. Das Präludium jedenfalls hat er weitere Male wiederverwendet: als Sinfonia für obligate Orgel und Orchester in der erstmals 1731 musizierten Ratswahlkantate »Wir danken dir, Gott«

BWV 29 (Vol. 9) sowie in der zwei Jahre zuvor aufgeführten Trauungskantate »Herr Gott, Beherrscher aller Dinge« BWV 120 (Vol. 140). Um die Verwirrung zu steigern, hat eine fremde Hand dem Autograph den Titel »Suite pour le Clavecin« gegeben.

Bei den übrigen Lautenstücken Bachs handelt es sich um

- die Suite e-Moll BWV 996, wohl in Köthen entstanden und in einer Abschrift von Bachs Weimarer Kollegen Johann Gottfried Walther »aufs Lauten Werck« überliefert;
- die Suite in c-Moll BWV 997, intavoliert von Johann Christian Weyrauch, während andere Abschriften auf Tasteninstrumente hinweisen;
- Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998, entstanden um 1735 bis Mitte der 1740er Jahre, wie erwähnt aus Bachs eigener Hand in Notenschrift »pour la Luth. ò Cembalo« überliefert; schließlich
- Präludium in c-Moll BWV 999, in einer Abschrift Johann Peter Kellners überliefert, ein Stück, das seit dieser Zeit als Klavierstück bekannt ist und an die Art mancher Präludien im Wohltemperierten Klavier Teil 1 erinnert.

Die genannten Werke sind in der EDITION BACHAKADEMIE auf dem Lautenklavier eingespielt (Vol. 109).

Oliver Holzenburg

geboren in Hannover, begann schon früh mit dem Gitarrenspiel und erhielt seinen erste musikalische Ausbildung bei Joël Betton an der Musikakademie Kassel. Besonders interessierte ihn schon damals die frühere, ursprünglich für Laute komponierte Musik. Studium der Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Göttingen, Wien und Basel. Studium der Laute bei Toyohiko Satoh am Royal Conservatory in Den Haag und bei Hopkinson Smith an der Schola Cantorum Basiliensis. Oliver Holzenburg ist bekannt als Solist sowohl auf historischen als auch auf modernen Zupfinstrumenten. Konzerte in fast allen Ländern Europas. Kursleitungen und Auftritte bei verschiedenen Musikfestivals. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Neben seiner künstlerischen Arbeit setzt sich Oliver Holzenburg besonders ein für Aufgaben, die sich mit der Vermittlung von Musik beschäftigen. So ist er Vizepräsident des Musikpädagogischen Verbandes der Zentralschweiz und Vorstandsmitglied der Deutschen Lautengesellschaft. Er ist Herausgeber eines Lexikons zur zeitgenössischen Lautenmusik und leitet die Internationale Frühjahrs-Akademie für Musik im Stift Geras in Österreich. Er lebt und unterrichtet in Basel und Sarnen in der Schweiz.

Andreas Bomba
Bach and the lute

One of the qualities of Johann Sebastian Bach's music is the variety of its instrumentation. For Bach, the instrumental colors and playing styles of the instruments common in his day were more than a mere means of making music audible. Over and over again he used them to enliven and sharpen his music's expressiveness. Instrumental playing styles served the purposes of providing the emotional impact, the character and even the technical virtuosity of the music. The timbres of his organ specifications give life to chorale partitas, the flexible mechanism of a keyboard gives freedom to his fantasias and toccatas, while his music's expressiveness profits from the ability of certain instruments to play a melody, as well as from the brilliance, power and dominion of the majestic blare of brass.

Bach makes purposeful use of instrumental color in vocal-instrumental pieces, as well. One of the most famous examples is the »sinfonia« which opens the second part of the Christmas Oratorio BWV 248 (vol. 76): two oboes d'amore and two oboes da caccia carry on a dialogue with the flutes and violins, and create that pastoral atmosphere which caused Albert Schweitzer to speak of angels and shepherds in concert. Or another example, the use of two violas d'amore and lute in the arioso no. 19 of the St. John Passion: here the instruments underscore the spiritualized character of the words »Betrachte, meine

Seel, dies ängstliche Erwägen« (»Observe, O soul of mine, this anxious deliberation«). (For later performances, however, Bach rejected this delicate instrumentation, as in similar passages in the St. Matthew Passion; cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 75).

Always open to new developments on the instrument market, Bach tried out novelties such as the recently invented transverse flute or the oboe d'amore, while he tried to combine the fundamental tone of a bass instrument with the fluent facility of the tenor register in the violoncello piccolo.

As far as keyboard instruments are concerned, harpsichord and organ are not the only ones required to cope with Bach's huge *oeuvre*. Apart from the fact that the names harpsichord and organ are applied to two instruments, each of which has its own unmistakable identity, Bach was as interested in the hammer mechanism invented around 1700 as he was in playing clavichord (more than is generally assumed); he was even the owner of a »lute harpsichord«. According to the testimony of his pupil Johann Friedrich Agricola, Bach had had Zacharias Hildebrandt build an instrument of this kind, which Bach had come to know in Weimar: *It had two sets of gut strings and a so-called little octave strung in brass. It is true that in its normal registration (i.e. when only one stop was drawn) it sounded more like a theorbo than a lute. But when the stop which on harpsichords is known as*

the Lute stop [buff stop] ... was used together with the Cornet stop [forward 8'], even professional lutenists might be deceived.«

Bach also wrote music for the lute. This instrument, one of the most »ancient instruments« known to music history, had its heyday in the sixteenth and seventeenth centuries. This changed in the course of the eighteenth century, that is, during Bach's lifetime. The lute may have been too quiet for the rooms, which were gradually becoming larger, and the complicated notation of lute music in tablature, a kind of finger notation, instead of the notes utilized for all other instruments pushed it into a specialist niche. Certain virtuosos were yet able to gain great, late fame for themselves and their instrument before the art of singing a love song to lute accompaniment became an accessory of the Romantic imagination.

The leading lute virtuosos in Bach's day were Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Adam Falckenhagen (1697–1761) and Johannes Kropffgans, the Younger (1708–1767). Weiß and Kropffgans paid Bach's family several visits; in August 1739 they »were heard at our place several times«, reports by Bach's private secretary at that time, Johann Elias Bach.

For some time now, a controversial discussion has been ongoing as to whether Bach was able to play the lute himself, and hence whether the

handwriting on the moiety of Bach's works for lute suggesting that they are to be played on a keyboard instrument was meant as an alternative or an expedient. This discussion has also been stoked by the fact that some of Bach's works for lute are considered unplayable because they cannot be fingered in normal tuning (»scordatura«) on the instrument's sets of strings (»courses«), which could number as many as thirteen. The notion that a composer as versatile as Bach would have written music for an instrument whose properties he was not at least superficially familiar with can hardly be considered sound. Especially at a time when the most prominent lute virtuosos were Bach's frequent house guests! After all, musicians have now learned to play other of Bach's works which were long considered unplayable, such as the solo pieces for violin and violoncello. In fact, a lute was found in Bach's estate.

Finally, Bach arranged a suite by Silvius Leopold Weiß for violin and harpsichord; this Trio in A Major BWV 1025 (vol. 123) has repeatedly been claimed to be a »sort of parlor game for professional musicians« (Chr. Wolff). There are numerous examples of Bach treating arrangements in a similar manner, even his own pieces: »He needed but to hear the exposition of some theme to be aware of everything which art could make out of it immediately, at the same moment, so to speak,« writes Carl Philipp Emanuel in Bach's obituary. Should Bach have possessed Weiß's work in tablature, the finger script com-

monly used, then this would prove that Bach could read tablature.

The open-minded, ever pragmatic attitude toward music and which instruments are to play it will also be certain to explain why Bach's works for lute are ascribed for other instruments. *»...and those unfamiliar with the ornaments typical to the lute were persuaded that it really was a lute, if they couldn't see it being played.»* is how Jacob Adlung described the impression made by the lute harpsichord – who can fail to see Bach, who liked to pose riddles to his pupils and friends in the form of canons and to the churchgoers in the form of instrumental quotes from chorales embedded in cantata movements, as a great sleight-of-hand artist who was also capable of fooling his audience?

The dual nature of Bach's music for lute, vacillating between a plucked and a keyboard instrument, caused Wolfgang Schmieder, consciously or unconsciously, to place them between the works for keyboard instrument and those for solo violin BWV 1001–1006, in his systematic index of Bach's complete works.

Three of Bach's seven works for lute have come down to us in Bach's own hand: the Suite in G Minor BWV 995, Prelude, Fugue and Allegro in E flat Major BWV 998 and the Suite in E Major BWV 1006a. Bach did not note these

pieces down in tablature, however, but in customary notation. Bach only marked one of these as being distinctly and exclusively for the lute (»pour la luth«): the Suite BWV 995, an arrangement of the Suite in C Minor BWV 1011 for violoncello solo (vol. 120), written around 1727–1731 and dedicated to a unidentified »Monsieur Schouster«. »On the whole, this transcription must be considered to be the most successful of all Bach's transcriptions for lute; it is done entirely in the spirit of the lute, without doing substantial damage to the original suite for cello«, writes Hans Vogt (in: Johann Sebastian Bach's Kammermusik, Stuttgart 1981, p. 245).

The Fugue in G Minor BWV 1000 is likewise the transcription of a composition originally intended for another instrument, the second movement of the Sonata in G Minor for Solo Violin BWV 1001 (vol. 119). The intabulation, and perhaps the transcription itself, was accomplished by the Leipzig lute player and notary Johann Christian Weyrauch (1694–1771) sometime before 1730.

Even if we do have a copy of the Suite in E Major BWV 1006a in Bach's own hand, it is nonetheless not certain whether Bach was also the arranger of his Sonata for Solo Violin BWV 1006 (Vol. 119). At any rate, he used the prelude more than once: in the sinfonia for obbligato organ and orchestra in the cantata for the town

council inauguration »Wir danken dir, Gott« BWV 29 (vol. 9) first performed in 1731, and in the wedding cantata »Herr Gott, Beherrscher aller Dinge« BWV 120a (vol. 140). To exacerbate the confusion, the autograph bears the title »Suite pour le Clavecin« in another hand.

The rest of Bach's works for lute are

- the Suite in E Minor BWV 996, composed probably in Köthen and surviving in a copy by Bach's fellow Weimar musician, Johann Gottfried Walter »on the lute harpsichord«;
- the Suite in C Minor BWV 997, intabulated by Johann Christian Weyrauch, while other copies point to keyboard instruments;
- Prelude, Fugue and Allegro in E flat Major BWV 998, composed 1735, sometime before the mid-1740's and has come down to us written in Bach's own hand in normal notation »pour la Luth. ò Cembalo« sometime after; and finally
- Prelude in C Minor BWV 999, which has survived in a copy by Johann Peter Kellner, a piece which has been known as a harpsichord piece since this time and is reminiscent of the style of many a prelude in the Well-Tempered Clavier Part I.

These works have already been recorded for the EDITION BACHAKADEMIE on the lute harpsichord (vol. 109).

Oliver Holzenburg

born in Hanover, he already started playing the guitar at an early age and received his first musical training from Joël Betton at the Kassel Academy of Music. Even back then he was already interested in early music originally composed for the lute. Studies in history, philosophy and musicology in Göttingen, Vienna and Basel. Lute studies with Toyohiko Satoh at the Royal Conservatory in The Hague and with Hopkinson Smith at the Schola Cantorum Basiliensis. Oliver Holzenburg is a well-known soloist both for historical and modern plucked instruments. Concerts virtually all over Europe. Teaching assignments and performances at various music festivals. Radio and television recordings. Alongside his artistic work, Oliver Holzenburg is particularly committed to tasks related to musical education. He is Vice President of the Association of Music Instructors of Central Switzerland and a board member of the German Lute Society. He has edited an encyclopaedia of contemporary lute music and chairs the International Spring Academy of Music at Stift Geras in Austria. He lives and teaches in Basel and Sarnen in Switzerland.

Andreas Bomba
Bach et le luth

L'une des qualités de la musique de Jean-Sébastien Bach, c'est la variété des instruments employés. Pour Bach, les timbres et les caractéristiques de jeu des instruments courants à son époque étaient plus qu'un simple moyen de faire entendre de la musique. Il les exploitait continuellement pour rendre plus vivante l'expression musicale et pour l'aiguiser. Les caractéristiques de jeu des instruments étaient au service de l'émotion, du caractère et aussi de la virtuosité technique de la musique. Les paritas de choral vivent des sonorités de la composition de l'orgue, le style libre des fantaisies et des toccatas n'est possible que grâce à la mécanique mobile des instruments à clavier, tandis que les valeurs expressives profitent des capacités mélodiques de certains instruments et que l'expression de la splendeur, de la puissance et de la domination bénéficie de l'éclat des cuivres.

Dans ses pièces à la fois vocales et instrumentales, Bach compte aussi sur le contenu émotif de la couleur instrumentale. L'un des exemples les plus célèbres en est la Sinfonie qui introduit la seconde partie de l'Oratorio de Noël BWV 248 (vol. 76) : deux »oboc d'amore« et deux »oboc da caccia« dialoguent avec des flûtes et des violons, créant ainsi cette atmosphère pastorale qui inspira à Albert Schweitzer l'image du concert des anges et des bergers. Un autre exemple serait l'utilisation de deux violes d'amour et d'un luth

dans l'arioso n° 19 de la Passion selon saint Jean : les instruments soulignent ici le caractère intériorisé du texte *Betrachte, meine Seele, dies ängstliche Erwägen* (Considère, mon âme, cette réflexion craintive). Il faut ajouter toutefois que Bach a écarté cette instrumentation délicate dans les exécutions ultérieures ainsi que dans un passage analogue de la Passion selon saint Matthieu (voir vol. 75 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Toujours curieux des innovations sur le marché des instruments, Bach essaya les nouveautés, comme la flûte traversière qui venait d'être inventée ou comme le hautbois d'amour, tandis qu'il tâchait, avec le violoncelle piccolo, de combiner le son fondamental d'un instrument de basse avec le registre de ténor qui était le plus courant.

Parmi les instruments à clavier, le clavecin et l'orgue ne sont pas les seuls à devoir assumer l'œuvre gigantesque de Bach. Mis à part le fait que ces termes de clavecin et d'orgue désignent dans chaque cas particulier un instrument aux propriétés individuelles impossibles à confondre, Bach s'intéressait aussi à la mécanique du marteau inventée vers 1700, il jouait du clavicorde bien plus qu'on ne le suppose ordinairement et il possédait même un »Lautenclavicymbel«, un luth-clavecin. D'après le témoignage de son élève Johann Friedrich Agricola, Bach avait fait construire par Zacharias Hildebrandt un tel instrument, qu'il connaissait depuis ses années de Weimar : *Il avait deux séries de cordes*

en boyau et une série en laiton dite octave courte. Il est vrai que dans sa registration normale (c'est-à-dire lorsqu'un seul jeu était tiré) il sonnait plus comme un théorbe que comme un luth. Mais lorsque le jeu qui est appelé jeu de luth sur les clavécins était utilisé avec le jeu de cornet, même les luthistes professionnels s'y seraient presque trompés.

Bach écrivit aussi de la musique pour le luth. Cet instrument, l'un des plus anciens, avait été très en vogue au 16^e et au 17^e siècle. Mais au 18^e siècle, du vivant de Bach, le goût avait changé. Peut-être le son du luth était-il trop faible pour les pièces qui s'agrandissaient de plus en plus. La notation compliquée de la musique en tablature, système représentant la position des doigts sur la touche, au lieu de la notation courante utilisée pour tous les autres instruments, contribua aussi certainement à faire du luth une affaire de spécialistes. Mais quelques virtuoses furent encore en mesure de s'attirer à eux-mêmes et à leur instrument une grande gloire tardive, avant que l'art d'interpréter une chanson d'amour au luth ne devienne un accessoire de l'imagination romantique.

À l'époque de Bach, les meilleurs virtuoses du luth s'appelaient Silvius Leopold Weiß (1686-1750), Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), Adam Falckenhagen (1697-1761) et Johannes Kropffgans le Jeune (1708-1767). Weiß et Kropffgans rendirent visite plusieurs fois à la famille Bach ; Johann Elias Bach, alors secrétaire du *cantor*,

rapporte qu'ils se sont »fait entendre plusieurs fois chez nous« au mois d'août de l'an 1739.

Une controverse occupe depuis longtemps les érudits, celle de savoir si Bach savait toucher lui-même du luth et s'il faut par suite considérer comme une solution de rechange ou comme un pis-aller l'attribution manuscrite à un instrument à clavier de la moitié de ses œuvres pour luth. D'autant plus que la musique pour luth de Bach a la réputation d'être en partie injouable avec cet instrument, parce qu'il est très difficile ou même impossible de l'exécuter avec les accords usuels (*scordatura*) des cordes qui peuvent être au nombre de treize (les chœurs). Pourtant, il ne semble guère sérieux de supposer que le *cantor* de Saint-Thomas aux talents si variés ait pu écrire de la musique pour un instrument sans s'être au moins renseigné au préalable sur ses propriétés. Surtout si les luthistes les plus éminents de son époque avaient leurs entrées chez lui ! On connaît d'autres morceaux insolites qui furent tenus autrefois pour injouables, les pièces pour violon et violoncelle seul par exemple, et qu'on a appris à jouer entre-temps. Le fait certain est qu'il y avait un luth dans la succession de Bach.

Et enfin, Bach a adapté une suite de Silvius Leopold Weiß pour le violon et le clavecin ; on propose toujours comme motif de la composition de ce Trio en la majeur BWV 1025 (vol. 123) une »sorte de jeu de société entre musiciens de métier« (Chr. Wolff). Les exemples abondent qui témoignent d'un procédé identique, même avec

ses propres pièces : »Il lui suffisait d'entendre un quelconque mouvement principal pour avoir en quelque sorte présent à l'esprit presque tout ce qu'on pouvait en faire d'artistique« écrit Carl Philipp Emanuel dans la nécrologie. Si Bach a eu sous les yeux l'œuvre pour luth de Weiss en tablature, système de notation en usage pour le luth, nous aurions ici la preuve que Bach savait lire la tablature.

On le voit donc, avec une approche non dogmatique mais toujours pragmatique de la musique et de son attribution à certains instruments, il devient possible d'expliquer les indications de distribution laissant une alternative que l'on rencontre dans les œuvres pour luth de Bach. *Ceux qui ne connaissaient pas les ornements typiques du luth étaient persuadés qu'il s'agissait réellement d'un luth s'ils n'avaient pas l'instrument sous les yeux*, c'est ainsi que Jacob Adlung décrivait l'effet produit par le luth-clavecin. Qui ne verrait pas Bach dans le rôle du grand inventeur capable aussi justement de stupéfier son public, lui qui aimait donner des énigmes à résoudre – sous forme de canons à ses élèves et à ses amis et sous forme de citations instrumentales de chorals dans les cantates, aux fidèles assistant à l'office.

L'ambiguïté de la musique pour luth de Bach, entre l'instrument à cordes pincées et l'instrument à clavier, a incité Wolfgang Schmieder, consciemment ou pas, à placer les œuvres pour luth dans son catalogue thématique et systéma-

tique des œuvres de Bach entre la musique pour instruments à clavier et celle des Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001 à 1006.

Trois des sept œuvres pour luth qui nous sont parvenues sont des autographes de Bach : la Suite en sol mineur BWV 995, le Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur BWV 998 et la Suite en mi majeur BWV 1006a. À vrai dire, Bach n'a pas noté ces pièces en tablature, mais dans la notation d'usage courant. Il n'a destiné clairement et exclusivement au luth («pour la luth») que la **Suite BWV 995** qui est un arrangement effectué vers 1727/1731 de la Suite en ut mineur BWV 1011 pour violoncelle seul (vol. 120) et qu'il a dédiée à un «Monsieur Schouster» impossible à identifier aujourd'hui. »Dans l'ensemble, il faut considérer cette transcription comme le plus réussi de tous les arrangements pour luth effectués par Bach ; elle est faite toute dans l'esprit du luth sans pourtant altérer substantiellement l'original composé pour le violoncelle« écrit Hans Vogt dans *Johann Sebastian Bachs Kammermusik* («La musique de chambre de Jean-Sébastien Bach», Stuttgart 1981, p. 245).

À la base de la **Fugue en sol mineur BWV 1000**, il y a également une composition originale de Bach pour un autre instrument, à savoir le second mouvement de la Sonate en sol mineur pour violon seul BWV 1001 (vol. 119). C'est le luthiste et notaire de Leipzig Johann Christian Weyrauch (1694-1771) qui s'est occupé avant 1730 de la tablature, peut-être aussi de l'arrange-

ment proprement dit, comme aussi de l'écriture en tablature de la Suite en ut mineur BWV 997.

Même si la **Suite en mi majeur BWV 1006a** nous est parvenue de la propre écriture de Bach, il n'est pas sûr qu'il ait arrangé lui-même sa Sonate pour violon seul BWV 1006 (vol. 119). En tout cas, il a réutilisé d'autres fois le prélude : comme *Sinfonie pour orgue obligé et orchestre dans la cantate pour l'élection du Conseil* *Wir danken dir, Gott* BWV 29 (Nous te rendons grâce, ô Dieu, vol. 9) interprétée pour la première fois en 1731, ainsi que dans la cantate de mariage *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a (Seigneur Dieu, maître de toutes choses, vol. 140) exécutée deux ans plus tôt. Pour augmenter encore la confusion, une main étrangère a donné à l'autographe le titre «Suite pour le Clavecin».

Les autres pièces pour luth de Bach sont les suivantes :

- la Suite en mi mineur BWV 996, créée sans doute à Köthen et transmise dans une copie d'un collègue de Bach à Weimar, Johann Gottfried Walther, «sur le luth-clavecin» ;
- la Suite en ut mineur BWV 997, mise en tablature par Johann Christian Weyrauch, alors que d'autres copies indiquent des instruments à clavier ;
- le Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur BWV 998, compose 1735–1740 transmis comme nous l'avons dit en notation classique de la propre main de Bach «pour la Luth. ò Cembalo» ; et pour finir

- le Prélude en ut mineur BWV 999, transmis dans une copie de Johann Peter Kellner, morceau connu pour l'instrument à clavier depuis cette époque et qui rappelle la manière de maint prélude figurant dans le Livre 1 du Clavier bien tempéré.

Ces œuvres sont jouées au luth-clavecin dans l'ÉDITION BACHAKADEMIE (vol. 109).

Oliver Holzenburg

né à Hanovre, commença très tôt à jouer de la guitare et obtint sa première formation musicale auprès de Joël Betton à l'Académie de Musique de Kassel. Il s'intéressait déjà à cette époque à la musique ancienne composée à l'origine pour le luth. Études d'histoire, de philosophie et de musicologie à Göttingen, Vienne et Bâle. Études de luth auprès de Toyohiko Satoh au Royal Conservatory à La Haye et auprès de Hopkinson Smith à la Schola Cantorum Basiliensis. Oliver Holzenburg est connu en tant que soliste aussi bien sur des instruments historiques que sur des instruments à cordes pincées modernes. Des concerts dans presque tous les pays européens. Directions d'orchestre et représentations lors de différents festivals de musique. Enregistrements radiophoniques et télévisés. À côté de ses activités artistiques, Oliver Holzenburg s'engage en particu-

lier pour des missions qui ont pour but la transmission de la musique. Ainsi il est vice-président de l'Association de pédagogie musicale de Suisse centrale et membre du Comité directeur de la Société allemand du luth. Il est éditeur d'une encyclopédie de la musique sur luth contemporaine et dirige l'Académie Internationale de musique du Printemps à la Fondation de Géra en Autriche. Il vit et enseigne à Bâle et Sarnen en Suisse.

Andreas Bomba Bach y el laúd

Entre las cualidades de la música de Johann Sebastian Bach se cuenta su variedad instrumental. Para Bach los matices acústicos y los estilos interpretativos de los instrumentos habituales de su época eran algo más que un simple medio para hacer que sonase la música. Él los utilizaba para dar vida y para perfilar la expresión musical. Las formas de interpretación instrumental estaban al servicio del afecto, del carácter y también del virtuosismo técnico de la música. Las partidas corales viven de los matices acústicos de la disposición del órgano; la libertad del estilo propio de las fantasías y las tocatas se nutre de la mecánica móvil de los instrumentos de teclado, mientras que los valores expresivos sacan provecho de la capacidad melódica de cada uno de los instrumentos, al tiempo que la expresión se sirve del esplendor, el poder y el señorío de los majestuosos sonos que emiten los instrumentos metálicos.

También en las piezas vocal-instrumentales cuenta Bach con el contenido afectivo del matiz instrumental. Entre los ejemplos famosos se cuenta la «Sinfonía» que sirve de introducción a la segunda parte del Oratorio de Navidad BWV 248 (Vol. 76): dos oboes d'amore y da caccia mantienen un diálogo con flautas y violines generando un ambiente pastoral que daría pie a Albert Schweitzer para hablar del concierto de los ángeles y los pastores. O bien, otro ejemplo es la utilización de dos violas d'amore y un laúd en el

arioso n.º 19 de la Pasión según San Juan: aquí subrayan los instrumentos el carácter interiorizado del texto «Contempla, alma mía, esta angustiosa perplejidad». (De todos modos, Bach desearía esta instrumentación tan delicada en posteriores representaciones y en un pasaje similar de la Pasión según San Mateo; cfr. EDITION BACHAKADEMIE vol. 75).

Abierto siempre a los avances en el mercado instrumental, Bach experimentaba las novedades como la recién inventada flauta traviesa o el oboe d'amore, mientras que con el violoncello piccolo intentaba unir la tonalidad básica de un instrumento bajo con la soltura de la posición de tenor.

En los instrumentos de teclado, nunca consideraremos al clave y al órgano como los únicos instrumentos que afrontaron la gigantesca obra de Bach. Independientemente del hecho de que tras el nombre del clave y del órgano se encubren instrumentos específicos de inconfundible identidad, Bach se interesó igualmente por la mecánica del pianoforte descubierta en torno a 1700, del mismo modo que tocaba al clavicordio (en mayor medida de lo que se suele suponer) y poseía incluso un «Clave-laúd». Según el testimonio de su discípulo Johann Friedrich Agricola, Bach había encargado a Zacharias Hildebrandt la construcción de este instrumento que ya conocía desde su época de Weimar: *Tenía dos juegos de cuerdas de tripa y una cuerda de bronce llamada de octava menor. Es verdad que en su registro nor-*

mal (es decir con un sólo registro tirado) sonaba más bien como una tiorba que como un laúd. Pero si el ejecutante tiraba del registro conocido como registro de laúd ... en combinación con el registro corneta, su sonido engañaba hasta a los laudistas profesionales.»

Bach escribió también música para el laúd. Éste, que era uno de los «instrumentos primitivos» de la música en general, tuvo su gran esplendor sobre todo en los siglos XVI y XVII. Pero en el siglo XVIII, es decir en la época de Bach, cambió en gran medida, ya que en todos sitios fue acallándose el laúd por áreas paulatinamente mayores y la complicada notación de la música en tablatura (una especie de escritura por trastes) en lugar de la notación habitual en todos los demás instrumentos, acabaron relegando al laúd al sector de la técnica especializada. No obstante, hubo virtuosos aislados que más tarde alcanzarían gran fama con él antes de que el arte de cantar acompañado al laúd una canción de amor se convirtiese en simple accesorio de una imaginación romántica.

Los virtuosos del laúd más destacados en tiempos de Bach fueron Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Adam Falckenhagen (1697–1761) y Johannes Kropffgans el joven (1708–1767). Weiß y Kropffgans visitaron varias veces a la familia de Bach; en agosto del año 1739, como relata Johann Elias Bach, a la sazón Secretario de la Casa de los Cantores, se «hicieron escuchar varias veces en nuestra familia».

Desde hace tiempo persiste una controvertida discusión sobre la interrogante de si Bach sabía o no tocar el laúd y si la atribución manuscrita de la mitad de las obras bachianas para laúd debiera entenderse destinada a un instrumento de teclado y por tanto como alternativa o salida de emergencia. Tanto más si tenemos en cuenta que la música de Bach para laúd se considera solo parcialmente interpretable al laúd, ya que resulta difícil o imposible de lograr con los afinados («en-cordados») de las cuerdas («coros») del instrumento que llegaban hasta trece. La idea de que el versátil cantor de Santo Tomás escribiese música para un instrumento sobre cuyas cualidades ni siquiera había podido informarse previamente, es sin duda escasamente convincente. Sobre todo si tenemos en cuenta que los más prominentes virtuosos del laúd de su época tenían libre acceso a su casa. En épocas recientes se ha aprendido incluso a tocar determinadas piezas insólitas que antes se consideraban imposibles de interpretar, como es el caso de los solos para violín y violoncelo. De hecho, en el legado de Bach se incluye también un laúd.

En último término, Bach transcribió una Suite de Silvius Leopold Weiß para violín y clave; como motivo para la composición de este trío en La mayor BWV 1025 (vol. 123), se aduce una «especie de juego de sociedad entre músicos profesionales» (Chr. Wolff). Son numerosos los ejemplos en los que Bach actuó de forma parecida con determinadas transcripciones incluso de sus propias piezas: «Bastaba con que oyese cual-

quier movimiento principal para que inmediatamente actualizara casi todo lo que de artístico pudiera extraerse de él», escribe Carl Philipp Emanuel en el *Necrologio*. Si Bach hubiera tenido ante sí la obra de Weiß para laúd escrita en tablatura, es decir en la notación por trastes que se aplicaba al laúd, tendríamos también la prueba de que Bach sabía leer la tablatura.

La nada dogmática y siempre pragmática relación con la música y su asignación a determinados instrumentos explica por tanto también con seguridad los datos de cobertura alternativa referidos a las obras de Bach para laúd. *Quien no entendiase las formas propias del laúd, de entrada no podía pensar sino que se trataba de un laúd auténtico*, así describe Jacob Adlung el efecto del piano-laúd: ¿quién no consideraría a Bach como gran imaginador que llegaba a confundir a su público, si tanto le gustaba plantear a sus discípulos y amigos los problemas de los cánones y que desafiaba con acertijos a los asiduos de la iglesia en las citas de los corales instrumentales contenidos en las cantatas?

La ambigüedad de la música bachiana para laúd entre la condición de instrumento de punteo y de teclado da pie consciente o inconscientemente a Wolfgang Schmieder para incluir las obras para laúd en su directorio temático-sistemático de las obras de Bach entre la música para instrumentos de teclado y la de las sonatas y partitas para violín solo BWV 1001–1006.

Tres del total de siete obras para laúd de Bach se nos han transmitido de su propio puño y letra: la Suite en sol menor BWV 995, el Preludio, fuga y allegro en Mi bemol mayor BWV 998 y la Suite en mi mayor BWV 1006a. Bach escribió en todo caso las notas de esta música no en tablatura, sino en la notación general habitual. De entre ellas, Bach destinó inequívoca y exclusivamente al laúd («pour la luth») solamente la **Suite BWV 995**, una transcripción que tuvo su origen en torno a 1727/1731 de la Suite en do menor BWV 1011 para violoncelo solo (vol. 120), que Bach dedicó a un inidentificable «Monsieur Schouster». »En conclusión es esta transcripción la que ha de considerarse como la más lograda de todas las obras bachianas para laúd; fue abordada desde el espíritu del laúd sin violentar por ello sustancialmente el original para violoncelo», escribe Hans Vogt (en: *Música de cámara de Sebastian Bach*, Stuttgart 1981, p. 245).

La **Fuga en sol menor BWV 1000** se basa igualmente en una composición bachiana para otro instrumento, concretamente el segundo movimiento de la sonata en sol menor para solo de violín BWV 1001 (vol. 119). La entablación y quizá también la transcripción propiamente dicha fue aportada –igual que la copia en tablatura de la Suite en do menor BWV 997 – por el laudista y notario de Leipzig Johann Christian Weyrauch (1694–1771) antes de 1730.

Aunque la Suite en **Mi mayor BWV 1006a** existe en el manuscrito (de notas) propio de Bach, no

es seguro que Bach fuese el transcriptor de su Sonata para solo de violín BWV 1006 (vol. 119). En todo caso reutilizó varias veces el preludio: como sinfonía para órgano obligado y orquesta en la cantata de elecciones municipales musicalizada por vez primera en 1731 con el título »Te damos gracias Dios, Te damos gracias« BWV 29 (vol. 9), así como en la cantata fúnebre interpretada dos años antes con el título »Dios, Señor sobre todas las cosas« BWV 120a (vol. 140). Para colmo de confusión hay una mano extraña que dio al autógrafo el título de »Suite pour le Clavecin«.

Las restantes piezas de Bach para laúd son las siguientes

- la Suite en mi menor BWV 996, que tal vez tuvo su origen en Köthen y que se transmitió en una copia »al laúd« de Johann Gottfried Walther, colega de Bach en Weimar;
- la Suite en do menor BWV 997, entablada por Johann Christian Weyrauch, mientras que hay otras copias que apuntan a instrumentos de teclado;
- el Preludio, fuga y allegro en Mi bemol mayor BWV 998, de la época que va hasta mediados de los años cuarenta del siglo XVIII, de la mano de Bach en partitura »pour la Luth.ò Cembalo«.
- el Preludio en do menor BWV 999, que nos ha llegado en una copia de Johann Peter Kellner y que es una pieza conocida desde entonces como destinada al piano, al tiempo que evoca el estilo de algunos preludios contenidos en la parte primera del Piano bien afinado.

Dichas obras se han ejecutado al piano-laúd en la EDITION BACHAKADEMIE (vol. 109).

Oliver Holzenburg

Nacido en Hannover, comenzó ya muy joven a tocar la guitarra y recibió su primera formación musical con Joël Betton en la Academia de Música de Kassel. Ya desde entonces se sintió interesado por la música antigua compuesta originalmente para laúd. Estudió Historia, Filosofía y Musicología en Göttingen, Viena y Basilea. Estudió laúd con Toyobiko Satoh en el Royal Conservatory de La Haya y con Hopkinson Smith en la Schola Cantorum Basiliensis. Oliver Holzenburg es famoso como solista en instrumentos punteados tanto históricos como modernos. Ha dado conciertos en casi todos los países de Europa. Ha dirigido cursos y ha intervenido en diversos festivales de música. Grabaciones en radio y televisión. Junto a su labor artística, Oliver Holzenburg se dedica especialmente a tareas relacionadas con la transmisión de la música. Y así es Vicepresidente de la Asociación Músico-pedagógica de Suiza Central, y miembro de la Presidencia de la Sociedad Alemana del Laúd. Es editor de un Léxico de Música Contemporánea del Laúd y dirige la Academia Internacional de Música de Primavera en el Cabildo de Geras en Austria. Vive e imparte clases en Basilea y Sarnen de Suiza.

Vol. 119

Sonaten & Partiten für Violine Solo

Sonatas & Partitas for Solo Violin

BWV 1001-1006

Aufnahme/recording/enregistrement/grabación:

September 1997 Reitstadl, Neumark/Opt.

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/producer and digital editor/

directeur de l'enregistrement et montage digital/dirección de grabación y corte digital:

Heinz Wildhagen

Einführungstext/programme notes/texte de présentation/textos introductorios

Klaus K. Füller

Redaktion/editorial staff/rédaction/redacción: Dr. Andreas Bomba

English translation: Pro Classics

Traduction française: Pro Classics

Traducción al español: Dr. phil. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo
Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin
Trois Sonates et trois Partitas pour Violon Seul
Tres Sonatas y tres Partitas para Violín Solo

BWV 1001–1006

Dmitry Sitkovetsky

Violine/violin/violon/violín

CD 1

Total time

Sonata I g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 1001

1. Adagio	1	3:56	
2. Fuga. Allegro	2	5:31	
3. Siciliana	3	2:37	
4. Presto	4	3:39	15:43

Partita I h-Moll/B Minor/si mineur/sí menor BWV 1002

1. Allemanda	5	5:33	
2. Double	6	1:22	
3. Corrente	7	3:37	
4. Double. Presto	8	1:54	
5. Sarabande	9	3:14	
6. Double	10	1:24	
7. Tempo di Borea	11	3:44	
8. Double	12	1:46	22:34

Sonata II a-Moll/A Minor/la mineur/la menor BWV 1003

1. Grave	13	4:09	
2. Fuga	14	8:22	
3. Andante	15	4:49	
4. Allegro	16	6:14	23:34

Total Time CD 1

61:51

CD 2

Partita II d-Moll/D Minor/ré mineur/re menor BWV 1004

1. Allemanda	1	4:43	
2. Corrente	2	2:53	
3. Sarabanda	3	4:11	
4. Gigue	4	4:15	
5. Ciaccona	5	15:04	31:06

Sonata III C-Dur/C Major/ut majeur/Do mayor BWV 1005

1. Adagio	6	4:49	
2. Fuga	7	10:18	
3. Largo	8	2:44	
4. Allegro assai	9	5:24	23:15

Partita III E-Dur/E Major/mi majeur/Mi mayor BWV 1006

1. Preludio	10	3:44	
2. Loure	11	3:35	
3. Gavotte en Rondeau	12	2:51	
4. Menuet I	13	1:49	
5. Menuet II	14	1:46	
6. Bourrée	15	1:45	
7. Giga	16	1:51	17:21

Total Time CD 2 71:42

Total Time CD 1 + CD 2 2:13:33

Johann Sebastian Bach

Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo

»Sei Solo. à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo«
BWV 1001–1006

Wenige Jahre nach dem Tode von Johann Sebastian Bach schrieb sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emmanuel, Verwalter und Verwerter des väterlichen Nachlasses, über die Sonaten und Partiten für Violine solo: *Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommeneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte und nichts besseres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violsoli ohne Baß.*

Auch für andere Instrumente, etwa die Orgel, das Cembalo oder das Violoncello, hat J.S. Bach mehrere Werke komponiert, die ihren Lehrcharakter nicht verleugnen wollen. Bach selbst hat mehrfach in Vorworten zu den Erstdrucken darauf hingewiesen. Daß er indes mit diesen Zyklen nur das eine Ziel, nämlich Übungen, also eine Sammlung von Etüden, zu schreiben verfolgt hätte, wird angesichts der hohen Qualität aller Werke heute nicht mehr angenommen, selbst wenn der Titel einmal ausdrücklich »Clavierübung« heißt. Bei Chopins Etüden kommt schließlich auch niemand auf den Gedanken, sie isoliert als Fingerübungen zu betrachten.

Es zeugt andererseits von der großen Distanz zwischen der Gedankenwelt eines Bach und der seiner Zeitgenossen, wenn noch über fünfzig Jahre nach der Komposition der Sonaten und Partiten für Violine solo sein Schüler und früher Biograph Johann Friedrich Agricola nur zu berichten weiß, daß diese Werke *zur Erlernung der völligen Ausübung eines Instruments in seiner Stärke* dienen sollten. So neuartig war das mehrstimmige Spiel auf der Violine zu Bachs Zeiten längst nicht mehr. Den hervorragenden Geiger Johann Paul von Westhoff (1656–1705) etwa, den sein mehrstimmiges Spiel berühmt gemacht hatte, dürfte Bach noch in seiner frühen Weimarer Zeit (1703) kennengelernt haben. Auch von Vivaldi ist das mehrstimmige Violinspiel schon 1715 belegt – durch die kritische Anmerkung des Johann Friedrich Armand von Uffenbach, der befand, daß Vivaldis Auftritt mit einer Fuge *nicht so angenehm zu hören, als es künstlich [gemeint ist: kunstvoll] gemacht war*. Von Vivaldi ist es nur ein kurzer biographischer Weg zu dem Geiger der Dresdner Hofkapelle, Georg Pisendel (1687–1755), den Bach in den Jahren um 1710 kennenlernte. Ob er es war, der Bach zur Komposition der Solowerke für Violine anregte oder gar den Auftrag hierzu erteilte, ist nie zu belegen gewesen. Zumindest lernte Bach über ihn viele Werke Vivaldis kennen. Das Rätsel, ob Bach tatsächlich vorhatte, dem »Libro Primo« (»Erstes Buch«) ein »Libro Secondo« folgen zu lassen, ist ebenfalls nicht gelöst – oder das Werk wäre verschollen.

Hatte schon Vivaldi kritische Anmerkungen über sein mehrstimmiges Geigenspiel zu hören bekommen, so auch spätere Interpreten. Der berühmte Geiger Joseph Joachim, der enge Freund von Brahms, von diesem zum (gemeinsamen) Studium der alten Meister angehalten und der erste, der im Zeitalter der zu Ende gehenden Romantik die Sonaten und Partiten Bachs in seinen Konzerten aufs Programm setzte, scheint seine Schwierigkeiten (z.B. mit der Solosonate in C-Dur) gehabt zu haben, wie man aus einem der berühmten Verrisse von George Bernard Shaw aus dem Jahre 1890 erfährt. Joachim ließ sich durch solcherlei Kritik nicht beirren und bereitete eine verdienstvolle praktische Neuausgabe der sechs Werke vor, die allerdings erst im Jahre 1908, nach seinem Tod, herauskam.

Und Bach selbst? Vater und Großvater waren anerkannt gute Geiger, von deren Können Johann Sebastian, der nachgewiesenermaßen alle Streichinstrumente gut spielen konnte, profitiert haben dürfte. Immerhin brachte er es schon in seiner Weimarer Zeit bis zum Konzertmeister auf der Geige, wenn er auch später die Bratsche bevorzugte. Etwas irritierend wirkt deshalb die Aussage von Agricola über Bachs Umgang mit den Sonaten und Partiten: *Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand.* Das wiederum hielt Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), obwohl mit Bach und dessen Werken so wohlvertraut, für nahezu unmöglich: *Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung einen*

einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. Robert Schumann war es, der mit einer durchaus geschickten Fassung »mit hinzugefügter Begleitung des Pianos« bewies, daß sich auch diese Schwierigkeit überwinden ließ.

Geblichen sind die enormen technischen Schwierigkeiten in den einzelnen Werken. Diese sind sogar im Laufe der Jahrhunderte noch gestiegen, weil die Geige durch höhere Stege, durch veränderte Krümmung des Stegs, durch den größeren Abstand der Saiten zum Griffbrett kleine konstruktions-technische Veränderungen erfahren hat. Den »barocken Rundbogen«, der die Wissenschaft einige Jahrzehnte lang faszinierte, hat es allerdings nie gegeben. Er ist in das Reich der Legende zurückverwiesen worden.

Eines hat sich allerdings über die Jahrhunderte hinweg nicht geändert: Nur die besten Geiger dieser Welt sind imstande, das Bachsche Erbe kompetent zu verwalten. Auf einem vierstimmigen Instrument einen durchweg drei –, manchmal aber auch vierstimmigen, dazu noch polyphonen, d.h. jede Stimme selbständig fortführenden Satz zu spielen, bleibt artistische Grenzgängerei, für die nur wenige berufen sind. Bach hat den Zyklus von sechs Werken – er ist um 1720 entstanden, Vorarbeiten reichen möglicherweise bis ins Jahr 1717 zurück – durch den Wechsel von Sonaten und Partiten gegliedert. Die Sonaten

sind in der Form strenger – alle drei sind nach dem Vorbild der Sonata da chiesa viersätzig im Wechsel von langsamen und raschen Sätzen –, die Partiten haben die lockere Satzfolge der Suite, die Anzahl der Sätze schwankt zwischen fünf und acht.

Sonate I g-Moll BWV 1001

Das groß angelegte, weit ausschwingende Adagio eröffnet nicht nur die erste Sonate, es ist gleichzeitig als Präludium für den gesamten Zyklus gedacht und liefert den Beweis für Bachs konsequente Planung.

Die darauffolgende Fuge in raschem Tempo wird bis zur Vierstimmigkeit verdichtet. Den Durchführungen folgen jeweils auflockernde Zwischenspiele, so daß sich beim Hören eher der Eindruck einer konzertanten Form denn der einer strengen Fuge ergibt. Die ruhig dahinströmende Siciliana ist der Meditationsteil zwischen den Sätzen voller motorischer Anspannung. Von dem die Sonate beschließenden Presto war Johannes Brahms so angetan, daß er es gleich zweimal arrangierte – für Klavier zu zwei Händen!

Partita I h-Moll BWV 1002

Um die Konstruktion dieser Suite schon beim ersten Hören vollständig verstehen zu können, müßte man sie rückwärts hören. Denn erst im vierten (Haupt-)Satz, der Borea (Bach verwendete hier den italienischen Ausdruck für die Tanzform, die heute meist Bourrée genannt wird), enthüllt sich jenes Thema vollständig, das die Grundlage der gesamten Variationen-Suite bildet.

Den vier »klassischen« Suitsätzen der Allemande, Corrente (der italienische Ausdruck für Courante), Sarabande und Borea (die hier die üblicherweise eine Suite beschließende Gigue ersetzt) folgt jeweils ein Double, das zum meist harmonisch-akkordischen Aufbau des vorausgehenden Satzes eine melodisch-lineare Variante bildet, die durch metrische Diminution eine Beschleunigung erfährt. Zieht man literarische Formen zum Vergleich heran, so könnte man von der Abfolge von Bericht und Kommentar sprechen.

Sonate II a-Moll BWV 1003

Nach der Eröffnung, die absichtsvoll extrovertiert den großen Bogen über den Zyklus spannt, scheint Bach nun ein mehr nach innen gekehrtes Werk zu offerieren. Der Grave-Satz ist ein stilles Präludium, das Fugenthema besteht nur aus acht Noten, die auf sehr konventionelle Weise verknüpft erscheinen. Doch dann wird dieses simple Thema samt seiner Umkehrung zur Grundlage einer sich über vier Seiten erstreckenden kontrapunktischen Auseinandersetzung von nicht zu vermuteter Vielfalt, die schon die Zeitgenossen beeindruckte. Johann Mattheson schrieb 1737 in seinem Buch Kern Melodischer Wissenschaft: *Wer sollte wol denken, daß diese acht kurtze Noten[...] so fruchtbar wären, einen Contrapunzt von mehr als einem ganzen Bogen, ohne sonderbarer Ausdehnung, gantz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig jedermann vor Augen gelegt, ja, dazu noch*

den Satz, hin und wieder, rücklings eingeführt. Das Andante korrespondiert in seiner Schlichtheit mit dem Eingangssatz, der Schlußsatz, ein Allegro, ist mit Echo-Effekten angereichert.

Partita II d-Moll BWV 1004

Wer könnte berufener sein als Brahms, sich zu Bachs Werk, hier der die Partita abschließenden Ciaccona (Chaconne), zu äußern. Brahms hatte diesen Satz für die linke (!) Hand eines Pianisten arrangiert und schreibt darüber Clara Schumann: *Ich würde glauben, Dir lange nichts so Amüsantes geschickt zu haben, wie heute – wenn Deine Finger das Vergnügen aushalten! Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein [Noten]System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht. Hat man nun keinen größten Geiger bei sich [gemeint ist Joseph Joachim], so ist es wohl der schönste Genuß, sie sich einfach im Geist tönen zu lassen [...].* Der Bach-Biograph Forkel berichtet zu diesem Satz, daß Bach das Schreiben von Variationen über immer dieselben Harmonien für eine undankbare Arbeit hielt. Daß sein Genie dennoch auch in diesen Fällen Werke von singulärer Bedeutung schuf, belegt die Chaconne ebenso sehr wie die Goldberg-Variationen.

Die der Ciaccona vorausgehenden Tanzsätze sind motivisch eng verwandt und bewahren doch ihren

eigenen Charakter. Kraftvoll ist die Allemande, flink und virtuos die Corrente, meditativ die Sarabande, die Gigue ist geprägt vom raschen 12/8-Takt und brillantem Passagenwerk. Die Ciaccona umfaßt 257 Takte und 64 Variationen, die wiederum jeweils paarweise angeordnet sind, wobei die zweite Variation die Wirkung der ersten verstärkt. Das Thema besteht aus einer von einem einfachen viertaktigen Baß abgeleiteten Akkordfolge. Die Variationen gehen ohne Pause ineinander über, sind aber trotzdem in drei Gruppen gegliedert. Die erste Gruppe verändert das Thema durch vornehmlich harmonische Abwandlungen, die schon ab der dritten Variation auch die Baßlinie erfassen. Im weiteren Verlauf lösen melodische Linien den akkordischen Verlauf ab, die von Achtel- über Sechzehntel- bis zu Zweihunddreißigstel-Bewegungen und schließlich zu erregten Arpeggien gesteigert werden. Der zweite Teil wendet sich in beruhigtem Tempo nach Dur, ist aber wiederum nach dem Prinzip der Steigerung und Verdichtung aufgebaut bis hin zu einer Folge kühner Akkorde. Der dritte Teil führt zur Ausgangstonart d-Moll zurück und greift die leidenschaftliche Bewegung des ersten Teils wieder auf. Am Ende triumphiert das Thema in seiner ursprünglichen Form.

Sonate III C-Dur BWV 1005

Bachs Eigenart, beim Komponieren im Schwierigkeitsgrad des Satzes mitunter weit über das hinauszuweisen, was man auch heute noch als instrumententypisch bezeichnen könnte, hat so manchen Interpreten zu Stoßseufzern getrieben.

Wie angenehm müßte es sein, einige der fast unzählbar reich kolorierten Gesangs-Arien auf einem Instrument spielen zu dürfen, um wieviel leichter läßt sich eine der vier- oder fünfstimmigen Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier auf der Orgel spielen, wenn man das Pedal der Orgel benutzt! Aber um wieviel unangenehmer ist es noch, auf der Violine mit ihren vier Saiten, die sich niemals gleichzeitig streichen lassen, sich auftürmende Akkordballungen zu spielen, bei denen Bach ohne Zweifel an den Klang der Orgel gedacht hat. Aber nicht nur das die Sonate einleitende Adagio ist mit solchen klanglichen Assoziationen zu versehen, sondern auch die sich anschließende hochkomplizierte Fuge, dem mit 354 Takten längsten Satz der sechs Werke, bei der Bach mit der Anrufung Gottes durch das Zitat eines seiner Lieblingschoräle, *Veni Sancte Spiritus* (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*) im Themenkopf die allerhöchste Instanz zum Gelingen des gigantischen Werks anruft. Dieses Thema wird ungefähr in der Mitte der Fuge umgekehrt und in seiner neuen Form weiter durchgeführt. Die beiden sich anschließenden Sätze sind – obwohl mit gleicher Sorgfalt gearbeitet – nach diesem Meisterwerk der Fugenkunst nur noch Abgesang.

Partita III E-Dur BWV 1006

Da für, daß Bach beim Komponieren stets über den einzelnen Anlaß hinausdachte, daß ihn Konzept und Inhalt eines Werkes mehr faszinierten als dessen Ausführung auf bestimmten Instrumenten, gibt es viele Belege. So gibt es für die Kunst der

Fuge überhaupt keine Instrumentenangabe, und so manches Werk wurde, schon wegen der chronischen Zeitnot, in der sich Bach bei seinen ihm auferlegten kirchenmusikalischen Pflichten befand, »multifunktional« eingesetzt. Das festliche Prelude der Partita – ein ausgewachsener Konzertsatz – findet sich in zwei Kantaten wieder, am bekanntesten ist es in der Transkription zu Beginn der Ratswahlkantate BWV 29 geworden. Die Solomelodie der Geige wird von der Orgel übernommen, ein Orchester mit Pauken und Trompeten (!) füllt den Satz auf.

Im übrigen zeigt dieses Opus, wie sicher Bach die damals modernen Stile beherrschte. Sind die ersten Werke des Zyklus durchweg im italienischen Gusto geschrieben, so findet in der dritten Partita so deutlich der französische Stil Anwendung, daß manche Biographen Bachs vermuteten, daß das Werk für einen anderen Geiger (etwa den Franzosen Volumier) geschrieben wurde. Beweisen läßt sich das bis zum heutigen Tage nicht, ebensowenig wie es erwiesen ist, daß Pisendel der erste Spieler der übrigen Werke gewesen sein könnte.

Schon von der Abfolge der Sätze her ist das letzte Werk des Zyklus auf Schlußwirkung angelegt. Es gibt nur einen langsamen Satz: die an zweiter Stelle stehende Loure. In der Gavotte en Rondeau tritt das Hauptthema sechsmal auf, verbunden durch muntere Episoden. Das sich anschließende Menuett-Paar im galanten Stil versprüht ebenso viel Heiterkeit wie die beiden abschließenden raschen Sätze: in der Bourrée gibt es reizvolle Echoeffekte, die Gigue hat Kehraus-Funktion.

Dmitry Sitkovetsky

Die Solistenkarriere des gefeierten russischen Geigers Dmitry Sitkovestky ist von internationalem Format. Er beherrscht eine große Zahl konzertanter Werke, die er im Laufe der Jahre in aller Welt interpretiert hat. Unter anderem musizierte er mit den Berliner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem London Symphony, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra sowie den Orchestern von Chicago, Philadelphia, Los Angeles, Cleveland und dem New York Philharmonic Orchestra. Engagements führten ihn auch zu den großen Festivals von Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh, Ravinia und den BBC Proms, dem Mostly Mozart Festival und vielen anderen. Zu den Höhepunkten der Spielzeit 1997/98 gehörten Konzerte mit dem NHK Tokio, den Symphonieorchestern von Dallas und St. Louis, den St. Petersburger und Rotterdamer Philharmonikern sowie dem Royal Scottish National Orchestra und dem Hallé Orchestra.

Auch die Laufbahn des Dirigenten Sitkovetsky ist erstaunlich. Zunächst gründete er sein eigenes Kammerorchester, die New European Strings mit einer hervorragenden westöstlichen Besetzung. Ferner leitete er als Gast verschiedene bekannte Orchester, darunter die Academy of St. Martin in the Fields, das BBC Philharmonic, das Rundfunkorchester Leipzig, das Orchester der römischen Accademia di Santa Cecilia, das Detroit

Symphony Orchestra und das St. Paul Chamber Orchestra.

Im September 1996 wurde er Chefdirigent und Künstlerischer Berater des nordirischen Ulster Orchestra. Zu den kommenden Dirigierverpflichtungen gehören Konzerte mit dem Orquestra de Galicia, den Kammerorchestern von Stuttgart und Los Angeles und den Philharmonikern von Moskau und Hongkong. Seine umfangreiche Solo- und Kammermusik-Diskographie enthält Werke von Bach (darunter Sitkovetskys vielgelobte Streichorchesterbearbeitung der Goldberg-Variationen) sowie von Brahms, Grieg, Ravel und Prokofieff. Als Konzertsolist hat er unter anderem die Werke von Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofieff, Bartók und Schostakowitsch eingespielt.

Johann Sebastian Bach

Three Sonatas and Three Partitas for Solo Violin

»Sei Solo à Violino senza Basso
accompagnato. Libro Primo«
BWV 1001-1006

A few years after Johann Sebastian Bach's death, his second-eldest son, Carl Philipp Emmanuel, trustee and executor of the paternal estate, wrote of the Sonatas and Partitas for Solo Violin: *He understood completely the possibilities of all the stringed instruments. One of the greatest violinists once told me that he had never seen anything more ideally suited to help one become a good violinist, and could recommend to somebody wishing to learn nothing better than the aforementioned violin solos without bass.* J.S. Bach also composed many works for other instruments, such as organ, harpsichord, and violoncello, which do not deny their pedagogical nature. Bach himself repeatedly pointed this out in the prefaces to the first editions. That he, however, pursued only the one goal with these cycles, namely to write exercises, that is to say, collections of etudes, is, in view of the high quality of all these works, no longer believed today, even if a title expressly states, for example, »Clavierübung« (piano exercises). After all, it would never occur to anybody to look upon Chopin's Etudes as mere finger exercises.

On the other hand, it testifies to the great distance between Bach's world of ideas and that of his contemporaries when even more than fifty years after the composition of the Sonatas and Partitas for

Solo Violin his pupil and early biographer Johann Friedrich Agricola is only able to report that these works were to serve *the acquisition of complete mastery of an instrument in its grandeur.* Polyphonic playing on the violin was no longer really novel in Bach's time. Already during his early Weimar days (1703), for example, Bach must have met the outstanding violinist Paul von Westhoff (1656–1705), who had made a name for himself with his polyphonic playing. That Vivaldi also cultivated polyphonic violin playing was documented already in 1715 – by the critical remarks of Johann Friedrich Armand von Uffenbach, who found that Vivaldi's performance of a fugue *was not so agreeable to listen to, as it was skilfully made.* From Vivaldi it is only a short biographical path to the violinist of the Dresden Court Orchestra, Georg Pisendel (1687–1755), whom Bach met around 1710.

If it was Pisendel, who inspired or even commissioned Bach to compose the solo works for violin, has never been able to be proved. At the very least, it was through him that Bach became acquainted with many of Vivaldi's works. The mystery of whether Bach actually intended to follow up the »Libro Primo« (»First Book«) with a »Libro Secondo« has similarly not been solved – or the work has been lost.

Just as Vivaldi had to hear critical remarks about his polyphonic violin playing, so too did later performers. The famous violinist Joseph Joachim, a close friend of Brahms, who encouraged him to partake in (joint) studies of the ancient masters,

and the first in the waning Romantic era to program Bach's sonatas and partitas on his concerts, appears to have had his problems (for example, with the Solo Sonata in C Major), as one learns from George Bernard Shaw's famous disparaging critique from the year 1890. Joachim did not let himself be put off by such criticism, and prepared a praiseworthy practical edition of the six works, which, however, was issued only in 1908, after his death.

And Bach himself? His father and grandfather are known to have been good violinists from whose knowledge Johann Sebastian, who, as has been demonstrated, could play all stringed instruments well, certainly benefitted. After all, in his Weimar period he managed to advance on the violin to concertmaster, even if he later was to favor the viola. Therefore, Agricola's report of Bach's treatment of the sonatas and partitas is somewhat vexing: *Their author often played them himself on the clavichord, adding as much harmony as he felt was necessary.* On the other hand, Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), although well acquainted with Bach and his works, thought this to be nearly impossible: *It is even more difficult to write a simple melody, without the least accompaniment, so harmoniously that it is not possible to add to it a voice without fault; not even taking into account that the added voice would be entirely unsingable and awkward.*

It was Robert Schumann who proved, in a quite ingenious version »with the added accompaniment of a piano«, that also this difficulty could be overcome.

What has remained are the extreme technical difficulties of the individual works. These have become even greater in the course of the centuries because of the small constructional changes that the violin has experienced, including higher bridges, the altered curvature of the bridge, and the increased distance between the strings and the fingerboard. The »Baroque round bow«, which fascinated musicologists for several decades, never actually existed, and has since been relegated back into the realm of legend.

One thing, to be sure, has not changed through the centuries: Only the world's best violinists are in a position to competently execute Bach's legacy. To play a piece that is three-voiced, sometimes four-voiced, throughout and, moreover, polyphonic, i.e. with each voice moving independently, on an instrument with four strings remains an artistic balancing act of which only a few are capable. Bach structured the cycle of six works – it was written around 1720, with preliminary work possibly reaching back to 1717 – through the alternation of sonata and partita. The sonatas are stricter in form – all three are patterned on the four-movement sonata da chiesa, with its alternation of slow and fast movements. The partitas have the variable succession of movements of the suite, the number of movements varying between five and seven.

Sonata I in G Minor, BWV 1001

The large-scaled, wide-sweeping Adagio opens not only the first Sonata. It is simultaneously

intended as the prelude of the entire cycle, and provides proof of Bach's consequent planning. The following Fuga, in fast tempo, thickens to a four-voiced texture. The development sections are each followed by interludes that loosen up the structure so that, while listening, one gets the impression of a concerto form rather than of a strict fugue. The calmly flowing Siciliana is an island of meditation among movements full of kinetic exertion. Johannes Brahms was so taken with the sonata's concluding Presto that he immediately arranged it twice – for piano two hands!

Partita I in B Minor, BWV 1002

In order to completely understand the construction of this suite already at the first hearing, one must listen to it backwards. For only in the fourth (main) movement, the Borea (Bach employed here the Italian term for the dance form that is today usually called bourrée), does the theme, which forms the foundation of the whole variation suite, disclose itself in full. The four »classical« suite movements Allemanda, Corrente (the Italian term for courante), Sarabande, and Borea (which replaces here the gigue that usually concludes a suite) are each followed by a Double, which for the most part builds a melodic-linear variant of the preceding harmonic-chordal movement, experiencing an acceleration through rhythmical diminution. Drawing upon literary forms by way of analogy, one could speak of a sequence of statement and commentary.

Sonata II in A Minor, BWV 1003

After the opening works, which with intentional extroversion draw the large bow for the cycle, Bach now seems to offer a more introverted work. The Grave movement is a tranquil prelude. The theme of the fugue consists of only eight notes, which appear to be connected in a very conventional manner. This simple theme together with its inversion, however, then becomes the foundation for a contrapuntal treatment of unexpected diversity, extending over four pages, which already impressed Bach's contemporaries. Johann Mattheson wrote in 1737 in his book *Kern Melodischer Wissenschaft* (The Essence of the Melodic Science): *Who would have thought that these eight short notes [...] could be so fruitful as to bring forth a counterpoint of over a whole sheet of paper in length, completely natural and without extraordinary elongation? And yet, just this has been placed before everyman's eyes – indeed, with the theme even being introduced backwards, now and again – by the skillful, and in this genre especially adept, Bach from Leipzig.* The Andante corresponds in its simplicity to the opening movement. The final movement, an Allegro, is embellished by echo effects.

Partita II in D Minor, BWV 1004

Who could be better qualified to comment upon Bach's work, here the Ciaccona (Chaconne) that concludes this Partita, than Brahms? Brahms had arranged this movement for piano left-hand(!), and

wrote to Clara Schumann about it: *I would think that I have not sent you anything so amusing for a long time as this today – if your fingers can stand the pleasure! The Chaconne is for me one of the most wonderful, most incredible masterpieces. On one system, for a small instrument, the man wrote an entire world of the most profound thoughts and powerful sentiments. When I try to imagine, I could have made, could have conceived this piece, I know for certain that the immense excitement and emotion would have made me insane. Now, if one does not have a great violinist around [Joseph Joachim is meant here], it is certainly the most splendid delight to simply hear it in one's mind [...]* In connection with this movement Bach's biographer Forkel commented that Bach considered the writing of variations over the same recurring harmonies to be an unthankful task. That his genius, however, was able to create works of singular distinction even in such cases, is shown just as much by the Chaconne as by the Goldberg Variations.

The dance movements preceding the Ciaccona are closely related motivically, yet each preserves its own character. The Allemanda is vigorous, the Corrente nimble and virtuoso, the Sarabanda meditative, the Giga marked by the quick 12/8 time and brilliant passage work. The Ciaccona contains 257 measures and sixty-four variations, which are in turn grouped in pairs, whereby the second variation intensifies the effect of the first. The theme is made up of a chord sequence derived from a simple four-measure bass line. The variati-

ons flow into one another without pause, but are nevertheless divided into three groups. In the first group, the theme is varied largely through harmonic alterations, which already in the third variation affect the bass line. During the further course of the piece, the chordal progression is pushed into the background by melodic lines, which increase in intensity from eighth-, through sixteenth- to thirty-second-note figures, and finally to agitated arpeggios. The second part, in a calmer tempo, turns to the major tonality, but is, on the other hand, constructed according to the principle of intensification and consolidation, and leads to a sequence of daring chords. The third part leads back to the opening key of D Minor, and takes up again the passionate motion of the first part. At the end, the theme triumphs in its original form.

Sonata III in C Major, BWV 1005

Bach's habit, when composing a piece, of sometimes going far beyond the level of difficulty that even today one would consider »typical of the instrument«, has given many a performer reason to sigh deeply. How comfortable it must be to be able to play some of the almost unreasonably ornamented vocal arias on an instrument; how much easier can a four- or five-part fugue from the Well-Tempered Clavier be played on the organ if one uses the organ's pedals! But how much more troublesome is it to play towering clusters of chords, for which Bach doubtlessly had the sound of the organ in mind, on the violin with it four

strings that can never be bowed simultaneously. Yet, not only is the Sonata's introductory Adagio provided with such tonal associations, but also the following, highly complicated Fuga, with its 354 measures, the longest movement of the six works. In it, which Bach invokes the highest instance for the success of the gigantic work through the appeal to God, with the citation of his favorite chorale *Veni Sancte Spiritus/Komm, heiliger Geist, Herre Gott (Come, Holy Spirit, Lord God)* at the beginning of the theme. Approximately in the middle of the fugue, this theme is inverted and further developed in its new form. After this masterpiece of fugal writing, the two movements that follow are – although crafted with the same care – merely anticlimax.

Partita III in E Major, BWV 1006

There is much evidence that Bach, while composing, always thought beyond the immediate occasion, that the concept and content of a work fascinated him more than its performance on a specific instrument. Thus, there is no instrumentation whatever specified for the Art of the Fugue. And because of the chronic lack of time with which Bach had to contend, owing to the musical duties required of him by his position as church choirmaster, many a work found »multi-functional« employment. The festive Preludio of the Partita – a full-blow concerto movement – is to be found in two cantatas. It is best known in the version that opens the cantata for the inauguration of

the town council, *Wir danken dir, Gott BWV 29*. The solo melody of the violin is taken there by the organ, and an orchestra with timpani and trumpets (!) fills out the texture.

Moreover, this opus shows the sure hand with which Bach mastered the then modern style. Whereas the first works of the cycle are written with such Italian »giusto« throughout, the French style comes so clearly to the fore in the third Partita that many of Bach's biographers have surmised that the work was written for another violinist (perhaps the Frenchman Volumier). So far, this has not been able to be proved, just as it cannot be proved that Pisendel was the first to play the other works.

Even in terms of the order of the movements, the cycle's last work was planned with the final effect in mind. There is only one slow movement: the *Loure*, which comes after the opening movement. In the *Gavotte en Rondeau*, the main theme appears six times, connected by lively episodes. The following pair of *Menuets* in gallant style emit just as much merriment as do the two subsequent fast movements: In the *Bourée* there are charming echo effects. The *Gigue* provides a carousing finale.

Dmitry Sitkovetsky

The celebrated Russian violinist Dmitry Sitkovetsky enjoys a successful international career as a soloist. With an extensive concerto repertoire, his appearances throughout the world have included the Berlin Philharmonic, Leipzig Gewandhaus, London Symphony, Philharmonia, BBC Symphony Orchestra, Chicago, Philadelphia, Los Angeles, New York Philharmonic and Cleveland Orchestras. He has performed at such festivals as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh, BBC Proms, Ravinia and Mostly Mozart. Highlights of the 1997/1998 season include NHK Japan, Dallas and St Louis Symphony Orchestras, St Petersburg and Rotterdam Philharmonic Orchestras and the Royal Scottish National and Hallé Orchestras.

Dmitry Sitkovetsky also enjoys a flourishing conducting career, initially by founding his own chamber orchestra, the New European Strings – made up of distinguished string players from East and West, as well as guest conducting such orchestras as the Academy of St. Martin in the Fields, BBC Philharmonic, Leipzig Radio, Santa Caecilia and Detroit Symphony Orchestras and St Paul Chamber Orchestra. In September 1996, he was appointed Principal Conductor and Artistic Advisor of the Ulster Orchestra in Belfast, Northern Ireland. Elsewhere, future conducting engagements include Orquestra de Galicia, Stuttgart and Los Angeles Chamber Orchestras and Moscow and Hong Kong Philharmonic Orchestras.

His many solo and chamber music recordings include works by Bach, Brahms, Grieg, Ravel, Prokofiev and his highly praised string orchestra transcription of the Bach Goldberg Variations. Concerto discs include those of Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofiev, Bartok and Shostakovich.

Johann Sebastian Bach

**Trois Sonates et trois Partitas
pour Violon Seul**
»Sei Solo, à Violino senza Basso
accompagnato. Libro Primo«
BWV 1001-1006

Quelques années après la mort de Jean Sébastien Bach, Carl Philipp Emmanuel, son deuxième fils chargé de l'administration de sa succession, écrit au sujet des Sonates et Partitas pour Violon Seul: *Il connaissait parfaitement les possibilités offertes par tous les instruments de la famille des violons. Un des plus grands violonistes de notre temps m'a un jour confié qu'il n'avait jamais rien rencontré de mieux pour devenir un bon instrumentiste que les oeuvres pour violon seul sans accompagnement de basse dont nous avons parlé plus haut, et qu'il ne pouvait que recommander ces pièces à tout élève avide d'apprendre.* Jean Sébastien Bach a également composé pour l'orgue, le clavecin et le violoncelle des oeuvres qui ne peuvent renier leur caractère didactique. Il signalait d'ailleurs parfois lui-même ses objectifs dans la préface des éditions princeps. Cependant, étant donné la haute qualité de ces »études«, l'auditeur contemporain ne s'attarde plus sur leur but premier, à savoir l'exercice de la technique, même si les titres expriment encore l'usage prévu à l'origine par le compositeur (Clavierübung par exemple). Dans le même ordre d'idées, personne ne songerait à voir dans les études de Chopin une simple gymnastique pour les doigts.

Et pourtant, cinquante ans après la composition

des Sonates et Partitas pour Violon Seul, Johann Friedrich Agricola, élève et premier biographe de Bach, rapportait uniquement au sujet de ces oeuvres qu'elles devaient servir à *étudier toutes les possibilités techniques de l'instrument.* Ce propos témoigne de la grande distance qui séparait la pensée de Bach de celle de ses contemporains. Le style polyphonique adapté au violon n'était en fait plus une nouveauté à l'époque de Bach. Au début de son séjour à Weimar (1703), Bach a sans doute encore connu l'excellent violoniste Johann Paul von Westhoff (1656-1705), célèbre pour la qualité de son jeu polyphonique. En 1715, Vivaldi jouait lui-aussi en doubles cordes, comme le relate Johann Friedrich Armand von Uffenbach, qui avait assisté à l'interprétation d'une fugue par l'artiste italien et l'avait trouvée *peu agréable à entendre et peu artistique.* De Vivaldi à Georg Pisendel (1687-1755), violoniste à l'orchestre de la cour de Dresde, il n'y avait qu'un pas. Bach fit la connaissance de Pisendel vers 1710, et peut-être est-ce le violoniste qui l'incita à composer les sonates et partitas et lui en passa commande; aucune preuve ne permet d'étayer cette hypothèse, mais on sait en tout cas qu'il fit connaître à Bach un grand nombre de compositions de Vivaldi. Bach avait-il véritablement l'intention d'ajouter un »Libro Secondo« à son »Libro Primo«? Ici aussi, l'énigme reste entière. Rien n'empêche du reste d'imaginer que cet hypothétique second ait disparu.

Si Vivaldi s'était déjà vu critiquer pour son jeu polyphonique, d'autres interprètes furent victimes des mêmes préjugés. A la fin de l'époque roman-

ti que, Joseph Joachim fut le premier à inscrire à son programme les sonates et partitas de Bach. Joachim était l'ami intime de Brahms, et celui-ci l'avait encouragé à étudier avec lui les maîtres du passé. Il semblerait que le célèbre violoniste ait eu beaucoup de difficultés à imposer les œuvres de Bach au public (notamment la Sonate en ut majeur), comme le laisse entendre une des célèbres mais impitoyables critiques de George Bernard Shaw (1890). Joachim ne se laissa pas déconcerter par ces attaques, et prépara une nouvelle et méritoire édition pratique des six compositions, qui ne fut toutefois publiée qu'en 1908, après sa mort.

Mais qu'en était-il du compositeur des partitas lui-même? Bach avait certainement profité de l'enseignement de ses père et grand-père, violonistes reconnus, car il jouait lui-même très bien de tous les instruments à cordes. A l'époque de Weimar, il devint même premier violon solo; par la suite, il devait cependant préférer l'alto. Ces circonstances rendent quelque peu incompréhensible le récit d'Agricola sur la façon dont Bach aurait écrit ses sonates et partitas: *Leur compositeur les jouait souvent au clavecin, et il ajoutait autant d'harmonies qu'il le jugeait nécessaire* – ce que Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), bien que très familier de Bach et de ses œuvres, considérait comme presque impensable: *Il est encore plus difficile d'écrire un chant simple sans accompagnement avec une perfection telle qu'il en devient impossible d'ajouter une voix sans erreurs; sans compter le fait que la voix supplé-*

mentaire serait tout à fait maladroite et impossible à chanter.

Ce fut Robert Schumann qui prouva que cette difficulté pouvait être surmontée, en produisant avec beaucoup d'habileté une version «avec accompagnement de piano ajouté». Une chose n'a pas changé depuis l'époque de Bach: la difficulté d'exécution des sonates et partitas. Les difficultés techniques se sont même accrues au fil du temps, car le violon a subi de petites modifications de fabrication: chevalet plus haut, modification de la courbure du chevalet, plus grande distance entre les cordes et la touche. L'«archet courbe baroque», qui a pendant plusieurs décennies fasciné les musicologues, n'a toutefois jamais existé, et il est retourné dans la légende.

Un fait encore n'a pas changé au fil du temps: seuls les meilleurs violonistes peuvent faire honneur à l'héritage de Bach. En effet, interpréter sur un instrument à quatre cordes une composition à trois voix, parfois même quatre, et qui plus est polyphonique, c'est-à-dire où chaque voix est conduite de manière indépendante, est un prodige dont seuls les plus grands virtuoses sont capables. Dans son cycle de six compositions (elles furent publiées vers 1720, mais les travaux préliminaires remontent probablement jusqu'à 1717), Bach alterne sonates et partitas. Les trois sonates sont plus rigoureuses sur le plan formel; elles comportent toutes, conformément au schéma de la «sonate d'église», quatre mouvements alternés (lent, vif,

lent, vif). Les partitas sont construites de manière plus souple, selon le plan des suites de danse, et le nombre de leurs mouvements oscille entre cinq et huit.

Sonate I en sol mineur BWV 1001

L'ample Adagio n'est pas seulement la section qui ouvre la première sonate: il constitue aussi le prélude du cycle tout entier, et témoigne d'emblée de la rigueur calculatrice de Bach. La preste Fugue qui succède à ce mouvement aux larges oscillations se resserre dans un canevas à quatre voix. Les développements y sont toujours suivis d'intermèdes divertissants, si bien que l'auditeur a davantage l'impression d'entendre une oeuvre de forme concertante qu'une fugue rigoureuse. La calme et fluide Sicilienne constitue un îlot de repos méditatif entre deux sections empreintes de tension et de dynamisme. Le Presto qui conclut la sonate plut tellement à Johannes Brahms que ce dernier l'arrangea à deux reprises – pour piano à deux mains!

Partita I en si mineur BWV 1002

Pour bien comprendre la construction de cette suite, il faudrait pouvoir l'écouter une première fois à l'envers. En effet, ce n'est qu'au quatrième mouvement, la Borea (Bach emploie le terme italien pour la danse que l'on nomme aujourd'hui couramment bourrée), que se dévoile dans son intégralité le thème qui constitue le fondement de toute la suite. Les quatre mouvements »classiques«

– Allemande, Corrente (nom italien de la courante), Sarabande et Borea (qui remplace ici la gigue concluant habituellement les suites) – sont chacun suivis d'un Double, variante linéaire et mélodique d'un modèle à la structure principalement harmonique et basée sur des accords; cette variante donne une impression d'accélération grâce à une diminution métrique.

Si l'on voulait comparer cette pièce à une forme littéraire, on pourrait y voir une succession de récits et de leurs commentaires.

Sonate II en la mineur BWV 1003

Après les premières oeuvres au caractère extroverti, qui semblent tendre l'arc que décriera l'ensemble du cycle, Bach offre une pièce plus intime. Le Grave est un prélude tranquille. Le sujet de la Fugue est constitué de huit notes seulement, combinées de manière apparemment fort conventionnelle. Pourtant, ce thème très simple et son inversion feront l'objet d'un développement contrapuntique d'une richesse incomparable, qui s'étendra sur quatre pages. Les contemporains de Bach avaient déjà marqué leur admiration pour cette prouesse. Ainsi, Johann Mattheson nota en 1737 dans son traité *Kern Melodischer Wissenschaft*: *Qui croirait que ces huit courtes notes [...] seraient assez fécondes pour engendrer un contrepoint de plus d'une page de papier à musique, sans rien de trop et tout à fait naturellement? Et pourtant, c'est exactement cela que l'habile Bach, qui est particulièrement doué pour cette forme, nous a donné à Leipzig, et même, il a, ça*

et là, introduit le sujet en inversion. L'Andante correspond par sa simplicité au premier mouvement; le dernier mouvement, un Allegro, est enrichi d'effets d'écho.

Partita II en ré mineur BWV 1004

Qui serait mieux à même de s'exprimer à propos de l'oeuvre de Bach – ici plus précisément à propos de la Chaconne qui la conclut – que Brahms, qui avait arrangé ce mouvement pour la main gauche (!) d'un pianiste? Le compositeur hambourgeois écrivait à Clara Schumann: *Il me semble qu'il y a longtemps que je ne t'ai plus rien envoyé d'aussi amusant que cette pièce – si tes doigts en supportent le plaisir! Cette chaconne est pour moi l'une des compositions les plus merveilleuses, les plus incompréhensibles que j'aie jamais rencontrées. Sur une seule portée, pour un petit instrument, cet homme a écrit tout un monde de pensées profondes et de sentiments puissants. Si c'était moi qui avais créé, engendré cette oeuvre, l'excitation démesurée et le choc profond causés par son élosion m'auraient rendu fou. Si l'on n'a pas de grand violoniste à proximité [Brahms pense ici à Joseph Joachim], c'est un délice de simplement la laisser retentir dans sa tête [...]* Forkel, un des biographes de Bach, relate au sujet de cette chaconne que Bach considérait comme un travail ingrat l'écriture de variations sur des harmonies toujours identiques. Et pourtant, son génie lui a permis de produire malgré cette répulsion des oeuvres d'importance, comme en témoigne la Chaconne autant que les Goldberg-Variationen.

Les mouvements de danse qui précèdent la Chaconne sont étroitement liés sur le plan motivial, mais préservent chacun un caractère tout à fait particulier. L'Allemande est pleine de puissance, la Corrente alerte et brillante, la Sarabande méditative; la Gigue, dans un 12/8 volubile, est marquée par des traits d'une grande virtuosité. La Ciaconna comprend 257 mesures et 64 variations associées par paires, la seconde variation venant chaque fois renforcer l'effet de la première. Le thème est constitué d'une suite d'accords dérivés d'une basse simple de quatre mesures. Les variations se succèdent sans interruption mais sont structurées en trois groupes: le premier ensemble de variations transforme le thème principalement sur le plan harmonique (dès la troisième variation également à la ligne de la basse). Plus tard, des lignes mélodiques viennent remplacer les accords, qui s'intensifient en traits de croches, puis de doubles et de triples croches et finalement en arpegges. La deuxième partie se tourne vers le majeur, dans un tempo plus calme; elle est également construite sur le principe de l'intensification et de la concentration jusqu'à une suite d'accords hardis. La troisième partie ramène à la tonalité initiale, le ré mineur, et à l'animation passionnée de la première partie. A la fin de l'oeuvre, le thème revient en triomphe sous sa forme originale.

Sonate III en ut majeur BWV 1005

Quand il composait, Bach dépassait parfois largement les possibilités techniques que l'on pourrait encore aujourd'hui qualifier de »typiques à un

instrument« – ce qui a déjà fait soupirer plus d'un interprète: comme il serait agréable de pouvoir jouer sur un instrument l'une ou l'autre de ses arias aux coloris si riches qu'elles sont pratiquement impossibles à chanter, comme il serait plus commode d'interpréter à l'orgue, à l'aide du pédalier, les fugues à quatre ou cinq voix du Clavier bien tempéré ! Et comme il est plus difficile encore d'interpréter au violon, avec ses quatre cordes que l'on ne peut toucher toutes en même temps, les flots d'accords impétueux que Bach avait certainement écrits en ayant à l'esprit les sonorités de l'orgue ! L'Adagio introductif et le deuxième mouvement (une Fugue extrêmement complexe) de cette troisième sonate évoquent ce genre d'associations sonores. Avec ses 354 mesures, cette troisième section est la plus longue de toutes celles qui composent le cycle. Par le biais du *Veni Sancte Spiritus*, un de ses chorals préférés, Bach y invoque dans le sujet principal l'instance divine la plus haute pour la réussite de cette oeuvre gigantesque. Vers la moitié de la fugue, le sujet est inversé et développé dans sa forme nouvelle. Après ce chef-d'oeuvre de l'art de la fugue, les deux derniers mouvements, bien que ciselés avec le même soin, ne représentent plus qu'une simple conclusion.

Partita III en mi majeur BWV 1006

Il existe beaucoup de preuves que Bach, lorsqu'il composait, n'avait pas uniquement en tête l'occasion pour laquelle il écrivait, et qu'il s'intéressait beaucoup plus au plan et au contenu de l'oeuvre qu'à son interprétation sur des instruments bien

précis. Ainsi, dans son Art de la fugue, il n'indique pas l'instrument auquel il est destiné. En outre, il arrangea plusieurs oeuvres pour diverses distributions – principalement par manque de temps, car il était constamment pressé de subvenir à ses lourdes obligations de compositeur de musiques sacrées. Le solennel *Preludio* de la partita, un mouvement de concert d'une grande maturité, se retrouve dans deux cantates; la version la plus connue est le début de la *Ratswahlkantate* BWV 29, où la mélodie du violon est reprise par l'orgue, tandis qu'un orchestre avec timbales et trompettes (!) vient étoffer le jeu.

Cet opus montre également combien Bach maîtrisait les styles à la mode à son époque. Si les premières sections du cycle sont écrites dans le goût italien, la troisième partita est tellement imprégnée du style français que certains biographes de Bach ont voulu croire qu'il destinait l'oeuvre à un autre violoniste que Pisendel (peut-être le Français Volumier. Mais il n'a jamais été prouvé qu'il en fut ainsi, ni d'ailleurs que Pisendel en donna la première interprétation). La succession même des mouvements indique que cette partita est destinée à conclure le cycle avec effet. On n'y trouve qu'un seul mouvement lent: le *Louré*, en deuxième position. Dans la *Gavotte* en Rondeau, le thème principal apparaît six fois, entrecoupé d'épisodes joyeux. Le couple de Menuets suivant, dans le style galant, exhale autant de gaieté que les deux derniers mouvements rapides, une *Bourrée* avec de charmants effets d'écho, et une *Gigue* faisant fonction de danse finale.

Dmitry Sitkovetsky

Le violoniste russe Dmitry Sitkovetsky poursuit une brillante carrière internationale de soliste. Son vaste répertoire de concertos lui a permis de se produire dans le monde entier avec de nombreux orchestres, dont le Philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le London Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la BBC, les orchestres philharmoniques de Chicago, Philadelphie, Los Angeles, New York et Cleveland. Il a également joué aux festivals de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Edimbourg, Ravinia ainsi qu'aux BBC Proms et au festival Mostly Mozart. Au cours de la saison 1997/98, il est notamment invité à se produire avec le NHK (Japon), l'Orchestre symphonique de Dallas, l'Orchestre Symphonique de St Louis, les orchestres symphoniques de Saint-Petersbourg et de Rotterdam, le Royal Scottish National Orchestra et le Hallé Orchestra.

Dmitry Sitkovetsky jouit également d'une grande réputation comme chef d'orchestre. Après avoir fondé son propre orchestre de chambre, «The New European Strings», constitué de brillants musiciens venus de l'Est et de l'Ouest, il a été invité à diriger des formations très connues comme l'Academy of St Martin in the Fields, le BBC Philharmonic, l'Orchestre de la radio de Leipzig, l'Orchestre Symphonique Santa Caecilia, l'Orchestre Symphonique de Detroit et le St Paul Chamber Orchestra. Au mois de septembre 1996, il a été nommé chef d'orchestre titulaire et conseiller

artistique de l'Ulster Orchestra à Belfast. Il est également invité à diriger prochainement l'Orchestra de Galicie, les orchestres de chambre de Stuttgart et Los Angeles, et les orchestres philharmoniques de Moscou et Hong-Kong.

Au programme de ses nombreux enregistrements (tant en solo qu'avec orchestre de chambre) figurent Bach, Brahms, Grieg, Ravel et Prokofiev, ainsi qu'une transcription pour orchestre à cordes des Goldberg-Variationen de Bach qu'il a lui-même réalisée avec grand succès. Il a enregistré sur disques des concertos de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofiev, Bartok et Chostakovitch.

Johann Sebastian Bach

**Tres sonatas y tres partitas para violín solo
»Sei Solo. à Violino senza Basso
accompagnato. Libro Primo«
BWV 1001–1006**

Algunos años tras la muerte de Johann Sebastian Bach, su segundo hijo mayor, Carl Philipp Emanuel, administrador y representante de la herencia paterna, escribía acerca de las sonatas y partitas para violín solo: *Él comprendía a la perfección las posibilidades de todos los violinistas. Uno de los más grandes violinistas me dijo, en cierta ocasión, que no conocía nada tan perfecto para convertirse en un buen violinista ni hay nada mejor que aconsejar a quien desee aprender sino los recién mencionados solos para violín sin bajo.*

También para otros instrumentos, como, por ejemplo, el órgano, el cémbalo o el violoncelo, ha compuesto Bach diversas obras cuyo carácter pedagógico es evidente. Bach mismo ha llamado la atención sobre este aspecto en los prólogos de las primeras impresiones. El que solamente considerase el autor un fin para estos ciclos, a saber, el de los ejercicios de aprendizaje, es decir, el que los ciclos mismos no consistan sino en una colección de estudios, es algo que actualmente, en vista a la alta calidad de todas estas las obras, no puede aceptarse por más que en el título leamos expresamente “Ejercicio para piano” (»Clavierübung«). A nadie se le ocurriría considerar los estudios de Chopin, pongamos por caso, como simples ejercicios dactilares.

Por otra parte, el que más de cincuenta años tras la composición de las Sonatas y partitas para violín solo, a su discípulo y temprano biógrafo Johann Friedrich Agricola se le ocurriera afirmar que estas obras tienen el cometido de *aprender a ejercitarse y dominar perfectamente un instrumento* nos da noción de la gran distancia que separaba a Bach de sus contemporáneos. La ejecución de varias voces con violín, en realidad, no era cosa tan nueva en la época de Bach. Al excelente violinista Johann Paul von Westhoff (1656–1705), por ejemplo, famoso gracias a sus ejecuciones de varias voces con violín, acaso lo hubiera podido conocer Bach durante su temprana época en Weimar (1703). También respecto de Vivaldi, respecto de sus ejecuciones de varias voces con violín, se conocen referencias ya de 1715. Nos referimos al crítico reconocimiento de Johann Friedrich Armand von Uffenbach, al cual la interpretación de Vivaldi de una fuga le pareció *no tan agradable de oír cuanto artística era su hechura*. El violinista de la Cámara de Corte de Dresden (Dresdner Hofkapelle) Georg Pisendel (1687–1755), biográficamente poco distante de Vivaldi, conoció a Bach en los años en torno a 1710. No ha podido hallarse documentado en lugar alguno si acaso fuera este mismo violinista quien alentara a Bach a la composición de las obras de solo para violín o si acaso fuera él mismo quien encargara las obras. En todo caso, por mediación suya conoció Bach muchas obras de Vivaldi. El enigma de si hubiera tenido Bach la intención de componer un »Libro secondo« tras el »Libro primo« tampoco queda resuelto (bien es posible que la obra existiera y haya desaparecido).

Según intérpretes tardíos, Vivaldi ya escuchó unas opiniones críticas acerca de sus ejecuciones. El famoso violinista Joseph Joachim, íntimo amigo de Brahms, alentado por éste mismo al común estudio de los antiguos maestros, fue el primero que en la época final del Romanticismo incorporó las sonatas y partitas de Bach al programa de sus actuaciones públicas. Joseph Joachim parece haber tenido sus dificultades (por ejemplo, con la sonata para solo en Do mayor), según llegamos a conocer de la famosa y despiadada crítica de George Bernard Shaw del año 1890. Joachim no se dejó turbar por semejantes críticas y preparó una meritoria nueva edición práctica de las seis obras que fue publicada el año 1908, tras su muerte.

¿Y qué decir del mismo Bach? Su padre y uno de sus abuelos eran considerados como buenos violinistas. Johann Sebastian, que, según está demostrado, tocaba bien todos los instrumentos de arco, pudo haber aprendido mucho del talento de ellos. Considérese, por ejemplo, que ya en su época de Weimar consiguió llegar al grado de maestro de concierto con el violín, si bien posteriormente prefirió la viola. Por eso mismo resultan un tanto irritantes las declaraciones que Agricola hace acerca del modo de proceder de Bach con sus propias sonatas y partitas: *»su mismo autor las interpretaba al clavicordio y añadía tantos elementos armónicos como consideraba necesario«*. Eso mismo, por otra parte, era considerado por Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) como cosa prácticamente imposible, a pasar de que conociera tan bien la figura y la obra de Bach: *más difícil es aun escribir una sencilla canción sin el menor*

acompañamiento y de modo tan armónico, tanto que resultaría imposible añadir una voz sin cometer faltas y eso sin considerar siquiera que la voz añadida habría de ser de todo punto incantable y algo infeliz. Robert Schumann, por otra parte, demostró con una adaptación excelente, »con acompañamiento adicional de piano«, que incluso esas dificultades podían ser superadas.

Lo que permanece son las enormes dificultades técnicas de cada una de las composiciones. Estas dificultades incluso han aumentado en el transcurso de los siglos, ya que el violín, por causa del puente más alto y la modificación de su comba así como por la mayor distancia entre las cuerdas y el diapason, ha sufrido algunas pequeñas modificaciones técnicas. El »arco redondo barroco«, cuestión que durante varios decenios ha fascinado a la ciencia, no ha existido en realidad nunca y ha quedado relegado al mundo de las leyendas. Como quiera que sea, una cosa hay que no ha cambiado con el transcurso de los siglos: solamente a los mejores violinistas del mundo les es posible hacer justicia a este legado de Bach. El ejecutar con un instrumento de cuatro cuerdas un período de tres y, a veces, incluso de cuatro voces y, además, polifónicamente, es decir, cada voz por sí misma, es algo que se halla en el límite de lo artísticamente posible, algo reservado a una minoría. El ciclo de seis obras creado en torno al 1720, si bien los trabajos preliminares pudieran remontarse hasta el año 1717, fue estructurado por Bach alternando sonatas y partitas entre sí. La forma de las sonatas es más severa – las tres, siguiendo

el modelo de la sonata da chiesa, adoptan la estructura de cuatro movimientos con alternancia de los lentos y los rápidos entre sí. Las partitas presentan la más ligera secuencia de la suite, su cantidad de movimientos oscila entre cinco y ocho.

Sonata I en sol menor BWV 1001

El extenso adagio de amplio sonido no solamente principia la primera sonata sino que, además, está concebido como preludio del ciclo completo y viene, pues, a ser una prueba de la concienzuda planificación de Bach. La subsiguiente fuga de rápido compás se hace de una complejidad más y más densa, hasta llegar alcanzar las cuatro voces. A cada pieza sigue una especie de entremés para esparcimiento del oyente, de modo que se tiene más bien la impresión de una forma concertante que de una fuga en sentido estricto. La apacible siciliana viene a ser una reposada meditación entre dos períodos de tenso movimiento. Del presto final de la sonata quedó Brahms tan admirado que lo arregló incluso dos veces... ¡para piano a dos manos!

Partita I en sí menor BWV 1002

Para comprender perfectamente la estructura de esta obra habría de escucharse por primera vez del final al principio, ya que el tema a base del cual se conforma la suite de variaciones no se revela en toda su extensión sino en el cuarto movimiento, el movimiento principal, el borea (Bach emplea la voz italiana para denominar la danza que en la

actualidad conocemos principalmente con el nombre de bourrée).

Acada uno de los cuatro movimientos «clásicos» de la suite, allemande, corrente (la voz italiana de courante), sarabande y borea (la cual substituye aquí a la gigue con la que habitualmente concluyen las suites) sigue un double. El double conforma las más veces una lineal y melódica variante de la frecuente estructura de acordes armónicos del movimiento anterior y se acelera por efecto de las disminuciones métricas. Hablando en términos de géneros literarios, diríase que nos encontramos ante una secuencia de episodios en los que informes y comentarios se alternan unos a otros.

Sonata II en la menor BWV 1003

Tras la apertura intencionadamente extrovertida, que extiende su arco abrazando el ciclo completo, parece que Bach más bien vuelve la vista al interior. El movimiento grave es un remansado preludio, el tema de la fuga consiste solamente en ocho notas enlazadas de un modo, diríase, harto convencional. Mas he aquí que este simple tema, junto con su retorno, se convierte en el fundamento de una labor contrapuntística que se expande a lo largo de las cuatro cuerdas y es de una variedad tan inusitada que ya mereció la admiración de los contemporáneos. Johann Mattheson escribía el año 1737 en su libro *El núcleo de la ciencia melódica* (Kern Melodischer Wissenschaft): *Quién hubiera llegado a pensar que estas ocho breve notas [...] llegarían a dar tanto de sí, un contrapunto de más*

de un arco completo, sin extravagante dilatación, de lo más natural? Y, con todo, el artista Bach, dotadísimo para este género, ha llegado a demostrarlo varias veces en Leipzig ante todo el mundo, interpretando incluso el mismo movimiento a la inversa. El andante se corresponde en su sencilla elegancia al movimiento de entrada; en el movimiento final, un allegro, abundan las figuras imitativas del eco.

Partita II en re menor BWV 1004

A quién mejor sino a un Brahms hubiera cabido pronunciarse acerca de la ciaccona (chaconne) final de esta partita de Bach. Había arreglado ya Brahms este período para la mano izquierda al piano cuando al mismo respecto escribía a Clara Schumann: *¡Pensaría que hace mucho tiempo no te había enviado nada tan divertido como esto de hoy, si es que tus dedos pudieran tolerar semejante placer! La chaconne es una de las más maravillosas e inefables composiciones musicales. En un simple sistema de notas, y para un pequeño instrumento, compone aquí un hombre todo un mundo de profundos pensamientos y tremendas sensaciones. Si me atreviera a imaginarme que yo mismo hubiera compuesto la pieza, que a mí mismo me hubiera sido dada, no dudo que la inmensa emoción me hubiese conmovido hasta el grado de hacerme enloquecer. Si no se tiene junto a sí a ningún gran violinista [se refiere a Joseph Joachim], el más hermoso deleite no consiste sino en dejar que la música simplemente resuene en la mente [...].* Forkel, el biógrafo de Bach, refiere en relación a este

movimiento que Bach consideraba como una labor desagradecida la composición de variaciones sobre la misma armonía. El que, a pesar de ello, su genio llegara a poder componer obras de tan singular trascendencia se demuestran tanto con la referida chaconne como con las variaciones de Goldberg. Los períodos dancísticos anteriores a la ciaccona se emparentan estrechamente en sus motivos conservando, eso sí, su carácter propio. La allemande es enérgica, ágil y hasta virtuosa la corriente, meditativa la sarabande, y la gigue, caracterizada por el rápido compás de 12/8, lleva la impronta de todo un brillante pasaje. Volviendo a la ciaccona: abarca 257 compases y 64 variaciones, las cuales, a su vez, se encuentran dispuestas por parejas, en lo cual ha de apreciarse que la segunda variación refuerza el efecto de la primera. El tema consiste en una secuencia de acordes tomada de un sencillo bajo de compás de cuatro. Las variaciones se suceden unas a otras sin pausa, lo que no impide que se hallen estructuradas en tres grupos. El primer grupo modifica el tema por medio de excursos preferentemente armónicos y que alcanzan la línea del bajo ya en la tercera variación. Durante el posterior transcurso, las líneas melódicas relevan al curso de acordes y se subliman más y más pasando de las fusas a las semifusas y de las semifusas a las garrapearas... para desembocar finalmente en conmovedores arpeggios. La segunda parte, en moderado tiempo, pasa al modo mayor; se compuso igualmente según el mismo principio de notas y complejidad crecientes hasta llegar a una serie de audaces acordes. La tercera parte regresa al re menor retomando el apasionado movimiento de la

primera. Al final Triunfa el tema en su forma primigenia.

Sonata III en Do mayor BWV 1005

El estilo propio que muestra Bach en el arte de la composición, con un grado de dificultad de movimientos que sobrepasa en mucho lo hoy en día cabría considerar típico respecto de un instrumento específico, ha llevado a algunos intérpretes al límite de la desesperación. ¡Cuán agradable ha de ser la ejecución de una de esas arias vocales, de cromatismo casi imposible, con un instrumento, y cuánto más fácil resulta la interpretación de una de las fugas para cuatro o cinco voces del Piano bien temperado (Wohltemperierten Klavier) con el órgano, toda vez que pueda emplearse el pedal! Y, por el contrario, cuánto más ha de desagradar interpretar al violín – un instrumento cuyas cuatro cuerdas es imposible hacer vibrar simultáneamente – los intrincados plexos de acordes en cuya composición Bach, sin duda, hubo de tener en mente el sonido del órgano. Pero no solamente el adagio principiante de la sonata está provisto de semejantes asociaciones sonoras, sino también la subsiguiente y complicadísima fuga, el movimiento que, con sus 354 compases, viene a ser el más largo del ciclo séxtuple completo. Con la cita en el encabezamiento temático de una de sus predilectas corales, *Veni Sancte Spiritus (Komm, heiliger Geist, Herre Gott)*, no duda Bach en apelar al Altísimo para que le asista en la composición de tan tremenda obra. Se invierte este mismo tema aproximadamente a la mitad de la fuga para ser pro-

guido en su nueva forma. Los dos movimientos siguientes, a pesar de haber sido compuestos con el mismo esmero, empalidecen a ojos vista frente a la precedente, magistral fuga.

Partita III en Mi mayor BWV 1006

Es cosa bien probada el hecho de que Bach, al componer, constantemente meditase acerca del motivo, el que le fascinase más la concepción y el contenido de una obra que su ejecución práctica con un instrumento concreto. Así, por ejemplo, respecto del Arte de la fuga (Kunst der Fuge) no hace ninguna referencia a los instrumentos y alguna que otra obra se empleaba de modo »multi-funcional« (a causa también de la crónica falta de tiempo en que se encontraba Bach por sus obligaciones musicales eclesíásticas). El festivo preludio de la partita – un crecido movimiento concertístico – se encuentra nuevamente en dos cantatas; su más conocida versión es la transcripción al principio de la Elección del reposo [o Elección de la posada] BWV 29 (Ratswahlkantate). De la melodía para solo del violín se hace cargo el órgano, mientras que una orquesta con timbal y trompetas rellena el movimiento.

Por lo demás, esta obra es una muestra del grado con que ya por aquél entonces dominaba Bach el estilo moderno. Si las primeras obras del presente ciclo se compusieron al gusto italiano, tanto más se evidencia el estilo francés en la tercera partita, tanto que algunos biógrafos de Bach sospechan que la obra fuera compuesta para otro violinista

(acaso el francés Volumier). Como quiera que sea, lo recién dicho no ha podido demostrarse hasta el día de hoy, como tampoco el que Pisendel fuera el primer intérprete de las restantes obras.

Ya de la disposición de los movimientos se desprende que la última obra del presente ciclo tiene una función justamente final. Tan sólo presenta un movimiento lento: la loure, que ocupa el segundo lugar. En la gavotte en rondeau hace presencia el tema principal en seis ocasiones intercaladas de animados episodios. Del par de minués subsiguiente, en estilo galante, emana tan lozana alegría como de los dos períodos finales: en la bourrée nos encontramos con unas encantadoras figuraciones de eco, la gigue tiene el carácter propio de un final.

Dmitry Sitkovetsky

La carrera de solista del célebre violinista ruso Dmitry Sitkovetsky es de formato verdaderamente internacional. Domina una gran cantidad de obras concertantes interpretadas con el paso de los años por todo lo ancho y largo del mundo. Entre las agrupaciones con las que ha actuado cabe mencionar a la Berliner Philharmoniker, la Gewandhausorchester de Leipzig, la London Symphony Orchestra, la Philharmonia, la BBC Symphony Orchestra así como las orquestas de las ciudades de Chicago, Filadelfia, Los Ángeles, Cleveland y la New York Philharmonic. Ha actuado igualmente en los grandes festivales de Salzburgo, Lucerna, Berlín, Edimburgo, Ravinia y los BBC Proms, el Mostly Mozart Festival y muchos más. Como puntos culminantes de la etapa concertística de 1997/98 destacan los conciertos con la NHK de Tokio, las orquestas sinfónicas de Dallas y St. Louis, las filarmónicas de San Petersburgo y de Rotterdam así como la Royal Scottish National Orchestra y la Hallé Orchestra.

También la carrera de Sitkovetsky en cuanto director es sorprendente. Primero fundó su propia orquesta de cámara, la New European Strings, con un excelente reparto de intérpretes tanto orientales como occidentales. Por lo demás, como invitado, ha tenido la ocasión de dirigir diversas conocidas orquestas, entre las que cuentan la Academy of St. Martin in the Fields, la BBC Philharmonic, la Rundfunkorchester de Leipzig, la orquesta de la Accademia di Santa Cecilia de Roma, la Detroit

Symphony Orchestra y la St. Paul Chamber Orchestra.

En septiembre de 1996 llegó a ser director jefe y asesor artístico de la Ulster Orchestra nordirlandesa. Entre las posteriores responsabilidades en cuanto a director cuentan sus conciertos con la Orquesta de Galicia, las orquestas de cámara de Stuttgart y Los Ángeles así como las filarmónicas de Moscú y Hongkong.

En su abundante discografía de música de cámara como solista forman parte obras de Bach (entre otras su muy encomiada adaptación de las variaciones Goldberg para orquesta de cuerda) así como de Brahms, Grieg, Ravel y Prokofieff. Como solista de conciertos ha interpretado, entre otras, obras de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofieff, Bartók y Schostakowitsch.

Dmitry Sitkovetsky acaba de comenzar con un amplio proyecto para BMG/conifer/Classic FM. Bajo su dirección grabará la Ulster Orchestra sinfonías de Sibelius, Mendelssohn y otras obras.

Vol. 120

Suiten für Violoncello Solo

Suites for Solo Cello

BWV 1007-1012

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Teije van Geest

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:

Ralf Kolbinger

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

15.-17.4.1998; 22.-24.5.1998; 27.-30.6.1998

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Suiten für Violoncello solo

Suites for Solo Cello

Suites pour violoncelle seul

Suites para violoncelo solo

BWV 1007-1012

Boris Pergamenschikow

Violoncello/Violoncelle/Violoncelo

CD 1

Total time

Suite I G-Dur / G Major / sol majeur / Sol mayor BWV 1007

Prélude	1	2:07	
Allemande	2	4:33	
Courante	3	2:37	
Sarabande	4	2:37	
Menuett I + II	5	3:15	
Gigue	6	1:34	16:43

Suite II d-Moll / D Minor / ré mineur / re menor BWV 1008

Prélude	7	4:00	
Allemande	8	3:53	
Courante	9	2:00	
Sarabande	10	3:38	
Menuett I + II	11	2:57	
Gigue	12	2:25	18:13

Suite III C-Dur / C Major / ut majeur / Do mayor BWV 1009

Prélude	13	2:49	
Allemande	14	4:04	
Courante	15	3:00	
Sarabande	16	3:46	
Bourrée I + II	17	3:21	
Gigue	18	3:12	20:12

Total Time CD 1

55:08

CD 2

Total time

Suite IV Es-Dur / E flat Major / mi bémol majeur / Mi bemol mayor BWV 1010

Prélude	1	3:53	
Allemande	2	4:06	
Courante	3	3:38	
Sarabande	4	3:20	
Bourrée I + II	5	4:36	
Gigue	6	2:41	22:14

Suite V c-Moll / C Minor / ut mineur / do menor BWV 1011

Prélude	7	5:05	
Allemande	8	4:49	
Courante	9	2:07	
Sarabande	10	3:25	
Gavotte I + II	11	4:32	
Gigue	12	2:15	22:13

Suite VI D-Dur / D Major / ré majeur / Re mayor BWV 1012

Prélude	13	4:35	
Allemande	14	7:17	
Courante	15	3:42	
Sarabande	16	4:39	
Gavotte I + II	17	3:56	
Gigue	18	4:08	28:17

Total Time CD 2

Total Time CD 1 + CD 2

2:07:52

Andreas Bomba

Bachs Suiten für Violoncello solo BWV 1007 - 1012

An der Tagesordnung war es in der älteren Musik nicht, Stücke ohne Begleitung für einstimmig zu spielende Instrumente zu schreiben. Aber auch nicht unüblich. Johann Sebastian Bach bedachte die Flöte mit einer Solosonate (BWV 1013), dazu die Violine und das Violoncello mit Sammlungen von je sechs Stücken. Die »Sei Solo senza basso accompagnato« BWV 1001 – 1006 für Violine sind im Autograph erhalten und deshalb als geschlossenes Korpus von je drei Sonaten und Partiten erkennbar. Die sechs Suiten für das Violoncello dagegen (BWV 1007 – 1012) wurden in einer Abschrift aus zweiter Hand überliefert, ausgefertigt von Bachs Gemahlin Anna Magdalena um 1720. Ob Bach sich diese Suiten als ebenso überlegt konzipierte Sammlung wie die »Sei Solo« dachte, bleibt damit im Ungewissen. Entstanden sind sie, glaubt die Forschung, etwas früher als die Violin-Soli, jedoch noch in Bachs Köthener Jahren. In der Hofkapelle spielten damals mit Christian Ferdinand Abel und Christian Bernhard Linke zwei hervorragende Cellisten, deren Fähigkeiten Bach diese Stücke zugeordnet haben könnte.

Der formale Reiz der Violin-Soli besteht im Wechsel von der modernen Form der Sonate zu der altgedienten der Partita. Die Cello-Suiten ver-

danken ihre Spannung untereinander einem anderen Umstand. Formal sind sie zunächst sehr ähnlich angelegt. Alle sechs beginnen mit einem Prélude, dem jeweils die klassischen Suitensätze Allemande, Courante und Sarabande folgen. Zwischen ihnen und der jeweils abschließenden Gigue probiert Bach verschiedene Satztypen aus: Menuett, Bourrée und Gavotte. Diese galanten Stücke sind erfüllt von schwingender Melodik, lebendigen Rhythmen und jener ausdifferenzierten Klanggestik, die den Kapellmeister Bach auf der Höhe der Kunst seiner Zeit zeigt, fähig, die aktuellen musikalischen Stile italienischer und französischer Provenienz mit Eleganz umzusetzen und persönlicher Originalität anzureichern.

Die größten Anforderungen stellen sich den Spielern in den einleitenden Préludes. Bach nutzte die Freiheit der Form, höchst unterschiedliche Möglichkeiten musikalischer Phantasie zu demonstrieren. In der ersten Suite in G-Dur sind es arpeggierte Akkorde und Sechzehntelketten, die einen Höhepunkt in einem eineinhalb Oktaven umfassenden, chromatischen Aufstieg finden. Das Prélude der zweiten, d-Moll-Suite ist dagegen melodischer; Haltetöne bilden Ruhepunkte für weitgespannte, rhetorische Figuren. Nicht ohne Pathos beginnt und schließt das Prélude der C-Dur-Suite; in diesem Rahmen erreichen die Arpeggien mehr harmonische Spannung als im ersten Prélude.

Eine noch größere Zahl von Tonarten streift das Prélude der Es-Dur-Suite; auch hier sind es nacheinander gespielte Töne von Akkorden, die diesen Bereich musikalischen Ausdrucks betonen. Das Prélude der folgenden Suite in der parallelen Tonart c-Moll ist das umfangreichste der ganzen Sammlung. Einer getragenen Einleitung folgt eine Fuge, deren Thema den Umfang einer verminderten Sext, unter Betonung der Eckpunkte C und As, nicht überschreitet. Dies mag einen Reiz der Tonart darstellen: Bach verfährt in den Orgelfugen c-moll BWV 537 und BWV 546 ähnlich. Bereits das Thema der frühen Passacaglia BWV 582, das Bach einem Stück des Franzosen André Raison entlehnt hatte, zeigt diese Spannung. Im übrigen verlangt die fünfte Suite eine Skordatur, d.h. eine Umstimmung der Saiten, die im Barock nicht unüblich war und meist aus Gründen des Fingersatzes oder der klanglichen Erweiterungen vorgenommen wurde. Beide Gründe liegen bei Bach nicht vor, so daß man über seine Motive rätseln darf.

Für die sechste und letzte Suite D-Dur verlangte Bach sogar ein anderes Instrument mit fünf Saiten. Diese zusätzliche Saite muß dazu gedient haben, den Tonumfang in die Höhe zu treiben, wie sogleich im Prélude mit seiner aufsteigenden Motivik erkennbar wird. Gegenüber der freien Form der ersten vier Suiten und dem klassischen Präludium mit Fuge der fünften wählt Bach für den Auftakt der sechsten Suite eine Gigue, jenen Tanzsatz im Zwölfachtel-Takt, mit der alle Stücke

jeweils abschließen. Und er schreibt, auch dies eine Besonderheit, eine zweistufige Dynamik (forte und piano) vor. Die letzte Suite ist, wenn man sie auf dem viersaitigen Cello spielt, die technisch anspruchsvollste. Indem Bachs Gattin dieses Werk in ihrer Handschrift an die letzte Stelle setzte, stellte sie zumindest ihren ausgeprägten Sinn für dramaturgische Entwicklungen unter Beweis.

Boris Pergamenschikow

Gedanken zu Bachs Suiten für Violoncello solo

Das Werk J.S. Bachs begleitet jeden Menschen, der sich mit Musik beschäftigt, von Kindheit an und ist der Grundstock jeder professionellen Ausbildung. In der Zeit der Lebensspanne, die uns Menschen gewährt ist, kann niemand das gesamte Universum seiner Musik vollends erfassen. Ich sehe unsere Beschäftigung mit Bach wie eine Spirale: es bleibt jedem einzelnen überlassen, wie weit man den Radius der Windungen auszudehnen vermag.

Seit der Zeit der Wiederentdeckung der Cellosuiten hat jede Generation ihre eigene, der jeweiligen Ästhetik ihrer Zeit entsprechende Interpretation eingebracht. Seit relativ kurzer Zeit jedoch hat die Musikwelt ein sehr starkes Bedürfnis nach an

den Quellen orientierter Spurensuche und Wahrheitsfindung entwickelt. Wir versuchen heute, Musik so zu interpretieren, wie sie vielleicht dem ästhetischen Vorstellungsvermögen ihrer Zeit entsprochen hat. Ich möchte mich an die zum großen Teil überlieferten »Spielregeln« halten, dabei aber trotzdem aus dem 20. Jahrhundert heraus zurückblicken. Die Affekte und Emotionen, die Gemütszustände und die Empfindungen vereinen uns Menschen verschiedener Epochen. Dies macht Musik allgemeingültig und erlaubt uns, an diese großen Werke heranzuwagen.

Die anerzogene, dem Fortschrittsglauben verhaftete Vorstellung von den stets zukunftsweisenden großen Komponisten hemmt uns anzuerkennen, daß die Wahrheit bei Bach meistens im Erfassen des schon zu seiner Zeit bestehenden Allgemeingutes zu suchen ist und keinesfalls in der Übertragung der später gewonnenen Erkenntnisse oder Klangideale besteht. Diese Vorstellungen, den überlieferten Traditionen des 19. Jahrhunderts verpflichtet, verleiteten mehrere Musikergenerationen zu den manchmal beeindruckenden künstlerischen oder rein instrumentalen Leistungen, die allerdings auf Mißverständnissen einer anderen Ästhetik beruhten.

Liebe, Demut und Respekt sind wahrscheinlich die wichtigsten Tugenden, die uns der Umgang mit der Musik abverlangt. Gleichzeitig aber möchte ich hinzufügen, daß all dies nicht zur lähmenden Ehrfurcht und Angst verkommen darf. So, wie

sich die wirklich großen Menschen ihrem Gegenüber erst öffnen, wenn der Umgangston entspannt und fern jeder Beklommenheit oder Schüchternheit ist, sind auch die Werke von Bach gegen eine sakrosankte Behandlung sehr empfindlich.

Gerade dieser Gedanke änderte vor Jahren auf einmal meine Einstellung zur Bach-Interpretation. Der Auslöser war eine Radiosendung, in der Gustav Leonhardt die Cellosuiten in seiner Bearbeitung für Cembalo spielte. Sein Interpretationsansatz eröffnete mir neue Perspektiven der freimütigeren Auseinandersetzung mit dieser Musik. Ich war herausgefordert, darüber nachzudenken, ob mich eine weitgehende Loslösung von der Materie des Instrumentes und auch von den anerzogenen »Spiel'-was-in-den-Noten-steht«-Dogmen bei der Wahrheitssuche weiterbringt. Wir Cellisten waren immer von der einzigartigen Stellung der sechs Bach-Suiten derart überwältigt, daß bei vielen eine gewissermaßen »cellozentrische« Beschäftigung mit diesen Suiten zu beobachten war, ohne sie im Zusammenhang mit den anderen Werken und als Teil des Bachschen Gesamtchaffens zu sehen.

Ebenfalls wurde für mich zur Herausforderung, die gelöste Entrücktheit mit der heiteren Bodenständigkeit oder Eleganz der damals noch gebräuchlichen, charakteristischen Tänze zu verbinden. Besonders entsetzt waren unsere Hör- und Spielerfahrungen durch die von Schwere, sattem Ton und beinahe beethovenschem »con molto

sentimento d'affetto«-Charakter überladenen, langsamen Suitensätze. Die alten Gewohnheiten abzustreifen und die neu gewonnenen Erkenntnisse zu Überzeugungen zu verarbeiten: dieser Entwicklungs- und Lernprozeß hat wahrscheinlich kein Ende.

Der Musiker der Barockzeit war in die Kompositionspraxis eingeweiht und mußte improvisieren und verzieren können. Einige Unterlassungen im Notentext sind nur unter der Voraussetzung eines die geschriebenen und ungeschriebenen Spielregeln kennenden Interpreten zu verstehen. Der damalige Musiker mußte beispielsweise anstelle des Pauschalzeichens »tr« die ganze Palette der allgemein bekannten Verzierungen einsetzen können (die später in einer oft eng verstandenen Texttreue erzogenen Musiker haben in solchen Fällen unterschiedslos Triller gespielt...). Gewiß gab es auch damals Kleingeister, die, ihren eigenen Geschmack einbringend, die Wirkung der großartigen Musik beschränkten. Auch wenn Bach ein autoritärer Komponist war und seine Werke meistens bis ins letzte Detail ausgearbeitet hat, waren die mitgestaltenden Interpreten aus der Sicht des Komponisten eine Selbstverständlichkeit.

Es gibt ja auch zahlreiche Inkonsistenzen in den uns erhaltenen Handschriften der Cellosuiten, die eigentlich dem damaligen, religiös geprägten, systematischen Ordnungsbild widersprachen. Man fragt sich, ob es Zeichen der genialen Variierungskunst und -lust sind, bewußte Unterschiede also, die man in ihrer Mannigfaltigkeit unbedingt wie-

dergeben muß, oder ob es manchmal Vergeßlichkeit, Ungenauigkeit, Eile demonstriert. Ich meine damit menschliche Schwächen, die man wohl auch Anna Magdalena Bach oder Bachs Schülern und Kopisten unterstellen darf. Wir Interpreten sind deshalb gefordert, eine akribische, detektivähnliche Arbeitsweise zu entwickeln, um das ursprünglich gemeinte, logische Gebilde zu rekonstruieren.

Nicht alle Fragen werden beantwortet, vieles bleibt enigmatisch und gibt uns Chancen zu unterschiedlichsten Auslegungen. Ist zum Beispiel das BACH-Motiv im 22.Takt der Courante aus der 5.Suite »nur« eine uns natürlich scheinende Sekundfolge, oder stempelt hier der Komponist versteckt seine Signatur, wie es in der Malerei (Dürer, Velasquez, Breughel) oft der Fall war?

Ich glaube nicht, daß die Cellosuiten in erster Linie einen instruktiven Charakter hatten, so, wie etwa viele Klavierwerke. Es ist vielmehr eine Art »Glasperspiel«, Musik, die einem die Seele wäscht, besonders wenn man sie für sich selbst spielt; am besten ohne Zuhörer.

Boris Pergamenschikow

Der Violoncellist Boris Pergamenschikow wurde 1948 in Leningrad (St. Petersburg) in einer Musikerfamilie geboren und studierte am dortigen Konservatorium bei Professor Emmanuel Fischmann. Bereits als Student konzertierte er mit den führenden Orchestern in Moskau und Leningrad. Seine internationale Karriere begann 1974, als er den Ersten Preis und die Goldmedaille beim 5. Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau gewann.

Nach seiner Emigration in den Westen 1977 intensivierte er seine Konzerttätigkeit in der ganzen Welt. Boris Pergamenschikow ist gefeierter Gast der wichtigsten Musikmetropolen und Festivals von Berlin bis Tokyo und von Salzburg bis Jerusalem. Nach seinem Debüt in New York schrieb »The New York Times« 1984 von einem »Weltklasse-Cellisten in jeder Hinsicht: Seine Leistungen sind technisch, klanglich, musikalisch und interpretatorisch auf einem Niveau, das nur von ganz wenigen Cellisten erreicht wird.«

Boris Pergamenschikow konzertierte mit den Berliner und Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Royal Philharmonic Orchestra London, dem Orchestre National de France, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo und der Tschechischen Philharmonie.

In den letzten zwei Jahren war der Künstler Gast bedeutender Festivals wie der Salzburger Festspiele,

der Wiener Festwochen, der Proms in London, des Edinburgh Festivals, des Schleswig Holstein Musik Festivals und des Prager Frühlings.

Zu den bedeutendsten Musikern, mit denen Boris Pergamenschikow zusammengearbeitet hat, zählen Claudio Abbado, das Amadeus- und das Alban-Berg-Quartett, Gidon Kremer, Witold Lutoslawski, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Mstislaw Rostropowitsch, Andrés Schiff, Wolfgang Schneiderhan und Sandor Végh. Neben seinen Konzertreisen leitete Boris Pergamenschikow von 1977 bis 1992 eine Meisterklasse an der Musikhochschule Köln sowie zahlreiche Meisterkurse in Deutschland, England, Japan und der Schweiz.

Andreas Bomba

Bach's Suites for Solo Cello BWV 1007 – 1012

Composing pieces without accompaniment for solo instruments isn't exactly a typical practice of older music. But it isn't completely unusual either. Johann Sebastian Bach wrote a solo sonata for the flute (BWV 1013), and collections of six pieces each for the violin and the cello. »Sei Solo senza basso accompagnato« BWV 1001 – 1006 for the violin is found in the autograph and recognisable as a coherent body of three sonatas and partitas each. In contrast, the six cello suites (BWV 1007 – 1012) exist in a transcript version by another hand, that of Bach's wife Anna Magdalena from around 1720. So it is not certain whether these suites were just as carefully conceived by Bach as the »Sei Solo« collection. They were composed, say researchers, a bit earlier than the solo violin pieces, but still in Bach's Köthen period. The court orchestra boasted two excellent cellists in Christian Ferdinand Abel and Christian Bernhard Linke, for whose skills Bach may have composed these pieces.

The formal attraction of the violin solo pieces lies in the change from the modern sonata form to the more traditional partita setting. The cello suites owe their inherent suspense to a different circumstance. Formally they are very similar. All six of them begin with a prelude, followed by the classic suite movements *allemande*, *courante* and *sarabande*. Between them and the final *gigue*, Bach

experiments with different types of movements: *minuet*, *bourrée* and *gavotte*. These gallant pieces are full of swinging melody, lively rhythm and a tonal variety that shows musical director Bach at the height of musical prowess of this age, able to translate the current musical styles of Italian and French origin with elegance and enrich them with his own originality.

The initial preludes are the most demanding for the performer. Bach used this formal freedom to demonstrate his vast musical imagination. In the first suite in G major he employs arpeggiated chords and semi-quaver chains that reach a climax in a chromatic ascent over one and a half octaves. The prelude of the second suite, in D minor, is more melodic; long notes create rests for the extensive rhetorical figures. The beginning and ending of the C major suite prelude is not without bathos; thus the arpeggios achieve more harmonic suspense than in the first prelude.

The prelude to the E flat major spans an even larger number of keys; again a sequence of chord notes emphasises this field of musical expression. The prelude to the following suite in the parallel C minor key is the most expansive of the entire collection. The solemn introduction is followed by a fugue with a theme that doesn't exceed a diminished sixth interval, emphasising C and A flat as cornerstones. This may constitute one attraction of this key: Bach does much the same with his organ fugues in C minor BWV 537 and BWV 546. The theme of the early *passacaglia* BWV 582,

which Bach had borrowed from a piece by Frenchman André Raison, shows this suspense. Moreover, this fifth suite calls for a scordatura, a retuning of the strings, which was nothing unusual in the Baroque age and often done to comply with fingering or to extend the tonal range. This was not the case in Bach's piece, so we can only speculate on his motives.

For his sixth and last suite in D major Bach even demanded a different five-string instrument. This additional string must have served to raise the sound spectrum, as can be seen in the prelude with its ascending motifs. In contrast to the free form of the first four suites and the classic prelude and fugue in the fifth, Bach starts his sixth suite with a gigue, a dance setting in twelve-eight time, which ends all pieces. And he adds, another special feature, two dynamic marks (*forte* and *piano*). Played on a four-string cello, the last suite is the most sophisticated from a technical point of view. By leaving this piece till last in her autograph, Bach's wife at least proved a well-developed sense of dramatic development, assuming, of course, that she had the choice.

Boris Pergamenschikow

Reflections on Bach's Suites for Solo Cello

The works of J.S. Bach surround all those who occupy themselves with music from childhood and are the basis of any professional training. During the lifespan granted to us humans nobody can completely fathom the entire universe of his music. I see our preoccupation with Bach like a spiral: It's up to the individual how far he wants to extend the radius of its circles.

Since rediscovery of the cello suites every generation has contributed its own interpretation in line with the tastes of its day. But there's a rather new trend in the music world now to seek orientation in the sources so as to find evidence and the truth. Today we try to interpret the music in a way that may have corresponded to the aesthetic ideas of the period. I want to stick to the »rules of the game«, of which many have been passed on, while retaining a 20th century point of view. Feelings and emotions, moods and sentiments unite us human beings of different eras. This makes music universal and gives us the courage to tackle these imposing works.

Inspired by our belief in progress, we have acquired the notion that major composers always have to be forward-looking. This kept us from recognising that the truth with Bach is often found in the common knowledge of his day and not in later findings or sound ideals. These notions paid homage to traditions passed on from the 19th century and led several generations of musicians to impressive artistic or purely instrumental achievements, which were however based on misconceptions of a different aesthetic.

Love, humility and respect are probably the most important virtues the treatment of this music demands of us. At the same time, I would like to add that all this should not inspire paralysing fear and awe. Just like great minds only open up to others in a relaxed mood without unease or shyness, the works of Bach cannot take a sacrosanct treatment.

Years ago this notion suddenly changed my attitude to interpreting Bach. It was triggered by a radio broadcast, where Gustav Leonhardt played cello suites in his arrangement for the harpsichord. His interpretational approach opened up new perspectives of a more candid confrontation with this music for me. I felt the challenge to reflect on whether it would help me find the truth, if I more or less outstepped the bounds of the instrument and the acquired dogma of »play what the notes say«. We cellists have always been so impressed by the unique position of the six Bach suites that

many of us took a kind of »cellocentric« focus on these suites without seeing them in connection with the other works and as part of Bach's complete oeuvre.

Another challenge I felt was to connect the relaxed serenity with the humorous rusticity or elegance of the customary distinctive dances. Our listening or playing experience was distorted in particular by the slow suite movements burdened with gravity, a rich tone and an almost Beethovenian »con molto sentimento d'affetto« character. Shedding old habits and turning the newly won findings into convictions: this is probably a never-ending developmental and learning process.

Baroque musicians knew how works were composed and had to be able to improvise and embellish. Some omissions in the sheet music call for an interpreter who knows the written and unwritten rules of the game. In those days, for example, musicians had to be able to use all the known forms of ornamentation when they hit on the general »tr« symbol (Musicians trained to be strictly faithful to the text invariably played trills in such cases ...). Of course, some narrow-minded performers, who even existed back then, would diminish the impact of this magnificent music to suit their own tastes. Even if Bach was an authoritarian composer and mostly defined his works down to the smallest detail, he did take it for granted that the musicians would make their own contributions.

There are in fact numerous inconsistencies in the surviving cello suite manuscripts, which contradicted the systematic order and its religious influences back then. One can only wonder whether they are indications of an ingenious gift and pleasure in variation, in other words deliberate distinctions that should definitely be retained in their variety, or whether they are just results of forgetfulness, inaccuracy and haste. With this I mean human weaknesses also on the part of Anna Magdalena Bach or Bach's pupils and copyists. Therefore, we interpreters have to develop a meticulous, detective approach, in order to reconstruct the originally intended logical concept.

This is not an answer to all the questions, a lot of this is puzzling stuff and allows for varying interpretations. For example, is the BACH motif in the 22nd bar of the courante from the 5th suite »just« a sequence of seconds that seems natural to us, or is it the composer marking the work with a hidden signature, as painters often did (Dürer, Velasquez, Breughel)?

I don't believe that the cello suites were primarily intended for instructional purposes like many of Bach's clavier works. They are rather a kind of »glass bead game«, music that cleanses the soul, especially if you play it just for yourself, preferably without any audience.

Boris Pergamenschikow

In 1948 violoncellist Boris Pergamenschikow was born into a family of musicians in Leningrad (St. Petersburg) and studied at the local conservatory with Professor Emmanuel Fischmann. As a student he already gave concerts with leading orchestras in Moscow and Leningrad. His international career commenced in 1974, when he won the first prize and gold medal at the Fifth Tchaikovsky Competition in Moscow.

After emigrating to the west in 1977 he stepped up his world-wide concert activities. Boris Pergamenschikow is a celebrated guest in the most important musical cities and festivals from Berlin to Tokyo and from Salzburg to Jerusalem. After his New York debut the New York Times called him a »world-class cellist in every respect: His performance is on a technical, acoustic, musical and interpretational level reached only by very few cellists.«

Boris Pergamenschikow has performed with the Berlin and Munich Philharmonic Orchestras, the Vienna Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra London, the Orchestre National de France, the NHK Symphony Orchestra Tokyo and the Czech Philharmonic.

Over the last two years the artist has been a guest at important festivals such as the Salzburg Festival, the Vienna Festival Weeks, the Proms in London, the Edinburgh Festival, the Schleswig Holstein Music Festival and the Prague Spring Festival.

The most important musicians Boris Pergamenschikow has ever worked with include Claudio Abbado, the Amadeus and Alban Berg

Quartet, Gidon Kremer, Witold Lutoslawski, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropowitsch, Andras Schiff, Wolfgang Schneiderhan and Sandor Vegh. In addition to his concert tours Boris Pergamenschikow gave a masterclass at the Cologne Academy of Music from 1977 to 1992 and various other masterclasses in Germany, England, Japan and Switzerland.

Andreas Bomba

Suites pour violoncelle seul de Bach BWV 1007 – 1012

Dans la musique plus ancienne, il n'était pas d'usage d'écrire des morceaux sans accompagnement qui seraient interprétés par des instruments à une voix. Mais cela n'était pas non plus totalement inhabituel. Johann Sebastian Bach gratifia la flûte d'une sonate en solo (BWV 1013), en outre le violon et le violoncelle d'un recueil de six morceaux pour chaque instrument. Les »Sei solo senza basso accompagnato« (six solos sans accompagnement de basse) BWV 1001 – 1006 pour violons ont été conservés en autographe et c'est ainsi que la forme en corpus fermé composé de trois sonates et partitas est apparente. Les six Suites pour violoncelle par contre (BWV 1007 – 1012) nous ont été transmises sous forme d'une copie de seconde main, établie par Anna Magdalena, l'épouse de Bach, en 1720. On n'a pas la certitude que Bach avait conçu ces Suites comme ensemble de pièces réunies comme les »Sei solo«. Elles ont été créées, selon la recherche, un peu avant les œuvres pour violons seuls, mais encore à l'époque où Bach était à Köthen. C'est vraisemblablement à l'intention de Christian Ferdinand Abel et de Christian Bernhard Linke, deux remarquables violoncellistes engagés à la chapelle princière de Köthen que Bach écrit ces morceaux.

Le charme formel des œuvres pour violons seuls consiste dans l'alternance entre la forme moderne

de la sonate et celle de la partita pris dans sons sens traditionnel. Quant aux Suites pour violoncelle, ils nous tiennent en haleine en raison d'un autre élément. Du point de vue de la forme tout d'abord, ils sont construits de façon très similaire. Tous les six commencent avec un prélude, suivi à chaque fois du mouvement de suite allemande classique, d'une courante et d'une sarabande. Bach expérimente différentes sortes de mouvements – le menuet, la bourrée et la gavotte – entre ces derniers et la gigue qui en est la pièce finale. Ces morceaux galants sont remplis d'un jeu mélodique vibrant, de rythmes vivants et de ces gestes de sonorité différenciés qui placent le maître de chapelle, Bach, au rang artistique typique pour son époque, c'est à dire qu'il est capable de transposer avec élégance les styles musicaux de provenance italienne et française qui étaient à l'ordre du jour et de les enrichir de sa note personnelle.

Les préludes d'introduction confrontent les instrumentistes aux plus hautes exigences. Bach mit à profit la liberté de la forme pour démontrer combien l'imagination musicale possède de ressources les plus diverses pour s'exprimer. Dans la première Suite en sol majeur, ce sont des accords en arpegges et des suites de doubles croches qui trouvent leur apogée dans un envol chromatique, englobant un octave et demi. Par contre le prélude de la deuxième Suite en ré mineur est plus mélodieux ; des tons tenus offrent des moments de pauses permettant aux figurations rhétoriques de s'exprimer en larges étendues. Ce n'est pas sans emphase que le prélude de la Suite en ut majeur débute et s'achève ; les ar-

pèges atteignent, dans ce cadre, une plus forte tension harmonique que dans le premier prélude.

Le prélude de la Suite en mi bémol majeur effleure encore plus de tonalités ; ici également ce sont des tons d'accords joués les uns après les autres qui mettent cette phase d'expression musicale en relief. Le prélude de la Suite subséquente écrite dans la tonalité parallèle en ut mineur est le prélude le plus volumineux de tout le recueil. Une fugue dont le thème ne dépasse pas l'étendue d'une sixte réduite, tout en accentuant les piliers en ut et en la bémol, prend la suite d'une introduction solennelle. Ceci semble être l'un des charmes de cette tonalité : Bach procède de manière semblable dans les fugues pour orgues en ut mineur BWV 537 et BWV 546. Le thème de la Passacaille BWV 582 de date antérieure que Bach avait emprunté à un morceau du compositeur français André Raison, montre déjà cette tension. Par ailleurs, cette cinquième Suite exige une scordatura, c'est à dire une modification apportée à l'accord habituel des cordes, ce qui n'était pas inhabituel à l'époque baroque et qui était effectué la plupart du temps pour faciliter le doigté ou pour étendre la tessiture de l'instrument. Ces deux raisons n'existent pas dans le cas de Bach, c'est pourquoi ses motifs restent énigmatiques.

Pour la sixième et dernière Suite en ré majeur, Bach exigea même un autre instrument à cinq cordes. Cette corde supplémentaire a dû servir à faire monter la tonalité, comme cela se discerne immédiatement dans le prélude qui présente des

motifs ascendants. À l'opposé de la forme libre qu'il avait choisi pour les quatre premières Suites et le prélude classique avec la fugue de la cinquième, Bach choisit pour ouvrir la sixième Suite une gigue, ce mouvement dansant dont le rythme est à 12/8 et qui est la pièce finale de chaque morceau. Et il prescrit, ce qui est également une particularité, une dynamique sur deux échelons (forte et piano). La dernière Suite est la plus raffinée du point de vue technique si elle est jouée sur un violoncelle à quatre cordes. En plaçant, dans son manuscrit, cette œuvre à la dernière place, l'épouse de Bach fit preuve d'un sens prononcé dans l'art de la composition dramaturgique dans la mesure où elle avait pu prendre, elle-même, cette décision.

Boris Pergamenschikow

Réflexions sur les Suites pour violoncelle seul de Bach

L'œuvre de J.S. Bach accompagne depuis l'enfance tout être humain se préoccupant de musique, elle est la base de toute formation professionnelle. La marge de temps accordée par une vie humaine ne permet à personne de saisir parfaitement l'univers entier de sa musique. Notre réflexion sur Bach est pour moi comme une spirale : à chacun de choisir combien allonger le rayon des anneaux.

Depuis l'époque de la redécouverte des Suites pour violoncelle, chaque génération y a apporté sa propre interprétation, nourrie de l'esthétique de

son temps. Mais c'est depuis un temps relativement court que le monde de la musique a développé ce besoin si marqué d'authenticité et de recherche dans les sources. Nous tentons aujourd'hui d'interpréter la musique comme elle répondait peut-être aux conceptions esthétiques de son époque. Je voudrais m'en tenir aux « règles du jeu », pour la plus grande part traditionnelles, mais jeter pourtant un regard en arrière depuis le 20^{ème} siècle. Les émotions, les états d'âme et les sensations unissent les hommes par delà les époques. C'est ce qui donne sa valeur universelle à la musique et nous permet d'oser aborder les grandes œuvres.

L'idée des grands compositeurs toujours en avance sur leur temps, idée reçue au berceau et découlant de la croyance dans le progrès, nous empêchait de reconnaître qu'il faut chercher la vérité, pour Bach, le plus souvent dans la compréhension du bien public existant déjà à son époque et qu'elle ne se trouve pas du tout dans une transposition des connaissances ou des modèles sonores acquis plus tard. Ces idées, qui devaient tout aux traditions léguées par le 19^{ème} siècle, ont poussé plusieurs générations de musiciens à accomplir des performances artistiques ou purement instrumentales parfois impressionnantes, mais qui provenaient des malentendus d'une autre esthétique.

Amour, humilité et respect sont probablement les vertus essentielles qu'exige de nous la fréquentation de la musique. Mais je voudrais ajouter que

ces sentiments ne doivent pas déchoir en une vénération et une anxiété paralysantes. Pareilles à ces hommes vraiment grands qui ne s'ouvrent à leur vis-à-vis que lorsque le ton de la conversation est détendu et exempt de toute oppression ou timidité, les œuvres de Bach supportent mal un traitement sacro-saint.

C'est justement cette idée qui a modifié tout à coup ma conception de l'interprétation de Bach, il y a des années. Le déclic me fut donné par une émission de radio dans laquelle Gustav Leonhardt jouait les Suites pour violoncelle dans son arrangement pour clavecin. Son interprétation m'ouvrit de nouvelles perspectives autorisant une approche plus sincère de cette musique. Je me sentis tenu d'examiner si je me rapprocherais de la vérité en me détachant notablement de la matière de l'instrument ainsi que des dogmes « Joue ce qui est dans la partition » qui m'avaient été enseignés. Nous autres violoncellistes avons toujours été à ce point subjugués par la position unique des six suites de Bach que beaucoup d'entre nous les considèrent en quelque sorte « du point de vue du violoncelle », sans voir leur rapport avec les autres œuvres et leur place dans l'ensemble de la création de Bach.

Je ressentis également comme un défi le désir d'associer à l'enchantement détaché de ces morceaux l'enjouement paysan ou élégant des danses caractéristiques, encore de coutume à leur époque. Nos pratiques d'écoute et de jeu étaient particulière-

ment déformées par les mouvements lents de ces suites, surchargés de gravité, de sonorité foncée et d'un caractère presque beethovénien « con molto sentimento d'affetto ». Se défaire des vieilles habitudes et transformer en convictions les nouvelles connaissances acquises : ce processus d'évolution et d'apprentissage n'a sans doute pas de fin.

Le musicien de l'époque baroque était initié à la pratique de la composition et devait savoir improviser et enjoliver. Certaines omissions dans la partition ne sont compréhensibles qu'en supposant un interprète connaissant les règles de jeu explicites et implicites. Le musicien de cette époque devait, par exemple, être capable d'utiliser, à la place de la notation générique « tr », toute la palette des ornements bien connus (Les musiciens élevés plus tard dans une fidélité au texte souvent étroitement comprise ont joué tous sans distinction une trille, dans ces cas-là...). Cette époque avait certainement elle aussi ses esprits mesquins, qui limitaient l'effet de la musique grandiose en y mêlant leur propre goût. Même si Bach était un compositeur autoritaire qui a parfait la plupart de ses œuvres dans le moindre détail, la participation des interprètes à la forme finale était pour lui une évidence.

Les manuscrits des suites pour violoncelle qui nous sont parvenus présentent aussi de nombreuses incohérences qui semblent en fait incompatibles avec l'ordre systématique de l'époque, portant l'empreinte de la religion.

On se demande s'il s'agit des marques d'un art et d'un plaisir de la variation, donc de différences voulues qu'il faut absolument reproduire dans leur diversité, ou si ce ne sont pas parfois des preuves de distraction, d'imprécision, de précipitation. Je veux dire par là le produit de faiblesses humaines que l'on peut bien aussi imputer à Anna Magdalena Bach ou aux élèves et copistes de Bach. Nous autres interprètes sommes donc tenus de développer un mode de travail méticuleux, semblable à celui du détective, pour reconstituer l'œuvre logique voulue à l'origine.

Toutes les questions ne trouvent pas leur réponse, il reste bien des énigmes qui donnent matière aux explications les plus différentes. Le motif BACH se trouvant dans la 22ème mesure de la courante de la 5ème suite, par exemple, n'est-il « rien qu'une » suite de secondes nous semblant naturelle ou le compositeur appose-t-il ici sa signature cachée, comme c'était souvent le cas en peinture (Dürer, Velasquez, Breughel) ?

Je ne crois pas que les Suites pour violoncelle aient eu en premier lieu un caractère instructif, comme beaucoup d'œuvres pour piano. C'est plutôt une sorte de « jeu des perles de verre », une musique qui lave l'âme, surtout quand on la joue pour soi-même, de préférence sans auditeur.

Boris Pergamenschikow

Le violoncelliste Boris Pergamenschikow est né en 1948 à Léningrad (Saint-Petersbourg) dans une famille de musiciens et a fait ses études au Conservatoire de cette ville auprès du professeur Emmanuel Fischmann. En tant qu'étudiant déjà, il participa à des concerts donnés par les meilleurs orchestres à Moscou et à Léningrad. Sa carrière internationale débuta en 1974, lorsqu'il obtint le premier prix et la médaille d'or du 5^{ème} concours Tchaikowsky à Moscou.

*Après avoir émigré à l'Ouest en 1977, il élargit au monde entier sa participation à des concerts. Boris Pergamenschikow est l'hôte bienvenu des métropoles de la musique et des festivals les plus importants, de Berlin à Tokyo et de Salzbourg à Jérusalem. Après ses débuts à New York, le *New York Times* annonça en 1984 « un violoncelliste de classe mondiale à tous points de vue : son jeu offre un niveau technique, sonore, musical et interprétatif qui n'est atteint que par un très petit nombre de violoncellistes. »*

Boris Pergamenschikow a joué avec les Philharmonies de Berlin et de Munich, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, le Royal Philharmonic Orchestra London, l'Orchestre National de France, le NHK Symphony Orchestra Tokyo et la Philharmonie Tchèque.

Au cours des deux dernières années, il a été l'hôte de festivals importants tels que celui de Salzbourg, celui de Vienne, les Proms de Londres, le Festival d'Edinbourg, le Festival de Musique du Schleswig-Holstein et le Printemps de Prague.

Parmi les musiciens les plus connus avec lesquels Boris Pergamenschikow a travaillé, on compte Claudio Abbado, le Quatuor Amadens et le Quatuor Alban Berg, Gidon Kremer, Witold Lutoslawski, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropowitsch, Andras Schiff, Wolfgang Schneiderhan et Sandor Vegh. A côté de ses concerts, Boris Pergamenschikow a dirigé de 1977 à 1992 une classe de maîtrise à la Musikhochschule de Cologne ainsi que de nombreux cours de maîtrise en Allemagne, Angleterre, Japon et Suisse.

Andreas Bomba

Las suites de Bach para violoncelo solo BWV 1007 – 1012

Entre los pretéritos usos de la pasada música no era nada cotidiano la composición de obras para instrumentos a una voz y sin acompañamiento. Tampoco se trataba, en todo caso, de algo precisamente atípico. Johann Sebastian Bach consideró la flauta para una sonata de solo (BWV 1013) así como el violín y el violoncelo para sendas colecciones de seis obras cada una. Las »Sei solo senza basso accompagnato« BWV 1001 – 1006 para violín se conservan en autógrafo y, por esta razón, son reconocibles como cuerpo compacto de tres sonatas y una partita cada una. Las seis suites para violoncelo (BWV 1007 – 1012), por el contrario, nos ha llegado en una copia de la mano de Anna Magdalena, la esposa de Bach, fechable en torno a 1720. Por este motivo nos es desconocido si acaso Bach hubiera concebido estas suites del mismo modo que las »Sei Solo«. Los estudiosos considera su génesis algo anterior a los *solí* de violín, mas, en todo caso, remontable aún a los años transcurridos por Bach en la ciudad de Köthen. En la capilla de corte se sumaban entonces a Christian Ferdinand Abel y Christian Bernhard Linke dos excelentes violoncelistas cuyas aptitudes bien hubieran podido ser tenidas en cuenta por Bach a la hora de componer estas obras.

El encanto formal de los *solí* de violín consiste en la sustitución de la otrora moderna forma de la

sonata por la ya rancia partita. Las suites de violoncelo deben la tensión que muestran entre sí a otras circunstancias. Formalmente fueron concebidas en principio de un modo muy semejante. Las seis comienzan con un preludio al que siguen los clásicos movimientos de suite de la *allemande*, la *courante* y la *sarabande*. Entre éstos y las gigas concluyentes respectivas prueba Bach diferentes tipos de movimientos: minuetto, *bourrée* y gavota. Estas galantes piezas son expresión de vivas melodías, vibrantes ritmos y tan diverso meneo sonoro que no cabe menos sino afirmar que el maestro de capilla Bach mostrábase entonces en la cima del arte de su tiempo: he aquí a un artista capaz de servirse con elegancia y personal originalidad de los entonces actuales estilos de procedencia italiana y francesa.

Las mayores dificultades de cuantas han de hacerse cargo los intérpretes se encuentran en los preludios introductorios. Se sirvió Bach de la libertad de esta forma para explayarse con las diversísimas posibilidades de la fantasía musical. En la primera suite, en Sol mayor, son los acordes a modo de arpeggios y secuencias de semifusas el punto culminante en un aumento cromático que abarca una octava y media. El preludio de la segunda suite, en re menor, es, por el contrario, más melódico, los semitonos vienen a ser los reposos a unas amplias *figuras retóricas*. No sin patetismo comienza y termina el preludio de la suite en Do mayor; en este espacio alcanzan los arpeggios más armónica tensión que en el primer preludio.

Una cantidad aun superior de tonalidades recorre el preludio de la suite en Mi bemol mayor; también aquí son tonos de acordes ejecutados sucesivamente los elementos que confieren expresividad musical. El preludio de la siguiente suite en la tonalidad paralela de do menor es el más amplio de la colección completa. A una sutil introducción sigue una fuga cuyo tema no sobrepasa los límites de una sexta reducida acentuando los puntos angulares de Do mayor y la bemol. Bien puede considerarse esto como un estímulo de tonalidad: procede Bach de semejante modo en las fugas de órgano en do menor BWV 537 y BWV 546. Ya el tema de la temprana *passacaglia* BWV 582, tomado prestado por Bach de una composición del francés André Raison, muestra esta misma tensión. Por lo demás, requiere esta quinta suite una *scordatura*, esto es, una divergencia del afinado de las cuerdas que no era ajena a los usos del Barroco y que principalmente se realizaba por razón de las posiciones que los dedos habían de adoptar sobre las cuerdas o bien para la ampliación sonora. Ninguna de estas razones son pertinentes en el caso de Bach, de modo que el motivo de porqué procediera así permanece un enigma.

Para la sexta y última suite, en Do mayor, exigía Bach incluso otro instrumento con cinco cuerdas. Esta cuerda adicional habría de cumplir el cometido de incrementar ascendentemente la amplitud tonal, lo cual ya se infiere del preludio con sus motivos ascendentes. En comparación con la forma libre de las primeras cuatro suites y con el preludio

clásico con fuga de la quinta elige Bach para el comienzo de la sexta suite la giga, ese movimiento de danza de doce por ocho con el que termina cada una de las composiciones. También prescribe Bach – y esto es algo especial – una dinámica de dos niveles (*forte* y *piano*). La última suite, siempre que sea tocada al violoncelo de cuatro cuerdas, es la más sofisticada desde el punto de vista técnico. La esposa de Bach, al colocar esta composición al final de su manuscrito (y si partimos del hecho de que efectivamente cupiera a ella la decisión de actuar así) dio muestras de poseer un depurado sentido del *desarrollo dramático*.

Boris Pergamenschikow

Pensamientos acerca de las suites de Bach para violoncelo solo

La obra de J. S. Bach acompaña a toda persona que se ocupe de la música desde la niñez y es la piedra de toque de toda formación profesional. En el lapso de vida que nos es concedido vivir a los humanos nadie puede abarcar completamente el universo completo de su música. Yo considero nuestra dedicación a Bach como una espiral: a cada uno le está permitido decidir hasta qué punto ha de estirar su radio.

Desde los tiempos del redescubrimiento de las suites para violoncelo, cada generación las ha interpretado a su propio modo, de acuerdo al sentido estético de su propia época. Desde hace relativamente poco tiempo, no obstante, el mundo musical siente la necesidad de beber de las fuentes originarias y verdaderas. Nosotros intentamos hoy en día interpretar la música del modo en que acaso se correspondiese con el sentido estético de su época originaria. Por mi parte intento atenerme a las "reglas del juego" que en gran parte nos han sido transmitidas, mas, en todo caso, desde la perspectiva del siglo XX. Los afectos y emociones, los estados anímicos y las sensaciones nos unen a las personas de diferentes épocas. Este hecho hace que la música sea de validez general y nos permite participar desarrollándonos en esta gran obra.

La fe en el progreso, una fe aprendida, hace que nos representemos a los grandes compositores como dimensiones siempre nuevas y personalidades pioneras, lo cual nos impide reconocer que en el caso de Bach, por ejemplo, las más veces se trata de un comprender el acervo cultural de su propio tiempo antes que en el dar a conocer conocimientos o ideas musicales poco menos que vanguardistas. Esta manera de representarse los hechos, tan del siglo XIX, ha impulsado a varias generaciones de músicos a unos trabajos que a veces resultan admirables desde el punto de vista artístico o puramente instrumental, si bien se basan en la falsa comprensión de otras estéticas.

El amor, la humildad y el respeto son probablemente las más importantes virtudes que nos exige el contacto con la música. Por otra parte deseo también añadir que lo recién mencionado no debe derivar en una especie de sagrado y paralizante temor. Del mismo modo en que las personas verdaderamente grandes se abren a su interlocutor y tiene lugar una relación relajada, libre de corsetes y de cualquier tipo de timidez... precisamente de este modo habría de tratarse las obras de Bach, en nada hechas a los miramientos sacrosantos. Justo gracias a estos pensamientos modifiqué hace unos años y de golpe mi modo de entender la interpretación de las obras de Bach. El factor desencadenante fue una emisión de radio en la que Gustav Leonhardt ejecutó las suites de violoncelo en su adaptación para cembalo. Su modo interpretativo me permitió contemplar un nuevo horizon-

te, un modo más franco de abordar esta música. Fue para mí un reto meditar acerca de si se compadece con mi búsqueda de la verdad el desasimiento de la especie de dogma consistente en atenerme a los instrumentos indicados y al modo interpretativo aprendido ejecutando estrictamente lo que se lee en las partituras. A los violoncelistas siempre nos ha fascinado la gran relevancia de las seis suites de Bach, tanto que en el caso de muchos de nosotros podía observarse una especie de "violoncelo-céntrica" dedicación a estas suites sin que ello estuviese justificado a decir por otras obras y, en fin, por la obra completa de Bach.

Igualmente supuso para mí todo un reto anuar la desasida sublimación con el alegre sentido realista o la elegancia de las otrora aún habituales y características danzas. Especialmente hallábanse sobre falsos fundamentos nuestras experiencias de audiciones y ejecuciones de los movimientos de suite lentos, pues entendíamos estos movimientos de un modo plomizo, de ampuloso tono, «con molto sentimento d'affetto», casi al modo beethoveniano. El proceso de aprendizaje por medio del cual nos vamos desasiendo de la viejas costumbres y abordando concienzuda y convincentemente los nuevos conocimientos viene a ser toda una evolución que a penas tendrá fin.

Los músicos del Barroco estaban iniciados en la práctica de la composición y habían de improvisar y ornar. Algunas omisiones de las partituras han de comprenderse partiendo de las condiciones de las

reglas ejecutorias escritas y no escritas conocidas por los intérpretes. El músico de entonces, por ejemplo, en lugar de la indicación global «tr» había de aplicar el surtido completo de los ornamentos que generalmente le eran conocidos (los músicos educados con posterioridad en una excesiva fidelidad a lo escrito ejecutaban en estos casos inexorablemente unos trinos...). Sin duda que ya entonces existirían estrechas mentes que limitaban el efecto de esta gran música con su propio gusto. Incluso a pesar de que Bach fuera un autoritario compositor y sus obras las más veces se hallen elaboradas con toda minuciosidad, desde su punto de vista la participación activa de los intérpretes habría de serle cosa de lo más natural.

Interesante es constatar las muchas inconsecuencias en los manuscritos conservados de las suites para violoncelo que, justamente, contradicen el imagen sistemática y tan ordenada de aquellos desfasados principios casi religiosos. Se pregunta uno si este hecho manifiesta el arte genial y de anímica arbitrariedad de las variaciones – diferencias, pues, que se han de reproducirse en toda su diversidad – o más bien se trata a veces de olvidos, imprecisiones o rápidos esbozos demostrativos. No me refiero sino a las debilidades humanas de las que sin duda no carecerían Anna Magdalena Bach o los alumnos y copistas del propio Bach. Nosotros, los intérpretes, pues, nos enfrentamos a una labor que requiere acribia y poco menos que intuición detectivesca a fin de reconstruir en la medida de lo posible la lógica imagen originaria.

No todas las preguntas pueden ser respondidas, mucho no dejará de ser enigmático y eso mismo nos da la posibilidad de las diferentes interpretaciones. Por ejemplo, el motivo de Bach en compás de 22 de la courante de la quinta suite, ¿se trata *sólo* de una secuencia de segundos natural para nosotros o antes bien pone aquí el compositor su impronta a modo de firma escondida según el fenómeno se conoce en la pintura (Durero, Velázquez, Breughel)?

No pienso que las suites para violoncelo tuvieran en primer lugar un cometido pedagógico, como es el caso de muchas obras para piano. Se trata antes bien de una especie de juego de abalorios, una música en la que el alma crece, especialmente cuando la interpreta uno para sí mismo, tanto mejor sin oyentes.

Boris Pergamenschikow

El violoncelista Boris Pergamenschikow nació en 1948 en Leningrado (San Petersburgo), en el seno de una familia amante de la música, y estudió en el conservatorio de la misma ciudad junto con el profesor Emmanuel Fischmann. Ya en sus años de estudiante concertaba con las orquestas más destacadas de Moscú y Leningrado. su carrera internacional comenzó el año 1974 recibiendo el primer premio y la medalla de oro del quinto concurso Tschai-kowsky celebrado en Moscú.

*Tras su emigración al oeste en año 1977 intensificó su actividad concertística en todo el mundo. Boris Pergamenschikow es un celebrado huésped en las más importantes metrópolis y festivales musicales desde Berlín hasta Tokyo y desde Salzburgo hasta Jerusalén. Tras su debut en la ciudad de Nueva York escribió el *The New York Times* en 1984 acerca de un «violoncelista de talla mundial en todos los aspectos: sus ejecuciones son técnica, tonal y musicalmente – más también por lo que concierne a la interpretación – de un nivel que solamente es alcanzado por muy pocos violoncelistas.»*

Boris Pergamenschikow ha actuado con las filarmónicas de Berlín y de Múnich, con la sinfónica de Viena, la orquesta sinfónica de la Radio-Televisión Bávara, la Royal Philharmonic Orchestra London, la Orchestre National de France, la NHK Symphony Orchestra Tokyo y la filarmónica de la República Checa.

En los últimos dos años ha sido nuestro artista huésped de prestigiosos festivales como los de Salzburgo, La semana-festival de Viena (Wiener Festwochen), el Proms de Londres, el Festival de Edimburgo, el Schleswig Holstein Musik Festival y la Primavera de Praga.

Entre los más importantes músicos con los que Boris Pergamenschikow ha colaborado cabe destacar a Claudio Abbado, los miembros de los cuartetos Amadeus y Alban Berg, Gidon Kremer, Witold Lutoslawski, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropowitsch, Andras Schiff, Wolfgang Schneiderhan y Sandor Vegh. Además de sus viajes concertísticos dirigió Boris Pergamenschikow de 1977 a 1992 una clase de maestros en la Escuela Superior de Música de Colonia así como numerosos cursos de maestros en Alemania, Inglaterra, Japón y Suiza.

Vol. 121

Kammermusik für Flöte

Chamber Music for the Flute

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg, Germany
Ralf Kolbinger

**Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/
Director de grabación:**

Richard Hauck

Digitalschnitt/Digital editor/Montage digital/Corte digital:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Mai/November 1998

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/

Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685-1750)

Kammermusik für Flöte
Chamber Music for the Flute
Musique de chambre pour flûte
Musica de cámara para flauta

Jean-Claude Gérard
Flute/Flöte/Flûte/Flauta

mit/with/avec/con
Sergio Azzolini • Daniel Blumenthal • Walter Forchert •
Davide Formisano • Boris Kleiner

CD 1

Sonate (Trio) G-Dur BWV 1039

12:43

*für zwei Flöten und basso continuo/for two flutes and basso continuo/
pour deux flûtes et basse continue/para dos flautas y bajo continuo*

Adagio	1	3:36
Allegro ma non presto	2	3:35
Adagio e piano	3	2:35
Presto	4	2:57

Partita a-Moll BWV 1013

16:50

für Flöte solo/for flute solo/pour flûte seule/para flauta solista

Allemande	5	4:23
Corrente	6	3:43
Sarabande	7	5:48
Bourrée anglaise	8	2:52

Sonate E-Dur BWV 1035

12:17

*für Flöte und basso continuo/for flute and basso continuo/
pour flûte et basse continue/para flauta y bajo continuo*

Adagio ma non tanto	9	2:40
Allegro	10	3:08
Siciliano	11	3:39
Allegro assai	12	2:50

Sonate e-Moll BWV 1034	14:22
<i>für Flöte und basso continuo/for flute and basso continuo/ pour flûte et basse continue/para flauta y bajo continuo</i>	
Adagio ma non tanto	13 2:57
Allegro	14 2:58
Andante	15 3:18
Allegro	16 5:09

Sonate C-Dur BWV 1033	9:12
<i>für Flöte solo/for flute solo/pour flûte seule/para flauta solista</i>	
Andante, Presto	17 1:42
Allegro	18 2:18
Adagio	19 2:03
Menuetto I	20 0:57
Menuetto II	21 1:40
Menuetto I da capo	22 0:32

Sonate G-Dur BWV 1038	7:56
<i>für Flöte, Violine und basso continuo/for Flute, Violin and basso continuo/ pour flûte, violon et basse continue/para flauta, violín bajo continuo</i>	
Largo	23 3:12
Vivace	24 0:58
Adagio	25 2:20
Presto	26 1:26

Total Time CD 1	73:39
-----------------	-------

CD 2

Sonate h-Moll BWV 1030		17:15
<i>für Flöte und obligates Klavier/for flute and piano obbligato/ pour flûte et clavier obligé/para flauta y piano obligado</i>		
Andante	1	7:41
Largo e dolce	2	4:12
Presto	3	5:57

Sonate A-Dur BWV 1032		13:26
<i>für Flöte und obligates Klavier/for flute and piano obbligato/ pour flûte et clavier obligé/para flauta y piano obligado</i>		
Vivace	4	4:12
Largo e dolce	5	4:44
Allegro	6	4:30

Sonate g-Moll BWV 1020		12:50
<i>für Flöte und obligates Klavier/for flute and piano obbligato/ pour flûte et clavier obligé/para flauta y piano obligado</i>		
Allegro	7	4:18
Adagio	8	3:15
Allegro	9	5:17

Sonate Es-Dur BWV 1031		11:09
<i>für Flöte und obligates Klavier/for flute and piano obbligato/ pour flûte et clavier obligé/para flauta y piano obligado</i>		
Allegro moderato	10	3:54
Siciliano	11	2:30
Allegro	12	4:45

Suite C-Moll BWV 997		19:43
<i>für Flöte und obligates Klavier/for flute and piano obbligato/ pour flûte et clavier obligé/para flauta y piano obligado</i>		
Preludio	13	3:16
Fuga	14	5:24
Sarabande	15	4:38
Gigue	16	2:36
Double	17	2:28
Double da capo	18	1:21

Total Time CD 2		74:58
-----------------	--	-------

Total Time CD 1 + 2		2:28:37
---------------------	--	---------

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bachs Kammermusik für Flöte

Nur fünf der auf den beiden vorliegenden CDs aufgenommenen Werke sind, nach Ansicht der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), sicher als Werke Johann Sebastian Bachs identifiziert. Es handelt sich dabei um die beiden Sonaten für Flöte und basso continuo Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) 1034 (e-Moll) und 1035 (E-Dur), die beiden Sonaten für Flöte und obligates Cembalo BWV 1030 (h-Moll) und BWV 1032 (A-Dur) sowie die im BWV unter der Nummer 1013 aufgeführte Partita für Flöte solo in a-Moll. Diese Werke wurden von Hans-Peter Schmitz im Jahre 1963 als Band 3 in der NBA-Serie VI herausgegeben.

Elf Jahre später veröffentlichte Alfred Dürr, jedoch nicht im Rahmen der NBA, drei weitere Stücke, nämlich die Sonate C-Dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033 – die hier, worauf noch einzugehen sein wird, in einer Fassung für Flöte solo aufgenommen wurde – sowie die Sonaten für Flöte und obligates Tasteninstrument Es-Dur BWV 1031 und g-Moll BWV 1020. Im Vorwort zu dieser Ausgabe (Göttingen 1974) benennt der Herausgeber die Schwierigkeit, Bachs Musik für Flöte von der Flötenmusik seiner Zeitgenossen abzugrenzen. Und er möchte der Gefahr begegnen, daß ein Ausschluß eines Stücks aus den Werken Bachs mit einem ungerechtfertigt abwertenden Urteil über seine Qualität einhergeht.

Neuerdings finden Dominik Sackmann und Siebert Rampe, in Verbindung mit Überlegungen zur Biographie Johann Sebastian Bachs, gute Argumente, die Sonate Es-Dur BWV 1031 wieder in Bachs Oeuvre einzureihen (Bach-Jahrbuch 1997, S. 51 ff.). Unterschiedlichen Beurteilungen unterliegen wiederum die beiden in G-Dur stehenden Trios BWV 1038 (für Flöte, Violine und basso continuo) sowie BWV 1039 (für zwei Flöten und basso continuo). Schließlich wird, neben den genannten Werken, im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE die Suite BWV 997, gewöhnlich dem Werk Bachs für Laute zugeordnet (und in der EDITION BACHAKADEMIE Vol. 109 auf dem Lautenklavier ein drittes Mal gespielt), in einer Fassung für Flöte und Klavier zur Diskussion gestellt.

Wenn ein Komponist seine Werke weder durch einen Druck für die Überlieferung vorsieht noch mit Opus-Zahlen autorisiert, wenn diese Werke zudem nur in Abschriften anderer Personen oder späterer Zeiten vorliegen, müssen sie sich, zumal in philologisch korrekten Zeiten, einer Echtheitsprüfung unterziehen. Dies geschieht unter Gesichtspunkten, die nur die jeweils fragende Zeit entwickeln kann. Im Bachschen Oeuvre am umstrittensten sind eigenartigerweise jene Stücke, die man unter der modernen Lesart des Begriffs »Kammermusik« zusammenfaßt, also vor allem Duo- und Triosonaten. Das mag am Gebrauch dieser Musik schon zu Bachs Zeiten liegen: die Kirchensachen hatten offizielleren Charakter, während Bach selbst, als Komponist von Werken für Orgel und andere Tasteninstrumente, seinen Tod überdauern

den Ruhm genoß. Schon in diesem Bereich aber wird die Dunkelziffer größer.

Was man heute »Kammermusik« nennt, kam jedoch am wenigsten zu einer »öffentlichen« Auf-führung, zumal diese Gebrauchsmusik weitgehend in der Köthener Zeit entstand, zwischen 1717 und 1723 also, als Bach am anhaltinischen Hof als Kapellmeister wirkte. Das *Musikalische Opfer* BWV 1079 hingegen, in dem Bach noch einmal auf die alt-modisch gewordene Form der Triosonate zurück-griff, erlangte legendären Ruf durch die Art seiner Entstehung, aber auch dadurch, daß Bach, um sie dem König in gebührender Form vorzulegen, diese Sammlung drucken ließ.

Unter den modernen Begriff der »Kammermu-sik«, wie wir ihn hier verwenden wollen (also unter Ausschluß etwa der *Brandenburgischen Konzerte*, die zu Bachs Zeit ebenfalls nichts anderes als Kam-mermusik waren), fallen bei Bach die Sonaten und Suiten für Flöte, für Violine oder für Viola da Gam-ba und Tasteninstrument, dazu die Solowerke für Violine, Violoncello und Flöte sowie für die Laute, der im BWV eigenartigerweise ein gesondertes Ka-pitel gewidmet ist. Die Diskussion um die Echtheit namentlich der Flötenstücke ist in den letzten Jahr-zehnten sehr pointiert geführt worden und, wie Kritiker meinen, unter Hintanstellung rein musika-lischer Gründe. Genau dies hat Alfred Dürr ja ver-anlaßt, die oben zitierte Edition von Flötensonaten mit der Bezeichnung »überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs« zusätzlich zur NBA wieder zur Debatte zu stellen.

Die Diskussion stützt sich vor allem auf philologi-sche und quellenkritische Argumente. Diese bezie-hen sich auf die Existenz und Beschaffenheit von Handschriften und die Art und Weise ihrer Über-lieferung. Hierbei haben die Wissenschaftler in be-wundernswertem Scharfsinn Tatbestände dokumen-tiert, miteinander kombiniert und daraus Schlüsse gezogen, die sich oft spannender lesen als ein Kriminalroman. Hinzu treten stilistische Ana-lysen, die freilich immer von einem ungesicherten Standpunkt aus argumentieren, weil sie bei Kom-ponisten notwendigerweise einen »Normalfall« an künstlerischer Qualität voraussetzen. Dieser Nor-malfall läßt sich wiederum eher statistisch konstru-ieren und ist in jedem Fall also hypothetisch. In sei-ner Studie »Johann Sebastian Bachs Kammermu-sik« (Stuttgart 1981) beschrieb Hans Vogt das Dilem-ma wie folgt: »Künstlerisches Schaffen ist nicht kalkulierbar. Wenn gewisse Dinge bei einem Kom-ponisten nur ein einziges Mal erscheinen, so ist das kein Beweis dafür, daß sie nicht sein müssen. Bach war immer, und in der Köthener Zeit offenbar be-sonders stark, geneigt, neue Ideen zu erproben, mit neuen Anregungen zu experimentieren. [...] Be-rücksichtigt man den durch die Epoche gesetzten Rahmen und scheidet alles handwerklich Unvoll-kommene aus, so kann kaum jemals mit Sicherheit behauptet werden: 'Dies hätte Bach niemals schrei-ben können'. Es gibt in der Kunst keine derartigen Beweise. Würde man Stilkunde nur auf der Basis von Analogien betreiben, so erhielten wir zwar ei-nen 'normalen', aber auch einen sterilen, gänzlich unlebendigen Bach; dies aber würde sich mit dem Bild seiner künstlerischen Gesamtpersönlichkeit

keineswegs decken. [...] Wenn bereits gesagt wurde, daß in einem Werk, dessen Echtheit nicht 'bewiesen' werden kann, nun plötzlich jedermann Fehler zu entdecken glaubt; wenn auch der umgekehrte Fall eintritt, daß ein als 'echt' erkanntes Werk nun, koste es was es wolle, zur Genialität hochstilisiert wird – dann spricht sich in solchem Verhalten ein für unsere Zeit typisches Sekuritätsbedürfnis aus. Man hat nicht den Mut, allein der musikalischen Substanz zu vertrauen, man ist unsicher und sucht Halt an 'beweisbaren', sozusagen gerichtsnotorischen Fakten. [...] Mit einer solchen Einstellung setzt sich nun auch in der Musik eine Tendenz durch, die in der bildenden Kunst schon lange gefährlich geworden ist: der Kniefall vor der attestierten Echtheit.« (S. 28).

Die Travers- oder Querflöte war zwar seit etwa 1660 schon bekannt, wurde den Anforderungen der modernen Musik jedoch erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts angepaßt. Hier erfand man die Möglichkeit, das Mittelstück auszuwechseln und so den Grundton d, mit dem die Kreuztonarten spielbar sind (darunter G-Dur, e-Moll und das von Bach so geschätzte h-Moll), in den Grundton Es zu verändern; dies erklärt die Verwendung der Tonarten Es-Dur (BWV 1031) und c-Moll (BWV 1079). Der größere Tonumfang (d¹ bis g³), das größere Tonvolumen sowie der flexiblere Klang der auch »Flüte allemande« genannten Querflöte erweiterten die musikalischen Möglichkeiten und verdrängten die bis dahin gebräuchliche Blockflöte rasch.

Weil Bach in keiner der bis einschließlich 1717 in Weimar entstandenen Kantaten die Traversflöte verwendete, wohl aber in der Serenata *Durchlauchtester Leopold* BWV 173a, einer womöglich schon früh in Köthen entstandenden Glückwunschkantate für seinen Brotherren, kann als gesichert gelten, daß er erst in der Köthener Hofkapelle das Instrument kennenlernte. Hier waren, wie wir aus der Gehaltsliste wissen, mit Johann Heinrich Freytag und Johann Gottlieb Würdig zwei Flötisten angestellt. Sie spielten ihr Instrument offenbar so hervorragend, daß es sich lohnte, für sie Stücke zu komponieren, die schon für damalige Verhältnisse zu den herausragenden Werken der Kammermusik für Flöte überhaupt gehörten. Als Bach später, in Leipzig, die 1715 oder 1716 in Weimar entstandene Kantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 wieder aufführte, ersetzte er konsequent die unmodern gewordenen Blockflöten durch die Traversieren.

Manuskripte der Köthener Kammermusik liegen aus der Hand von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena vor. Autographen der Flötenstücke, also vom Komponisten selbst angefertigte Handschriften, haben sich nur aus der Leipziger Zeit erhalten; vermutlich hat Bach hier die betreffenden Werke einer ähnlichen Revision unterzogen wie manches Orgel- oder Klavierwerk, und natürlich ist hier auch an Aufführungen zu denken. Neu entstanden in Bachs Leipziger Zeit ist auf alle Fälle die Sonate für Flöte, Violine und basso continuo aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079; sie wird für die EDITION BACHAKADEMIE im Rahmen des genannten

Werkes aufgenommen und veröffentlicht (Vol. 133). Die Sonaten BWV 1031 und 1035 werden ebenfalls mit plausiblen Gründen in die Leipziger Jahre Bachs gerechnet.

Formal spiegeln die Werke insgesamt den Umbruch der Musik ihrer Entstehungszeit. So findet sich die Suite mit stilisierten Tanzsätzen (BWV 1013) ebenso wie die Sonate in ihrer dreisätzigen Form als »Kammersonate« (z.B. BWV 1030, 1031) und der viersätzigen, sogenannten »Kirchensonate« (z.B. BWV 1034 und 1035). Den althergebrachten, vom basso continuo begleiteten Stücken (auf der CD 1) stehen diejenigen mit »obligat«, d.h. selbständig, ohne weiteres Baßinstrument geführten Tasteninstrumentpartien gegenüber. Hier freilich übernimmt die Stimmführung der rechten Hand immer wieder melodische und thematische Funktionen, so daß eine der Triosonate ähnliche Form entsteht.

Sonate (Trio) G-Dur BWV 1039

für zwei Flöten und basso continuo

Das BWV enthält fünf Triosonaten. Berücksichtigt man die überragende Bedeutung dieser Gattung in der Barockmusik, scheint die Zahl vergleichsweise gering. Stellt man dazu die Frage nach der Echtheit, verringert sich die Zahl bei Bach sogar auf nur noch zwei: die Triosonate aus BWV 1079 und die hier vorliegende Sonate für zwei Flöten und basso continuo BWV 1039. Die anderen werden Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1036) und Johann Gott-

lieb Goldberg zugeschrieben (BWV 1037 für zwei Violinen und basso continuo, wobei Hans Vogt, die ansonsten untergeordnete Bedeutung dieses Komponisten bemerkend, diese Meinung nicht teilt), oder ganz ohne Benennung eines Komponisten (BWV 1038) belassen und in den Anhang befördert. Triosonaten sind allerdings auch die sechs, wohl für Wilhelm Friedemann komponierten Orgelsonaten BWV 525 – 530, die man folgerichtig gelegentlich auch in instrumentaler Umarbeitung hört.

Die drei erhaltenen Stimmen tragen auf dem Titel von Carl Friedrich Zelters Hand den Zusatz »eigenhändig«. Bach hat diese Sonate vermutlich später, also in Leipzig, zur weitgehend identischen Sonate für Viola da Gamba und basso continuo (BWV 1027) transkribiert. Von der Hand eines unbekannteren Bearbeiters liegen der 1., 2. und 4. Satz auch als Trio für Orgel oder Pedalklavier vor. Der Wechsel von bewegter Stimme und langgehaltenen Noten bestimmt das pastorale Adagio, steigende und fallende Bewegung des Themas den ausgelassenen Charakter der folgenden Fuge. Der dritte Satz fällt durch seinen weiten Bogen auch in entfernte Tonarten auf und durch die innige Verschlingung der beiden Flötenstimmen, während das abschließende Presto mit seinen zahlreichen Akkordbrechungen eher schlicht wirkt.

Partita a-moll BWV 1013

für Flöte solo

Flötisten beklagen die Schwierigkeiten dieses Stücks, vor allem, weil es in den ersten beiden Sät-

zen kaum Zeit zum Atmen läßt. Deshalb hat man immer wieder erwogen, diese Partita als Bearbeitung eines ursprünglich für Tasteninstrumente geschriebenen Stücks anzusehen. Womöglich läßt sich die Kunst, Atempausen zu finden, aber auch aus der Art der Phrasierung herleiten.

Wie dem auch sei: die Partita könnte in der Köthener Zeit entstanden sein; die Abschrift wird von Yoshitake Kobayashi „nach 1725“ datiert. Reizvoll ist der von Robert Marshall geäußerte Gedanke, Bach könne dieses Stück für den berühmten Dresdner Flötisten Pierre Gabriel Buffardin geschrieben haben, dem sein Schüler Johann Joachim Quantz bescheinigte, vor allem »geschwinde Sachen« perfekt zu spielen. Der erste Satz ist eine polyphon in zwei und drei Stimmen zu denkende *Allemande*; ihr folgt eine *Courante* im italienischen Stil, eine getragene *Sarabande* und eine lebendige *Bourrée*, die die Partita spielerisch beschließt.

Sonate E-Dur BWV 1035

für Flöte und basso continuo

Die Numerierung des BWV läßt keineswegs den Schluß zu, diese Sonate habe, etwa in Form einer gemeinsamen Überlieferung oder Sammlung, etwas mit der vorausgehenden e-moll-Sonate BWV 1034 zu tun. Die E-Dur-Sonate ist ein spätes Werk Bachs, weist zahlreiche Beziehungen zur Triosonate des *Musikalischen Opfer* BWV 1079 auf und dürfte, wie ein verschollenes Autograph angab, für Fredersdorff, den Kammerherrn Friedrichs II., an-

läßlich einer der Reisen Bachs nach Berlin entstanden sein. Dieser ebenfalls die Flöte blasende Diener gehörte zu den engsten Vertrauten des Preußenkönigs und eignete sich damit bestens, Bach die Türen zu öffnen; nicht zuletzt verwaltete er Friedrichs Privatschatulle (Voltaire nannte ihn »das große Faktotum des Königs«).

Hans Vogt (a.a.O., S. 234) meint, daß wir in kaum einem anderen kammermusikalischen Stück Bachs »ein ähnliches Konzentrat seiner kompositorischen Kunst« hätten. Der reichlich verzierte Kopfsatz ist eine Reverenz an das Zeitalter der Empfindsamkeit; zu ihr scheint Bach aber, in der chromatischen Färbung der Schlußakte, die Distanz zu suchen. Nach dem spielfreudigen, affirmativen Allegro folgt ein Siciliano, in dem der Baß immer wieder die Flötenstimme imitiert. Das abschließende Allegro assai betont den virtuoson Charakter von Musik und läßt immer wieder, bei pausierendem, auch als rhythmisch stockend empfundenem Continuo, ganz die Flöte in den Vordergrund treten.

Sonate e-moll BWV 1034

für Flöte und basso continuo

Köthen um 1720« wird vom BWV die Entstehung dieses Stücks angesetzt, bisweilen liest man auch von der frühen Leipziger Zeit, etwa 1724. Das Plädoyer für den in jedem Fall frühen Termin stützt sich auf den Befund, daß der zweite und dritte Satz, ein bewegungsfreudiges *Allegro* mit etwas schematischen Sequenzen und ein *Andante* mit ostinatem,

also immer wiederkehrendem Baß, nicht auf der musikalischen Höhe der beiden Rahmensätze stehen. Das abschließende *Allegro* zeigt, bei allem Temperament, eine kunstvolle Verarbeitung der Motive, während die ruhig schreitende, expressive Einleitung des im viersätzigen *Sonata da chiesa*-Stil gehaltenen Stücks fast den gesamten Tonumfang der Flöte fordert, enorme Ansprüche an das instrumentale Können stellt.

Sonate C-Dur BWV 1033

für Flöte solo

Die Diskussion um die Zuschreibung dieses Werkes an Johann Sebastian Bach hat, wie ausführlich am Beispiel der Sonate BWV 1031 beschrieben wird, zu ihrer Eliminierung aus der NBA sowie zum Verweis in den Anhang des BWV geführt. Alfred Dürr veröffentlichte die Sonate 1974 »überliefert als Werk Johann Sebastian Bachs«. In der Tat hat Carl Philipp Emanuel Bach, als dessen Werk die Sonate ebenfalls gerne gehandelt wird, nach Dürr »um 1731 im elterlichen Hause unter den Augen des Vaters dessen Autorschaft bezeugt«. Auf der Reinschrift aber gibt Carl Philipp Emanuel sich nicht als Komponist zu erkennen. Vielleicht haben wir ein Gemeinschaftswerk vor uns: die Flötenstimme vom Vater vorgegeben bekam der Sohn dann die Aufgabe zugewiesen, den Satz auszuführen.

Robert Marshall geht einen ähnlichen Weg, wenn er vermutet, daß diese Sonate zusammen mit der a-Moll-Partita BWV 1013 als eine Art Schwesterwerk

entstanden sei, Carl Philipp Emanuel den Continuo-Satz hinzugefügt habe, was dann allerdings berechtige, das Stück auch für Flöte solo zu spielen. Dies geschieht in dieser Aufnahme. Dazu mußte im *Mennett I* die Cembalostimme teilweise in die Flötenstimme rückübertragen werden.

Sonate G-Dur BWV 1038

für Flöte, Violine und basso continuo

Dieses Stück liegt, als einzige Triosonate, in einer Reinschrift aus der Hand Johann Sebastian Bachs vor. Dennoch wird seine Echtheit stark bezweifelt und das Stück in den Anhang des BWV verwiesen. Gerhard Kirchner, der 1985 die praktische Ausgabe besorgte, glaubt, daß Bach den Baß dieser Sonate vorgegeben habe, dem ein Schüler die beiden Oberstimmen hinzufügen mußte. Dieser Schüler könne kein anderer als Carl Philipp Emanuel Bach gewesen sein, weil es aus seiner Feder im Jahre 1731 fünf Sonaten in ähnlicher Besetzung (Wq 143 bis 147) gebe – eine Gemeinschaftsproduktion von Lehrer und Schüler also, ähnlich wie im Fall der C-Dur-Sonate BWV 1033.

Nun ist beobachtet worden, daß der Baß dieser Sonate BWV 1038 dem Baß der Sonate F-Dur für Violine und Klavier BWV 1022 stark ähnelt und sogar identisch ist mit dem Baß der Sonate G-Dur BWV 1021 für Violine und Basso continuo (hier mit Ausnahme des letzten Satzes, der das Thema der Fuge übernimmt). Somit stellt sich zusätzlich die Frage nach der Beziehung dieser drei Stücke zueinander.

Und: die offensichtliche Verwandtschaft des dritten Satzes der vorliegenden Sonate mit dem Satz 9 »Gute Nacht, o Wesen« der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 scheint es umgekehrt sogar auszuschließen, Johann Sebastian Bach nicht als Komponisten der Sonate anzunehmen. Hans Vogt schlägt also vor, diese Sonate als Werk Johann Sebastian Bachs anzusehen und eher die Violinsonate BWV 1021, ihres schwächeren Schlußsatzes wegen, als die vermutete pädagogische Koproduktion.

Das einleitende *Largo* beschränkt sich nicht darauf, die beiden Teile zu wiederholen; die Stimmen von Flöte und Violine werden beim zweiten Mal rhythmisch geschärft und neu geführt. Nach einem kurzen, motivisch klaren *Vivace* folgt das arienhafte *Adagio* mit der Übernahme der Motetten-Takte, die allerdings anders fortgesponnen werden. Das Thema der knappen Fuge wird sofort eingeführt, d.h.: es erklingt in der Violine ein zweites und in der Flöte ein drittes Mal, bevor es der Baß überhaupt bis zum Ende hat vorstellen können. Ungewöhnlich für die vierteilige Form der *Sonata da chiesa* ist, daß die Fuge nicht – wie etwa in der Sonate BWV 1039 – an zweiter Stelle steht, sondern die Sonate hier beschließt.

Sonate h-Moll BWV 1030 für Flöte und obligates Klavier

Diese Sonate ist in einer um 1736/37 entstandenen, autographen Reinschrift Bachs erhalten. Vermutlich aus der Köthener Zeit stammt eine ältere,

wenn auch in g-Moll stehende Stimme fürs Tasteninstrument ohne das Solo (BWV 1030a) und ohne dessen Zuweisung an ein bestimmtes Instrument. Die h-Moll-Sonate ist nicht nur das umfangreichste, sondern gilt auch als das bedeutendste Stück Bachs für die Flöte; in dieser Tonart fühlte er sich, wie der Vergleich mit der *b-Moll-Suite* BWV 1067, das *Benedictus* der *b-Moll-Messe* BWV 232 und andere Beispiele zeigen, auf dem im Grundton D stehenden Instrument offenbar besonders wohl.

Formal weicht diese Sonate von der typischen *Sonata da camera* ab, indem sie zwar drei Sätze umfaßt, den als *Largo* definierten, langsamen Satz jedoch nicht an den Anfang, sondern in die Mitte stellt. Die Selbständigkeit der rechten Hand läßt außerdem das Duo zu einem Trio für zwei Instrumente anwachsen, wobei der Baß, von der abschließenden Fuge abgesehen, nicht mehr in das thematische Geschehen eingreift.

Der Kopfsatz ist erfüllt vom harmonischem Zwiepsalt zwischen Diatonik und Chromatik. Der erste Begriff meint das »normale«, durch die üblichen Ganz- und Halbtonschritte der Tonleiter geprägte Material, der andere das Beharren auf nur den Halbtonschritten samt ihrem komplizierten harmonischen Überbau. Dieser Gegensatz wird so gleich hörbar, nachdem die Flöte ihr Thema vorgestellt hat und das Klavier in seinem ersten Zwischenspiel die andere Färbung andeutet. Die Flöte führt das folgende *Siciliano* melodisch an. Der Finalsatz beginnt mit einer Fuge, deren Thema Bach, im Vorgriff auf den Klaviersatz, sogleich eine Ge-

genstimme zuordnet. Als wäre sie ein Präludium, schließt sich der Fuge eine zweiteilige Gigue an; die damit verbundene Temposteigerung wirkt strettahaft als Antwort auf die eher getragene Eröffnung der gesamten Sonate.

Sonate A-Dur BWV 1032

für Flöte und obligates Klavier

Bach hat dieses Stück vielleicht schon zu Beginn der 1730er Jahre für den Dresdner Hofflölisten Pierre Gabriel Buffardin komponiert. Notiert hat er es im Jahre 1736 auf die am unteren Rand freigebliebenen Zeilen der Partitur seines Konzertes für zwei Cembali c-Moll BWV 1062. Auf den Seiten 17 bis 28 wurden diese drei unteren Systeme jedoch abgeschnitten, und zwar, wie sich bei einer erneuten Untersuchung des 1977 zurückgegebenen Manuskripts herausstellte, offenbar von Bach selbst. Wenn Bach also nach einer »Verbesserung« des entsprechenden Abschnittes seiner Musik strebte, wird er diese auf ein – leider verlorenes – Extrablatt notiert haben. So ist der heutige Spieler auf eine Rekonstruktion der fehlenden 46 Takte angewiesen; die vorliegende Einspielung folgt dem Vorschlag von Siegfried Petrenz (UE Nr. 17295).

Ähnlich wie die Sonate Es-Dur BWV 1031 beginnt dieses Stück mit einem Solo des Tasteninstruments. Die Flöte setzt mit einem eigenen Thema ein, verbindet sich aber später mit dem Klaviersatz. Der knappe Mittelsatz ähnelt dem der Konzerte BWV 1061 und 1044 und wurde von Bach auch für die –

für ihn ungewöhnliche – Besetzung Violine, Violoncello und Cembalo umgearbeitet; diese Version ist im Kritischen Bericht zu NBA VI / 3, S. 55 abgedruckt. Thematisch dichter, aber in der Form ähnlich und ebenso frisch und spielfreudig schließt die Sonate mit einem *Allegro*.

Sonate g-Moll BWV 1020

für Flöte und obligates Klavier

Für die Zuschreibung dieses Stücks als Werk Johann Sebastian Bachs gilt weitgehend das zu BWV 1031 Gesagte. Alfred Dürr hat sie 1974 herausgegeben unter der im Vorwort aufgestellten Arbeitshypothese, »daß BWV 1031 ähnlich BWV 1033 als Werk C.P.E. Bachs unter väterlicher Mithilfe im Unterricht entstanden sein könnte, während dann BWV 1020 als das nach diesem Muster komponierte Schwesterwerk anzusehen wäre, in dem der väterliche Anteil erstmals soweit zurücktritt, daß der Komponist seinen eigenen Namen anzugeben wagte. Die stilistischen Zweifel [Ernst Fritz] Schmid wären dann durch die frühe Entstehung motiviert, so daß sich der von Schmid [in: Carl Philip Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 120 f.] selbst zitierte Satz C.P.E. Bachs geradezu als Bestätigung erweisen könnte: *Die geschriebenen Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt [!] und falsch geschrieben.*«

Ebenfalls undeutlich ist bei diesem Werk die Zuweisung der Solostimme. Gegen die Violine und für

die Flöte spricht allerdings der auf die Bedürfnisse der Flöte zugeschnittene Tonumfang. Ähnlich wie BWV 1031 beginnt das Stück mit einigen Takten für Klavier solo, bevor das Hauptthema mit einem einprägsamen Sextaufschwung einsetzt und geläufiges, aber differenziertes Figurenwerk in Gang setzt. Der langsame Satz ist ein intimes *Adagio* im Siciliano-Rhythmus, der lebhaftes, synkopisch geschärftes Schlußsatz verschafft, wie bei allen Flötensonaten Bachs, der Flöte immer wieder Pausen und läßt das Klavier hervortreten.

Sonate Es-Dur BWV 1031 für Flöte und obligates Klavier

Schon als dieses Stück in der alten Bach-Gesamtausgabe erschien, galt seine Echtheit als umstritten. Gegen sie sprach der galante Stil, für sie die Überlieferung in zwei um 1750 gefertigten und mit Bach als Autor benannten Handschriften aus zuverlässiger Umgebung Johann Sebastian Bachs. Das BWV sortierte die Sonate dennoch in den Anhang; sie erschien daraufhin auch nicht mehr in der Neuen Bach-Ausgabe. Obwohl Alfred Dürr dieses Stück 1974 vorsichtig wieder als »überliefert als Werk Johann Sebastian Bachs« ediert hat, sah Hans Eppstein noch im Bach-Jahrbuch 1981 die Autorschaft Bachs aus stilistischen Gründen als unwahrscheinlich an. 1987 gab Oskar Peter dieses Stück sogar unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bachs heraus.

Zwischendurch (1978) hatte Robert Marshall in diesem Werk »eine Gemeinschaftsarbeit von Vater

und Sohn Bach im Rahmen von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionsunterricht« erkennen wollen. Dominik Sackmann und Siegbert Rampe dagegen schlagen im Bach-Jahrbuch 1997, S. 51 ff. vor, diese Sonate mit den Annäherungsversuchen Bachs an den preußischen Hof und damit mit der Entstehung des *Musikalischen Opfers* (BWV 1079) in Verbindung zu bringen. Sie weisen eine deutliche Beziehung sowohl der Triosonate aus BWV 1079 wie auch der vorliegenden Sonate BWV 1031 mit einem Trio von Johann Joachim Quantz nach, dem Dresdner Flötisten, den Friedrich II. 1741 als Flötenlehrer und Kammerkomponisten verpflichtete: »Um womöglich eine Stellung in Berlin, wenigstens aber einen Titel zu erwerben, schlug Bach eine Doppelstrategie ein: Offiziell knüpfte er mit der Widmung der Ricercari und Kanons des *Musikalischen Opfers* an seinen Ruf als Kontrapunktist an [...] Gleichzeitig aber entstanden Werke wie die Triosonate aus BWV 1079 sowie die Flötensonate BWV 1031, in denen Bach die wesentlichen Stilmerkmale des fast ausschließlich auf den Berliner Hof beschränkten, von Quantz, Graun und Hasse geprägten Stils übernahm«. Das würde die Nähe und Verwechselbarkeit dieses Stücks mit Carl Philipp Emanuel Stils erklären und die für Bachs Spätwerk so typische »Synthese von konservativer Satztechnik und progressiver Affektsprache am Ende des Barockzeitalters« einmal mehr belegen.

Der kurze, mit einem Klaviersolo beginnende erste Satz dieser Sonate weist ebenso wie der gesangliche zweite, ein empfindsames *Siciliano*, kaum motivische Ähnlichkeiten zwischen dem Klavier- und

dem Flötensatz auf. Erst im abschließenden Allegro übernehmen, imitieren und variieren beide Instrumente das ihnen zugeordnete thematische Material.

Suite c-Moll BWV 997

für Flöte und obligates Klavier

Der ungewöhnliche Abstand vom Baß zum Diskant in der Handschrift von Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola hat schon immer Rätsel über die instrumentale Bestimmung dieses Stücks aufgegeben. Da drei von insgesamt fünf Sätzen (1, 3 und 4) auch in Tabulatur vorliegen, wurde die Suite unter die Lautenwerke eingereiht, spielbar entweder auf der Laute oder auf dem *Lautenwerck*, einem mit Darmsaiten bespannten Cembalo (wie es in der EDITION BACHAKADEMIE Vol. 109 auch geschehen wird). Die alte Bach-Gesamtausgabe hatte diese instrumentale Zuweisung noch nicht vorgesehen; Philipp Spitta sah in der vorliegenden Form der Suite die Klavierbearbeitung eines Stücks für Violine.

1955 gab Joseph Bopp dieses Werk in einer Fassung für Flöte und Tasteninstrument heraus. Sein Argument: die Nähe des Stücks zu anderen Flötenwerken Bachs. Zuerst zu *Prélude* und *Allemande* der Partita a-Moll BWV 1013; dann der Fuge (Satz 2) zum letzten Satz der Triosonate aus BWV 1079; der Identität von Takt 3 Sarabande (Satz 3) mit Takt 10 des *Largo* der h-Moll-Sonate BWV 1030 sowie des Charakters der *Gigue* (Satz 4) zum entsprechenden Satz der gleichen Sonate. Gottfried Müller und Walter Berndsen meinten 1957, »nach Tonumfang,

Charakter, Rhythmik und auch den wenigen, aber für Bach'sche Flötenstimmen so bezeichnenden Phrasierungsbögen« böte sich das Stück als Flötenmusik geradezu an. Sie versuchten daraufhin, die ursprüngliche Stimmführung und Stimmverteilung zu rekonstruieren. Sie weisen dabei hin auf Ähnlichkeiten zwischen dem harmonischen Grundriß des ersten Satzes mit dem instrumentalen Vorspiel der Kantate BWV 22, zwischen der Melodik der Sarabande mit dem Schlußchor der *Matthäus-Passion* BWV 244 und zwischen der Fuge und der gis-Moll-Fuge aus dem 2. Band des *Wohltemperierten Klavier* BWV 887 sowie wiederum dem Schlußsatz der Triosonate aus BWV 1079. Das Double (Satz 5) ist als Stück für Klavier solo gehalten; die Kadenz dieser Aufnahme stammen, altem Brauch gemäß, vom Interpreten selbst.

*

Jean-Claude Gérard
Zu meiner Einspielung der Flötenmusik
Johann Sebastian Bachs

Die Flöte kommt bei Bach zweifach vor: in der älteren Form der Blockflöte und in der modernen der Quer- oder Traversflöte. Beide Formen der Flöte verwendet Bach in seinen Vokalwerken, vor allem in den Kantaten, aber auch in der Orchestermusik, namentlich den Brandenburgischen Konzerten. Die Kammermusik für Flöte setzt dagegen ausschließlich auf die »moderne« Traversière, die sich seit Bachs Zeit ohne Unterbrechung gehalten und wei-

terentwickelt hat. Es gibt nun heute mehrere Ausgangspunkte, um zu Bachs Musik vorzudringen. Ein Weg ist der, von der Zeit der Komposition aus in die moderne Zeit zu gelangen. Ein anderer, von heute aus zurückzublicken. Bachs Musik ist einfach universell und bietet deshalb mehr als nur eine historische Möglichkeit.

Insofern habe ich mich zusammen mit meinen Partnern entschlossen, verschiedene Wege bei der Interpretation zu gehen. Der selbständige, obligate Klavierpart der (auf der zweiten CD zusammengefaßten) »modernen« Sonaten schien mir und Daniel Blumenthal besser auf ein Klavier als ein Cembalo zu passen. Gerade weil Bach am modernen Instrumentenbau seiner Zeit so interessiert gewesen ist, und weil sich seine Musik immer mit den jeweils modernen Instrumenten durchgesetzt hat, ist die Verwendung eines Flügels, und dann auch der heute gebräuchlichen Goldflöte mit allen ihren technischen und klanglichen Vorzügen, absolut legitim.

Bei den Trios sowie der Musik mit Basso continuo haben wir etwas anderes probiert. Einen bezifferten Baß auf dem modernen Flügel darzustellen hielt Boris Kleiner für nicht möglich. Das Cembalo erschien uns aber doch ein wenig indifferent. Deshalb haben wir uns auf das zu Bachs Zeit (vor allem im Flöten-Mekka Potsdam) neuartige Hammerklavier verständigt. Es stellt, wie die Musik selbst, eine Art Übergang aus der Tradition in die Moderne dar. Dazu trat dann das Fagott, weil es den Baß doch pointierter betont als das weichere Cello. Und ich selbst habe mich für eine Flöte mit Holzmundstück

entschieden: sie klingt eleganter, farbiger, »più dolce«, und sie bringt diesen Charme zum Klingen, ohne daß der Spieler (und letztlich auch der Hörer) auf die Annehmlichkeit der modernen Klappenmechanik verzichten muß. Ich glaube, daß es eine solche, historische und moderne Gesichtspunkte miteinander verbindende Aufnahme von Bachs Musik bisher nicht gibt.

Ich bin auf Bachs Musik, vom Studium in Frankreich und ein paar Konzerten einmal abgesehen, erst relativ spät gestoßen. Seit 1985, als ich Mitglied im Bach-Collegium Stuttgart wurde, ist mir in zahllosen Konzerten und besonders in den Gesprächskonzerten Helmuth Rilling's die besondere Rolle klar geworden, die Bach diesem Instrument beigemessen hat – vor allem in den Kantaten, aber auch anderweitig. Das »Benedictus« der h-Moll-Messe, die Hirten-Arie im Weihnachts-Oratorium, die Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« in der Matthäus-Passion, natürlich auch die ganze h-Moll-Suite sind Höhepunkte in Bachs Oeuvre, und eben nicht so sehr plakative, sondern nach innen gekehrte.

Bachs Musik ist zugleich eine Synthese der Musik vor ihm und Quelle der Musik nach ihm. Ich habe 25 Jahre gebraucht, um beim Spielen seiner Sonaten dies zu erfassen und mich richtig heimisch zu fühlen, und es gehört zu den unvergeßlichen Erlebnissen, diese Musik bei einer Bachakademie in Leipzig einmal unterrichtet haben zu dürfen.

Im übrigen ist, neben der Musik Mozarts, für jeden Flötisten Bach ein Nonplusultra, und ich bin ein

wenig stolz darauf, daß ich im Rahmen der EDITIO-
N BACHAKADEMIE mit meinen Freunden und den
Partnern aus dem Bach-Collegium Stuttgart diese
Werke habe einspielen können. Wir haben bewußt
auch jene Werke dazugenommen, bei denen die
Frage, ob sie von Johann Sebastian Bach sind oder
nicht, nicht geklärt ist und die sich vielleicht auch
nie klären läßt, wenn man sich nicht auf seine musi-
kalische Erfahrung und sein stilistisches Gefühl
verläßt. Ich denke, im Vergleich von »sicheren« und
»unsicheren« Stücken können sich Hörerinnen und
Hörer selbst ein Urteil bilden.

*

JEAN-CLAUDE GÉRARD (Flöte)

*stammt aus Angers (Frankreich). Er studierte bei
Gaston Brunelle in Paris und gewann 1962 am
Conservatoire einen ersten Preis. 1972 ging er als
Soloflötist in das Orchester der Hamburgischen
Staatsoper. 1986 wurde er Professor an der Musik-
hochschule Hannover, seit 1989 wirkt er in gleicher
Funktion an der Musikhochschule Stuttgart. Seit
1984 spielt er im Bach-Collegium Stuttgart und ist
außerdem Flötist des »Ensemble Villa Musica«.
Kurse gibt er, im Rahmen der Veranstaltungen der
Internationalen Bachakademie Stuttgart in aller
Welt. Seine umfangreiche Diskographie umfaßt
Solo- und Kammermusikliteratur vom Barock bis
in die Moderne. Seit 1989 leitet er außerdem das
Festival »Musique au large« von Qubéron.*

SERGIO AZZOLINI (Fagott)

stammt aus Bozen, studierte bei Romano Santi und

*Klaus Thunemann. War Solo-Fagottist im Europe-
an Community Youth Orchestra, gewann Preise in
Ancona, Prag, Belgrad, Martigny und beim ARD-
Wettbewerb in München. Er ist Mitglied des
Ma'alot-Quintettes, des Maurice Bourg-Trios und
verschiedener Ensembles für Alte Musik. War bis
1998 Professor an der Musikhochschule Stuttgart;
seither unterrichtet er Fagott und Kammermusik an
der Musikakademie Basel.*

DANIEL BLUMENTHAL (Klavier)

*begann seine Ausbildung in Paris und studierte spä-
ter u.a. an der Juilliard School of Music und bei
Benjamin Kaplan in London. Zu Beginn der achtzi-
ger Jahre nahm er an verschiedenen Wettbewerben
teil (Sydney, Genf, Bozen) und am Concours Reine
Elisabeth in Brüssel, wo er heute als Juror tätig ist.
In Brüssel unterrichtet er am Flämischen Conserva-
torium. Er spielt als Solist mit verschiedenen Orche-
stern und ist vor allem als Kammermusikpartner
gefragt; u.a. wirkte er mit bei der posthumen Ur-
aufführung des Trio von Claude Debussy. Seine
Diskographie umfaßt bislang über 70 CDs.*

WALTER FORCHERT (Violine)

*wurde 1944 in Wunsiedel geboren. Nach seinem Stu-
dium wurde er im Alter von 23 Jahren Konzertmei-
ster des Sinfonischen Orchesters Berlin, zwei Jahre
später Konzertmeister der Bamberger Sinfoniker, mit
denen er zuletzt das Violinkonzert von Max Reger
ausgenommen hat. Seit 1992 ist er Professor an der
Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt. Maß-
geblich beteiligt war er an der Gesamteinspielung der
Bachschen Kantaten durch Helmuth Rilling.*

DAVIDE FORMISANO (Flöte)

studierte zuletzt bei Jean-Claude Gérard an der Stuttgarter Musikbochschule und ist Solo-Flötist des Orchesters der Mailänder Scala.

BORIS KLEINER (Hammerklavier)

geboren in Minsk (UdSSR), ab dem 6. Lebensjahr eine umfassende Musikausbildung an einer Förderschule für musikalisch Begabte: Klavier, Gesang, Geige, Dirigieren, Musiktheorie, Komposition. Studium zuerst in Moskau bei L. Roizman (Orgel), Yu. Cholopov, T. Baranova (Musikwissenschaft), dann in Basel bei D. Chorzempa (Orgel) und in Paris bei I. Wjuniski (Cembalo). Seit 1990 im Westen. Stipendiat der Stiftung »Akademie Schloß Solitude« in Stuttgart, Mitglied des Bach-Collegiums Stuttgart und anderer Ensembles. Konzerte und Aufnahmen, vor allem als Continuospieler, in Europa, USA Südamerika, Israel.

Andreas Bomba

Johann Sebastian Bach's chamber music for flute

According to the *New Edition of the Complete Works* (NBA), only five of the works recorded on this CD have been positively identified as having been written by Johann Sebastian Bach. These are the two sonatas for flute and basso continuo BWV (catalogue of works) 1034 (E minor) and 1035 (E major), the two sonatas for flute and piano obbligato BWV 1030 (B minor) and BWV 1032 (A major) and the Partita for Flute Solo in A Minor listed in the catalogue of works under the number 1013. These works were published by Hans-Peter Schmitz as Volume 3 of the NBA, Series VI, in 1963.

Eleven years later, Alfred Duerr published three additional pieces, though not as part of the NBA: the Sonata for Flute and Basso Continuo in C Major (BWV 1033) – recorded here in a version for solo flute, the reasons for which we will discuss later – and the sonatas for flute and keyboard instrument obbligato in *Eb* Major and G Minor (BWV 1031 and 1020, respectively). In the preface to this edition (Goettingen 1974) the editor mentions how difficult it is to distinguish Bach's music for flute from the flute music of his contemporaries. And he makes an effort to confront the danger inherent in excluding a piece from Bach's works, thus engendering an unjustly disparaging evaluation of its quality.

Lately, Dominik Sackmann and Siegbert Rampe, in their reflections on the biography of Johann Sebastian Bach, have been finding good arguments for once again including the Sonata in *Eb* Major (BWV 1031) in Bach's oeuvre (Bach Yearbook 1997, p. 51ff.). Differing appraisals have also been given to the two Trios in G Major BWV 1038 (for flute, violin and basso continuo) and BWV 1039 (for two flutes and basso continuo). Finally, the EDITION BACHAKADEMIE has the Suite BWV 997, usually assigned to Bach's lute works (and played a third time on a lute piano in Vol. 109 of the EDITION BACHAKADEMIE), in a version for flute and piano.

When a composer does not have his works printed to ensure their survival, nor authorize opus numbers for them, and when these works are furthermore only found in copies made by other people or at a later date, their authenticity must be investigated, at least in this age of philological correctness. This is performed according to criteria which only the era putting the questions can develop. The most disputed of Bach's works are, surprisingly, those pieces which can be subsumed under the modern interpretation of the term »chamber music«, i.e., primarily duo and trio sonatas. This may be a result of the use to which this music was put in Bach's day and age: his sacred music had an official character, while Bach himself enjoyed fame lasting well beyond his lifetime as a composer of fugues for organ and other keyboard instruments. Even here however, the number of unknowns is already beginning to increase.

What we today refer to as »chamber music« is the music which Bach was least likely to perform for the »public«, especially since this functional music was largely composed during Bach's time in Koethen, hence between 1717 and 1723, when Bach was music director at the court of Saxony-Anhalt. The *Musical Offering* BWV 1079, by contrast, achieved its legendary fame owing on the one hand to the circumstances surrounding its birth, but on the other to the fact that Bach had the collection printed, in order to be able to present it to the king in the requisite form.

The modern definition of the term »chamber music« we will be using here (that is, excluding the *Brandenburg Concertos*, for instance, which in Bach's time were also nothing other than chamber music) thus includes Bach's sonatas and suites for flute, violin or viola da gamba and keyboard instrument, plus the solo works for violin, violoncello and flute, as well as for the lute, which has, oddly enough, been dedicated a chapter of its own in the Catalogue of Works (BWV). In years past, the discussion regarding the authenticity of the flute pieces in particular has been conducted in a quite caustic manner and, as critics maintain, without due consideration for purely musical criteria. This is what caused Alfred Durrer to relaunch the discussion of the authenticity of the above edition of flute sonatas designated as having been »handed down as works by Johann Sebastian Bach«.

This discussion is supported mainly by philological and source-critical arguments. These refer to the

existence and nature of manuscripts and the way they have been handed down. In doing so, scholars have demonstrated an astounding perspicuity in documenting the facts, combining them and drawing conclusions from them which are often more suspenseful to read than a mystery novel. Added to this are stylistic analyses, which admittedly argue from a standpoint of uncertainty because they are constrained to assume a »normal measure« of artistic quality. This normal measure can in turn best be construed statistically and is thus in any case hypothetical. In his study, »Johann Sebastian Bach's Chamber Music« (Stuttgart 1981), Hans Vogt described this dilemma as follows: »Artistic creativity cannot be measured. When certain things appear only once in a composer's works, this does not disprove their authenticity. Bach always had a strong inclination to try out new ideas, to experiment with new ideas, and this was obviously especially marked during his time in Koethen. [...] When we consider the limitations set by the age itself and exclude everything that is not of consummate workmanship, then it is hardly possible to maintain with any certainty that »Bach could never have composed this«. Art knows of no such proofs. Were we to study style exclusively on the basis of analogies, then we might well end up with a »normal« yet sterile Bach, devoid of any life; but this would by no means be identical to his overall image as an artistic personality. [...] When, as has already been said, everyone suddenly begins to discover faults in a work whose authenticity cannot be »proved«; when the opposite occurs and a work recognized as »genuine« must at all costs be made out to be a

work of »genius« – then such behavior is merely an expression of our contemporary need for certainty. The courage to trust exclusively to the musical substance is lacking, uncertainty seeks security in »proven« facts known to the court, in a manner of speaking. [...] Together with this attitude, music itself now begins to be permeated by a tendency which has long been a hazard in pictorial art: kowtowing to attested authenticity. (p. 28)«

Although the transverse flute had been known since about 1660, it was not adapted to the requirements of modern music until the beginning of the eighteenth century. At that time, a new invention allowed its middle joint to be exchanged, enabling it to change the keynote *d*, necessary for playing the sharp keys (including G major, E minor and the B minor so beloved of Bach), to the keynote *Eb*; this explains Bach's use of the keys *Eb* minor (BWV 1031) and C minor (BWV 1079). The increased range (*d*¹ to *g*⁵), the larger tonal volume and the more flexible sound of the transverse flute, also referred to as the »*flûte allemande*«, so expanded musical possibilities that it quickly supplanted the hitherto common recorder.

Since Bach did not use the transverse flute in any of his Weimar cantatas up to and including the year 1717, where as he did use it in the Serenata *Durchlauchttester Leopold* (His Most Serene Highness Leopold) BWV 173a, a congratulatory cantata probably composed for his employer early in Bach's Koethen period, we can with sufficient certainty assume that he only became familiar with the instru-

ment at the court in Koethen. As we know from the payroll, the two flutists employed here were Johann Freytag and Johann Gottlieb Wuerdig. They appear to have played their instruments so well that it was worth composing pieces for them which even at the time were counted among the best chamber music for flute ever written. Later in Leipzig, when Bach once again performed the cantata he had written in Weimar, *Komm, du süße Todesstunde* (Come, thou sweet hour of death) BWV 161, he quite logically substituted transverse flutes for the now old-fashioned recorders.

Manuscripts of Bach's chamber music written in Koethen were preserved by his second wife, Anna Magdalena. Signed copies of the flute pieces, that is, manuscripts certain to have been prepared by the composer himself, have only survived from his Leipzig period; presumably, Bach revised these works just as he did many organ and harpsichord pieces, and of course, the exigencies of performance are also a consideration. At any rate, it was in Leipzig that Bach wrote the sonata for flute, violin and basso continuo in the *Musical Offering* BWV 1079; it has been recorded and published as part of the EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 133). There are also plausible reasons to assume that sonatas BWV 1031 and 1035 also originated in Leipzig.

As far as form is concerned, the works generally reflect the upheaval affecting music at the time of their creation. Hence the suite with stylized dance movements (BWV 1013) and the sonata in the tripartite form of the »chamber sonata« («*sonata da*

camera», for example, BWV 1030, 1031) and the four-movement form, called »church sonata« (»sonata da chiesa«, for example, BWV 1034 and 1035). The traditional pieces accompanied by basso continuo (on CD 1) are contrasted with those in which the keyboard instrument plays »obbligato«, i.e., independently, without another bass instrument. In this case, though, the right hand repeatedly takes on a melodic and thematic function, producing a form similar to that of the trio sonata.

Sonata (Trio) in G Major BWV 1039 for two flutes and basso continuo

The BWV contains five trio sonatas. This figure appears small in relation to the extraordinary significance of this genre in baroque music. Factoring out the pieces of doubtful authenticity reduces the figure to a mere two: the trio sonata in BWV 1079 and the sonata recorded here for two flutes and basso continuo BWV 1039. The others are attributed to Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1036) and Johann Gottlieb Goldberg (BWV 1037 for two violins and basso continuo, although Hans Vogt, noting the otherwise secondary significance of this composer, does not share this opinion), or left without attribution to any composer (BWV 1038) and banished to the annex. The organ sonatas BWV 525 – 530, probably composed for Wilhelm Friedemann, are also trio sonatas, however, and are occasionally heard in arrangements for other instruments.

The three surviving parts bear the phrase »in his own hand« on the title page in Carl Friedrich Zelters' writing. Presumably, Bach transcribed this sonata later, that is, in Leipzig, turning it into the largely identical sonata for viola da gamba and basso continuo (BWV 1027). The first, second and fourth movements have also survived in the form of a trio for organ or pedal piano, written in the hand of an unknown arranger. The alternation of a lively voice and sustained tones determines the pastoral adagio, while rising and falling motions characterize the following fugue. The third movement is remarkable in that its broad arc also wanders through unrelated keys, and that the two flute voices are intimately intertwined, while the final presto with its numerous arpeggios makes rather an unassuming impression.

Partita in A Minor BWV 1013 for flute solo

Flutists complain of this piece's difficulty, especially since the first two movements hardly leave any time for breathing. This is why the idea that it was originally a piece for keyboard instrument has come up again and again. It may well be, however, that the art of finding breathing spaces comes from the nature of the phrasing.

However that may be: this partita could have been written in Koethen; Yoshitake Kobayashi puts the date of the copy at sometime after 1725. Robert Marshall's idea that Bach could have composed this piece for the famous Dresden flutist Pierre Gabriel

Buffardin, whom Johann Joachim Quantz, his pupil, ascribed an ability to play »fast things« in particular to perfection, is attractive. The first movement is an *allemande* which must be thought of as being polyphonic in two and three voices; it is followed by a *courante* in the Italian style, a dignified sarabande and a lively bourrée, which gives the partita a playful ending.

Sonata in E Major BWV 1035 for flute and basso continuo

The BWV number does not mean that this sonata necessarily has anything in common with the preceding E minor sonata BWV 1034, such as having been preserved or collected together. The E major sonata is one of Bach's later works, exhibits many similarities to the trio sonata in the *Musical Offering* BWV 1079, and was most probably written for Fredersdorff, chamberlain to King Frederick II, on the occasion of one of Bach's trips to Berlin, as indicated on a signed copy, now lost. This servant, who also played flute, was among the Prussian king's closest *confidants* and was thus in a good position to open up doors for Bach; what is more, he also administered Frederick's privy purse (Voltaire called him »the king's great factotum«).

Hans Vogt (op. cit. p. 234) is of the opinion that no other work of chamber music by Bach gives us »a comparable concentration of his compositional creativity«. The first movement, with its rich ornamentation, is an homage to the Age of Sensibility;

although Bach seems to be trying to distance himself from this in the chromatic coloring of the final bars. The playful, affirmative *Allegro* is followed by a *Siciliano* in which the bass repeatedly imitates the flute part. The concluding *Allegro assai* underscores the *virtuoso* character of the music and, whenever the continuo rests, even if it appears to hesitate, allows the flute to take center stage again and again.

Sonata in E Minor BWV 1034 for flute and basso continuo

The BWV assumes this piece to have been composed in »Koethen, around 1720«, although the early Leipzig period has also been frequently suggested, roughly 1724. The argument for earlier dating is based on the finding that the second and third movements, a bouncy *Allegro* with rather schematic musical sequences, and an *Andante* with an ostinato, that is, recurring, bass, do not match the quality of the outer movements. Despite its temperament, the concluding *allegro* exhibits a very creative treatment of the motifs, while the stately, expressive introduction of this four-movement piece in the style of a *sonata da chiesa* requires the flute to exploit nearly its entire range, putting great demands on the abilities of the instrumentalist.

Sonata in C Major BWV 1033 for flute solo

As the description of the sonata BWV 1031 shows in detail, the discussion of whether this work is tru-

ly by Johann Sebastian Bach was the cause of its elimination from the NBA and the reference in the annex to the NBA. Alfred Duerr published the sonata in 1974 as having been »handed down as a work by Johann Sebastian Bach«. In fact, according to Alfred Duerr, Carl Philipp Emanuel Bach, to whom the sonata has also been attributed, »affirmed in his parents' house his father's authorship in the presence of the same around 1731«. However, Carl Philipp Emanuel does not reveal himself to be the composer on the fair copy. Perhaps we are here confronted with a work of cooperation: after the father had prescribed the flute voice, the son was probably given the task of completing the arrangement.

Robert Marshall follows similar reasoning in suspecting that this sonata arose as a sort of sibling to the A minor partita BWV 1013, Carl Philipp Emanuel adding the continuo; this would also justify playing the piece as a flute solo, however, as in this recording. To do so, part of the piano voice in the Minuet I had to be returned to the flute.

Sonata in G Major BWV 1038

for Flute, Violin and basso continuo

This piece is the only trio sonata of which we have a fair copy in the handwriting of Johann Sebastian Bach himself. Nonetheless, substantial doubt has been cast on its authenticity and the piece has therefore been relegated to the annex of the BWV. Gerhard Kirchner, who attended to the practical edition in 1985, believes that Bach prescribed the bass

to this sonata and required a pupil to add the upper voices. This pupil cannot be anyone other than Carl Philipp Emanuel Bach, because we have five more sonatas in his writing from the year 1731 for similar instruments (Wq 143 to 147) – a joint venture between teacher and pupil, so to speak, similar to the case of the C major sonata BWV 1033.

Now it has been observed that the bass of sonata BWV 1038 is extremely similar to that of the F major sonata for violin and piano BWV 1022 and is even identical to the bass of the G major sonata for violin and basso continuo BWV 1021 (with the exception of the last movement, which takes up the subject of the fugue). This raises the question as to the interrelationship of these three sonatas to one another. And: the obvious kinship of the third movement of this sonata with movement 9, »Gute Nacht, o Wesen« (»Good night, O Creatures«), of the motet *Jesu, meine Freude* (Jesus, my joy) BWV 227, in contrast seems to exclude anyone else as the sonata's composer. Hence Hans Vogt thus suggests considering this sonata to be a work by Johann Sebastian Bach and the violin sonata BWV 1021 as the suspected teacher-pupil collaboration owing to its weaker finale.

The introductory largo does not limit itself to repeating the two parts; the voices of flute and violin are given a sharper rhythm the second time and provided with a new melodic line. A brief vivace with clear motifs is followed by the aria-like adagio with its repetition of the measures from the motet, which are here followed by different musical mate-

rial, however. The subject of the brief fugue immediately becomes a stretto, i.e., it sounds in the violin a second time and in the flute a third time before the bass has even finished introducing it. Unusual for the four-part form of the *sonata da chiesa* is the fact that the fugue is not the second movement – as in the sonata BWV 1039, for instance – but here concludes the piece.

Sonata in B Minor BWV 1030 *for flute and piano obbligato*

This sonata has survived in an autograph copy dating from about 1736/37. An older part for keyboard instrument without the solo (BWV 1030a), although in G minor, and without its attribution to a specific instrument is assumed to have originated during Bach's time in Koethen. The B minor sonata is not only the most voluminous, but is also the most important work of Bach's for flute; he obviously felt at home on the instrument whose keynote is D, as is shown by the *B Minor suite* BWV 1067 and the *Benedictus* in the *B Minor mass*. Formally, this sonata differs from the typical *sonata da camera* in that, although it has the usual three movements, the slow one, defined as *largo*, is not at the beginning, but in the middle. The independence of the right hand, moreover, expands the duet to a trio for two instruments in which the bass no longer intervenes in the thematic texture, apart from the concluding fugue.

The main movement is filled with the harmonic ambivalence between diatonic and chromatic. The first term refers to the »normal« material marked by the common half- and whole-tone steps of the scale, the other an adherence to half-tone steps exclusively along with their complex harmonic superstructure. This contrast can be heard as soon as the flute has presented its theme and the piano hints at the other coloring in its first *intermezzo*. The finale begins with a fugue to whose subject Bach immediately adds a counter-subject. As if it were a prelude, the fugue closes with a two-part *Gigue*; the increase in tempo bound up with this has a stretto-like effect, thus seeming to function as an answer to the rather stately opening of the entire sonata.

Sonata in A Major BWV 1032 *for flute and piano obbligato*

Bach may have composed this piece as early as the beginning of the 1730's for the Dresden Court Flutist Pierre Gabriel Buffardin. He notated it in 1736 on the lines left free at the lower margin of the copy of his concerto for two harpsichords in C Minor BWV 1062. These lower three staves were torn off of pages 17 to 28, apparently by Bach himself, as a reexamination of the manuscript in 1977 discovered. Thus if Bach was trying to »improve« this section of his music, he will have notated it on a separate sheet which, sadly, has not survived. Hence today's musician is forced to rely on a reconstruction of the missing 46 measures; this recording follows the suggestion of Siegfried Petrenz (UE No. 17295).

Like the Sonata in Eb Major BWV 1031, this piece begins with a solo by the keyboard instrument. The flute begins with a theme of its own, although it links up with the piano setting later. The sparse middle movement is similar to the concertos BWV 1061 and 1044, and was refashioned by Bach himself for violin, violoncello and harpsichord – an usual instrumentation for him; this version is printed in the critical notes to NBA IV / 3, p. 55. The sonata ends with an allegro which is thematically denser, but similar in form and just as fresh and playful.

Sonata in G Minor BWV 1020

for flute and piano obbligato

What has already been said concerning the attribution of BWV 1031 to Johann Sebastian Bach also largely applies here. Alfred Duerr published it in 1974 under the working hypothesis, stated in the preface, that BWV 1031, similar to BWV 1033, could have originated during lessons as a work by C.P.E. Bach with the aid of his father, while BWV 1020 would then have to be considered the associate work composed according to the same pattern, in which the father's contribution is so reduced that the composer finally dared to put his own name to it. The stylistic doubts of [Ernst Fritz] Schmid would then have been motivated by its early origin, so that the quotation from Carl Philipp Emanuel Bach quoted by Schmid himself [in: Carl Philip Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, p. 120ff.] could prove to be evidence confirming this: »Not all of the written pieces Breitkopf is

selling as mine are by me; at any rate they are old [!] and incorrectly written«.

It is likewise unclear whether this work was intended for violin or flute. The range is adapted to the needs of the flute, which would seem to speak against the violin and for the flute. Like BWV 1031, the piece begins with a few measures for piano solo before the main theme with its catchy leap of a sixth sets in, launching familiar, although differentiated, figures. The slow movement is an intimate adagio in siciliano rhythm. The lively final movement, sharpened with syncopation, creates recurring rests for the flute and lets the piano take the foreground, as in all of Bach's flute sonatas.

Sonata in E flat Major BWV 1031

for flute and piano obbligato

As soon as this piece was published in the old *collected works*, its authenticity was already in dispute. The fact that it has survived in two manuscripts dated around 1750, reliably from the entourage of Johann Sebastian Bach, supported the claim, its *style galant* spoke against it. Nevertheless, the BWV resigned it to the annex; thereafter, it did not appear in the New Bach Edition (NBA) either. Although Alfred Duerr edited the piece with a cautious »handed down as the work of Johann Sebastian Bach« in 1974, Hans Eppstein, writing in the Bach Yearbook 1981, considered Bach's authorship unlikely for stylistic reasons. In 1987 Oskar Peter even went so far as to publish the piece under the name of Carl Philipp Emanuel Bach.

In the interim (1978), Robert Marshall claimed to recognize in this work »a cooperation between Bach father and son as part of Carl Philipp Emanuel Bach's instruction in composition«. Dominik Sackmann and Siegbert Rampe on the other hand, suggest (in the Bach Yearbook 1997, pp. 51ff.) linking this sonata to Bach's attempts to approach the Prussian court and thus to the origin of the *Musical Offering* (BWV 1079). Both the trio sonata in BWV 1079 as well as this sonata BWV 1031 both exhibit a clear affinity to a trio by Johann Joachim Quantz, the Dresden flutist, whom Frederick II installed as flute teacher and chamber composer in 1741: »In order to obtain a position in Berlin, or at least a title, Bach pursued a two-pronged strategy: Officially, his dedication of the *ricercari* and canons of the *Musical Offering* was an attempt to exploit his reputation as a master of counterpoint [...] At the same time, however, he composed works such as the trio sonata in BWV 1079 and the flute sonata BWV 1031, in which Bach took over features of the style devised by Quantz, Graun and Hasse, which was limited almost exclusively to the Berlin court.« This would explain this piece's similarity to Carl Philipp Emanuel's style and provide one more bit of evidence for the »synthesis of conservative compositional technique and progressive expressive language at the end of the baroque age«.

The brief first movement of this sonata begins with a piano solo and exhibits hardly any similarity between the motifs of the piano and flute parts, comparable to the second movement, a siciliano in the sensitive style fashionable at the time. Not un-

til the concluding *allegro* do both instruments take over, imitate and vary the thematic material furnished them.

Suite in C Minor BWV 997 for flute and piano obbligato

The unusual span from bass to descant in the manuscript by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola has from the very beginning posed riddles regarding the instrument for which this piece was intended. Since three of a total of five movements (1, 3 and 4) also exist in tablature, the suite was ranked among the works for lute, to be played either on the lute or (as it will be in Volume 109 of the EDITION BACHAKADEMIE) the *Lautenwerck*, a harpsichord fitted with gut strings. The old *complete works of Bach* did not assign the work to a specific instrument; Philipp Spitta considers the suite in the form handed down to us to be the keyboard arrangement of a piece for violin.

In 1955, Joseph Bopp published this work in a version for flute and keyboard instrument. His argument is based on the similarity of the piece to other flute pieces by Bach: first to the *prelude* and *allemande* of the Partita in A Minor BWV 1013; then the fugue (movement 2) to the last movement of the trio sonata in BWV 1079; the identity of measure 3 of the sarabande with measure 10 of the *largo* in the B Minor Sonata, and the character of the *gigue* (movement 4) to the corresponding movement of the same sonata. In 1957 Gottfried Mueller and Walter

Berndsen were of the opinion that the piece seemed practically predestined to be played on the flute »owing to its range, character, rhythm and also the phrasing slurs which, although few, are so typical of Bach's flute parts«. They thereupon tried to reconstruct the original conduct and distribution of the voices. In doing so, they point out the similarity between the harmonic foundation of the first movement and the instrumental overture to Cantata BWV 22, between the melody of the sarabande and the final chorus of the St. Matthew Passion BWV 244, and between the fugue and the G# minor fugue in the second part of the Well-Tempered Clavier BWV 887, as well as the final movement of the trio sonata in BWV 1079. The double (movement 5) is kept in the form of a piece for piano solo; following the old custom, the performing artist is responsible for the cadences in this recording.

*

Jean-Claude Gérard
Concerning my recording of Johann Sebastian Bach's music for flute

Bach's music uses two different kinds of flutes: in the older form of the recorder and in the form of the modern (transverse) flute or flauto traverso. Both forms of the flute were used by Bach in his vocal works, especially in the cantatas, but also in orchestra music, such as the Brandenburg Concertos. His chamber music for flute, by contrast, employs the »modern« flute exclusively, which has

managed to survive and develop since Bach's times. Today, there are a number of ways to approach Bach's music. One is to start with the time of the composition and move up to the modern age. Another, to look back from today's perspective. Bach's music is simply universal and thus offers more than merely a historical possibility.

To this extent, I and my partners decided to take differing routes to our interpretation. The independent, obbligato keyboard part of the »modern« sonatas (gathered together on the second CD) appeared to myself and Daniel Blumenthal to accord better with a modern piano than a harpsichord. Especially since Bach was so interested in the field of instrument making at this time, and because respectively »modern« instruments have always been used primarily to carry on the tradition of Bach's music, it is perfectly legitimate to use a grand piano, as well as the gold flute in common use today, with all its technical and tonal advantages.

We tried something slightly different for the trios and the music with basso continuo. Boris Kleiner maintained that it is impossible to represent a figured bass on the modern piano. The harpsichord seemed to us somewhat neutral, however. For this reason, we agreed to use an old-fashioned pianoforte, which was an innovation in Bach's times (especially in Potsdam, a flutist's Mecca). Like the music itself, this instrument represents a sort of transition from the traditional to the modern. We added a bassoon, since it emphasizes the bass line in a more pointed manner than the softer

cello. And I myself decided to use a flute with a wooden mouthpiece: it's sound is more elegant, colorful, »più dolce«, and its brings out this charm without forcing the performer (and, in the end, the listener, as well) to do without the comfort of the modern key mechanism. To my knowledge, there is as yet no other recording of Bach's music which so combines historic and modern points of view.

With the exception of my studies in France and a few concerts, I encountered Bach's music rather late. Not until 1985, when I became a member of the Bach-Collegium Stuttgart, did the special importance Bach attached to this instrument – particularly in the cantatas, but also in other works – become clear to me in innumerable concerts and especially in Helmuth Rilling's lecture concerts. The »Benedictus« of the B Minor Mass, the shepherd's aria in the Christmas Oratorio, the Aria »Aus Liebe will mein Heiland Sterben« (»Love is the cause of my Savior's death«) in the St. Matthew Passion, and of course the entire B Minor Suite, are highlights in Bach's oeuvre that are not so much ostentatiously simplistic as they are inward-looking. At the same time, Bach's music is a synthesis of the music that came before his time and a wellspring for all subsequent music. It took me 25 years of playing his sonatas to understand what this really means and to feel myself properly at home; having the opportunity to teach this music at a Bach Academy in Leipzig was an unforgettable experience.

Moreover, apart from Mozart's music, Bach's is a non plus ultra for every flutist, and I am a bit proud

to have been able to record these works with my friends and partners from the Bach-Collegium Stuttgart for the EDITION BACHAKADEMIE. We have intentionally included those works which have not been definitively attributed to Bach, and which perhaps will never be so attributed if we do not dare to rely upon our musical experience and stylistic feeling. I think that the listeners can form their own opinions by comparing the »genuine« works to the »uncertain« ones.

*

JEAN-CLAUDE GÉRARD (*Flute*)
was born in Angers (France). He studied under Gaston Brunelle in Paris and won his first prize in 1962 at the Conservatoire. In 1972 he moved to the position of solo flutist at the Hamburg State Opera. In 1986 he became a professor at the Academy of Music in Hanover, since 1989 he has held the same position at the Academy of Music in Stuttgart. He has been playing in the Bach-Collegium Stuttgart since 1984 and is also the flutist in the »Ensemble Villa Musica«. He teaches courses all over the world as part of the program of the Internationale Bachakademie Stuttgart. His many recordings include solo and chamber music from the baroque period to the modern. Since 1989, he has in addition been managing the »Musique au large« Festival of Quibéron.

SERGIO AZZOLINI (Bassoon)

comes from Bozen and studied under Romano Santoc and Klaus Thunemann. He was a solo bassoonist in the European Community Youth Orchestra, won prizes in Ancona, Prague, Belgrade, Martigny and at an ARD competition in Munich. He is a member of the Ma'alot Quintett, the Maurice Bourg trio and various ensembles for old music. He was professor at the college of music in Stuttgart up to 1998 and since then he teaches bassoon and chamber music at the academy of music in Basel.

DANIEL BLUMENTHAL (Piano)

began his training in Paris and later studied at the Juilliard School of Music, among others, and with Benjamin Kaplan in London. In the early 1980's he took part in various competitions (Sydney, Geneva, Bolzano) and at the Concours Reine Elisabeth in Brussels, where today he is on the jury. He also teaches at the Flemish Conservatory in Brussel. He plays as a soloist with various orchestras and is a particularly sought-after performer for chamber music ensembles; he was involved in the posthumous premiere of the Trio by Claude Debussy, among other things. So far, he has recorded more than 70 CDs.

WALTER FORCHERT (Violin)

was born in Wunsiedel in 1944. After completing his studies, he was appointed concertmaster of the Berlin Symphonic Orchestra at the age of 23, two years later he became concertmaster of the Bamberg Symphonic, with whom he last recorded Max Reger's violin concerto. Since 1992 he has been pro-

fessor at the State College of Music in Frankfurt. He made a major contribution to the complete recording of Bach's cantatas by Helmuth Rilling.

DAVIDE FORMISANO (Flute)

last studied with Jean Claude Gérard at the Stuttgart College of Music and is solo flautist of the Scala Orchestra of Milan.

BORIS KLEINER (Pianoforte)

Was born in Minsk (USSR/White Russia). From his 6th birthday he received an extensive musical education at a special school for the musically gifted including: piano, singing, violin, conducting, theory of music and composition. Studied initially in Moscow under L. Roizman (organ), Yu. Cholopov, T. Baranova (musicology), then in Basel under D. Chorzempa (organ) and in Paris under I. Wjunniska (harpsichord). In the west since 1990, scholarship from the »Akademie Schloss Solitude« foundation in Stuttgart. Member of the »Bach-Collegium« of Stuttgart and other ensembles. Concerts and recordings particularly as a continuo player in Europe, USA, South America and Israel.

Andreas Bomba

La musique de chambre pour flûte de Jean-Sébastien Bach

De toutes les œuvres enregistrées sur ces deux CD, cinq seulement sont considérées comme certainement authentiques par la nouvelle édition monumentale des œuvres de Bach (*Neue Bach-Ausgabe* = NBA). Ce sont les deux sonates pour flûte et basse continue en mi mineur BWV 1034 et en mi majeur BWV 1035, les deux sonates pour flûte et clavecin obligé en si mineur BWV 1030 et en la majeur BWV 1032 ainsi que la partita pour flûte seule en la mineur qui figure sous le numéro 1013 dans le catalogue des œuvres (BWV). Ces morceaux furent publiés par Hans-Peter Schmitz en 1963 comme volume 3 de la Série VI de la NBA.

Onze ans plus tard, Alfred Dürr publiait trois autres pièces, mais pas dans le cadre de la NBA : la sonate en ut majeur pour flûte et basse continue BWV 1033 – qui a été enregistrée ici dans une version pour flûte seule, mais nous y reviendrons – ainsi que les sonates pour flûte et instrument à clavier obligé en mi bémol majeur BWV 1031 et en sol mineur BWV 1020. Dans l'avant-propos de cette édition (Göttingen 1974), l'éditeur explique comme il est difficile de démarquer la musique pour flûte de Bach de celle de ses contemporains. Et il souhaite empêcher qu'un morceau éliminé des œuvres de Bach ne soit jugé par suite et à tort comme de moindre qualité.

Récemment, Dominik Sackmann et Siegbert Rampe ont trouvé, en rapport avec des considérations sur la biographie de Jean-Sébastien Bach, des arguments valables pour ranger à nouveau la sonate en mi bémol majeur BWV 1031 parmi les œuvres de Bach (*Bach-Jahrbuch* 1997, p. 51 et suivantes). Quant aux deux trios en sol majeur pour flûte, violon et basse continue BWV 1038 et pour deux flûtes et basse continue BWV 1039, ils font eux aussi l'objet de jugements partagés. La suite BWV 997 enfin, classée habituellement dans l'œuvre pour luth de Bach, est proposée ici à la discussion dans sa version pour flûte et clavier (elle est interprétée une troisième fois par un luth-clavecin dans le volume 109 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE).

Lorsqu'un compositeur ne prépare pas ses œuvres à être transmises ni en les faisant imprimer ni en numérotant les opus, lorsque ces œuvres n'existent plus, en outre, qu'en tant que copies faites par d'autres personnes ou à une date postérieure, elles doivent se soumettre, en des temps d'exactitude philologique, à un contrôle d'authenticité. Ce faisant, les points de vue employés varient selon l'époque qui étudie le problème. Dans l'œuvre de Bach, les morceaux les plus controversés sont curieusement ceux que l'on regroupe sous le concept moderne de « musique de chambre », c'est-à-dire surtout les sonates pour deux et trois instruments. Ceci s'explique peut-être par l'usage réservé à cette musique à l'époque de Bach déjà : les pièces religieuses avaient un caractère plus officiel et Bach lui-même jouissait d'une grande réputation,

même après sa mort, en tant que compositeur de pièces pour orgue et autres instruments à clavier.

Ce que l'on nomme aujourd'hui « musique de chambre » avait peu de chance d'être joué en public, d'autant que cette musique utilitaire a été écrite pour la plus grande part à Cöthen, donc entre 1717 et 1723, alors que Bach était *Kapellmeister* à la cour d'Anhalt. L'*Offrande musicale* BWV 1079 par contre, dans laquelle Bach revint encore une fois à la sonate en trio qui était passée de mode, a acquis une renommée légendaire par sa genèse mais aussi par le fait que Bach fit imprimer ce recueil, pour pouvoir le présenter au roi sous la digne forme qui s'imposait.

Le concept moderne de « musique de chambre » comme nous souhaitons l'utiliser (c'est-à-dire en écartant par exemple les *Concertos brandebourgeois*, qui n'étaient rien d'autre que de la musique de chambre du temps de Bach) englobe chez Bach les sonates et suites pour flûte, violon ou viole de gambe et instrument à clavier, plus les œuvres pour instrument seul, violon, violoncelle et flûte ainsi que le luth, au quel le catalogue BWV consacre curieusement un chapitre particulier. Durant ces dernières décennies, la discussion portant sur l'authenticité, notamment des pièces pour flûte, a été menée avec beaucoup de minutie et – disent les critiques – au mépris des motifs purement musicaux. C'est bien cela qui a incité Alfred Dürr à relancer le débat en publiant à côté de la NBA, avec la mention « Transmises comme œuvres de Jean-Sébastien Bach », les sonates pour flûte citées plus haut.

La discussion s'appuie avant tout sur des arguments de philologie et de critique des sources. Ces derniers portent sur l'existence et la qualité de manuscrits et la manière dont ils nous sont parvenus. Les chercheurs, faisant preuve en cela d'une sagacité remarquable, ont réuni des documents prouvant certains faits qu'ils ont combinés entre eux pour en tirer des conclusions dont la lecture est souvent plus captivante que celle d'un roman policier. Ajoutons à cela des analyses de style dont l'argumentation, à vrai dire, repose toujours sur des bases incertaines, puisqu'elle suppose nécessairement chez le compositeur un « niveau normal » de qualité artistique. Or, ce niveau normal n'est déterminable que statistiquement et ne peut donc être qu'hypothétique. Dans son étude intitulée « *Johann Sebastian Bachs Kammermusik* » (La musique de chambre de Jean-Sébastien Bach, Stuttgart 1981), Hans Vogt a décrit le dilemme en ces termes : « La créativité artistique n'est pas prévisible. Le fait que certaines choses n'apparaissent qu'une seule fois chez un compositeur n'est pas forcément la preuve de leur inauthenticité. Bach eut toujours tendance à essayer de nouvelles idées, à suivre de nouvelles impulsions, et ceci tout particulièrement à Cöthen. [...] Compte tenu du cadre imposé par l'époque et abstraction faite de toute imperfection artisanale, il n'est pratiquement jamais possible d'affirmer avec certitude : « Bach n'aurait pas pu écrire cela ». De telles preuves n'ont pas cours en art. Qui voudrait pratiquer la stylistique en s'appuyant uniquement sur des analogies obtiendrait certes un Bach « normal », mais un Bach stérile et tout autre que vivant, ce qui ne coïnciderait pas du tout avec l'image que

nous avons de sa personnalité artistique. [...] S'il ad- vient que tout un chacun croit soudain découvrir des erreurs dans une œuvre dont l'authenticité ne peut être « prouvée » ; si l'on observe aussi le cas contraire, à savoir qu'une œuvre reconnue comme « authentique » doit passer coûte que coûte pour géniale – ceci n'est que l'expression du besoin de sécurité si caractéristique de notre époque. On n'a pas le courage de s'en remettre à la seule substance musicale, on n'est pas sûr de soi et on cherche un appui dans des faits « démontrables » dont la notoriété sera attestée par la justice, pour ainsi dire. [...] Une telle attitude ouvre la voie, dans le domaine de la musique comme ailleurs, à une tendance dont le danger est connu depuis longtemps pour les arts plastiques : la vénération de l'authenticité certifiée. » (p. 28).

La flûte traversière était certes déjà connue depuis 1660 environ, mais elle ne fut adaptée aux exigences de la musique moderne qu'au début du 18^e siècle. C'est alors qu'on inventa la possibilité d'échanger la partie médiane, passant ainsi de la tonique ré qui permet de jouer les tonalités dièse (entre autres sol majeur, mi mineur et le si mineur si apprécié par Bach) à la tonique mi bémol ; ceci explique l'utilisation des tonalités mi bémol majeur (BWV 1031) et ut mineur (BWV 1079). Le registre plus important (ré¹ à sol³), le plus grand volume sonore et le timbre plus souple de la flûte traversière, appelée aussi « flûte allemande », élargissent les possibilités musicales et contribuèrent à évincer rapidement la flûte à bec employée jusque-là.

Bach n'ayant utilisé la flûte traversière dans aucune des cantates composées à Weimar jusqu'en 1717, mais par contre dans la sérénade *Durchlauchtster Leopold* BWV 173a qui est une cantate de congratulation à son maître créée probablement très tôt à Cöthen, on peut considérer comme certain qu'il ne fit connaissance de cet instrument que dans la chapelle de la cour de Cöthen. La liste des appointements nous indique que les deux flûtistes Johann Heinrich Freytag et Johann Gottlieb Würdig y étaient employés. Leur jeu était manifestement si excellent qu'il valait la peine de composer pour eux des morceaux qui comptèrent, à l'époque déjà, parmi les œuvres éminentes de la musique de chambre pour flûte. Lorsque Bach reprit en 1715 ou 1716 à Leipzig la cantate *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 (Viens, douce heure de la mort) créée à Weimar, il remplaça, en toute logique, les flûtes à bec passées de mode par des traversières.

La musique de chambre de Cöthen nous est parvenue sous la forme de manuscrits de la main d'Anna Magdalena, la deuxième épouse de Bach. Parmi les autographes des pièces pour flûte, c'est-à-dire les manuscrits écrits de la propre main du compositeur, seuls ont été préservés ceux datant de Leipzig ; il est probable que Bach a revu les œuvres en question comme il l'a fait pour de nombreuses pièces pour orgue ou clavier, et il faut penser aussi naturellement à des exécutions. Nous savons avec certitude que la sonate pour flûte, violon et basse continue de l'*Offrande musicale* BWV 1079 a été créée durant l'activité de Bach à Leipzig ; l'ÉDITION BACHAKADEMIE l'enregistre et la publie dans le

cadre de l'œuvre citée (vol. 133). Il y a de bonnes raisons pour placer également les sonates BWV 1031 et BWV 1035 dans les années de Bach à Leipzig.

Par leur forme, ces œuvres reflètent dans leur ensemble la révolution accomplie par la musique de leur époque. C'est ainsi qu'on y trouve la suite avec des mouvements de danse stylisés (BWV 1013) tout comme la sonate à trois mouvements en tant que « sonate de chambre » (par exemple BWV 1030, 1031) et celle à quatre mouvements appelée « sonate sacrée » (par exemple BWV 1034 et 1035). Les pièces traditionnelles accompagnées de la basse continue (sur le CD 1) coexistent avec celles comportant une partie d'instrument à clavier « obligé », c'est-à-dire autonome, sans autre instrument de basse. Dans ce cas, à vrai dire, le contrepoint de la main droite assume de manière répétée des fonctions mélodiques et thématiques, si bien que la forme en résultant ressemble à une sonate en trio.

Sonate (trio) en sol majeur BWV 1039

pour deux flûtes et basse continue

Le catalogue BWV mentionne cinq sonates en trio. Si l'on considère l'importance primordiale de ce genre dans la musique baroque, ce nombre paraît bien minime. De plus, la question de l'authenticité ramène encore le nombre à deux pour l'œuvre de Bach : la sonate en trio figurant dans BWV 1079 et celle qui nous occupe, la sonate pour deux flûtes et basse continue BWV 1039. Les autres sont attribuées à Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1036) et

à Johann Gottlieb Goldberg (BWV 1037 pour deux violons et basse continue, Hans Vogt ne partageant pas cet avis à cause de la place par ailleurs subordonnée prise par ce compositeur) ou elles restent de compositeur inconnu (BWV 1038) et passent dans le supplément du catalogue réservé aux œuvres douteuses. Il faut dire que les six sonates pour orgue BWV 525 à 530, composées sans doute pour Wilhelm Friedemann, sont aussi des sonates en trio dont il est donc logique d'entendre parfois l'arrangement instrumental.

Les trois voix conservées portent sur le titre la mention « autographe » de la main de Carl Friedrich Zelter. Bach a probablement transcrit cette sonate plus tard, à Leipzig donc, en une sonate largement identique pour viole de gambe et basse continue (BWV 1027). Les 1er, 2e et 4e mouvements existent sous forme de trio pour orgue ou clavier à pédalier, arrangés par une main inconnue. L'adagio pastoral est déterminé par l'alternance entre voix agitée et notes longues, le caractère exubérant de la fugue qui suit par le mouvement montant et descendant du thème. Le 3e mouvement décrivant un grand arc impressionne par des tonalités éloignées et par l'enlacement fervent des deux voix de flûte, tandis que le presto final évoque plutôt la simplicité avec ses nombreuses ruptures d'accord.

Partita en la mineur BWV 1013

pour flûte seule

Les flûtistes se plaignent des difficultés de ce morceau, surtout parce que les deux premiers mouve-

ments leur laissent à peine le temps de respirer. Pour cette raison, on a toujours été tenté de considérer cette partita comme l'arrangement d'un morceau écrit à l'origine pour les instruments à clavier. Mais peut-être l'art de trouver des pauses pour la respiration est-il susceptible de découler aussi de la manière de phraser.

Quoi qu'il en soit : la partita pourrait avoir vu le jour durant l'époque de Cöthen ; Yoshitake Kobayashi date la copie de 1725. L'idée émise par Robert Marshall est attrayante : Bach pourrait avoir écrit ce morceau pour le célèbre flûtiste de Dresde Pierre Gabriel Buffardin dont l'élève Johann Joachim Quantz certifiait qu'il jouait surtout « des choses prestes » à la perfection. Le 1er mouvement est une allemande qu'il faut imaginer polyphonique à deux et trois voix ; elle est suivie d'une courante à l'italienne, d'une sarabande mesurée et d'une bourrée animée qui termine la partita sur une coloration joueuse.

Sonate en mi majeur BWV 1035

pour flûte et basse continue

La numérotation du catalogue BWV ne doit pas inciter à faire un rapprochement quelconque entre cette sonate et la précédente en mi mineur BWV 1034, telle qu'une transmission ou compilation commune. La sonate en mi majeur est une œuvre tardive de Bach, elle présente de nombreux rapports avec la sonate en trio de l'*Offrande musicale* BWV 1079 et aurait été composée, comme l'in-

diquait un autographe disparu, à l'occasion d'un des voyages de Bach à Berlin, pour Fredersdorff, le chambellan de Frédéric II. Ce valet qui jouait de la flûte étant l'un des familiers du roi de Prusse, il était bien placé pour introduire Bach chez ce dernier ; il faut savoir aussi que c'était lui qui gérait la cassette privée de Frédéric (Voltaire le nommait « le grand intendant du roi »).

Hans Vogt (op. cit., p. 234) est d'avis qu'aucune autre pièce de musique de chambre de Bach ne présente « son art de la composition dans une telle concentration ». Le mouvement d'entrée à la riche ornementation est une révérence faite au siècle de la sensibilité ; mais Bach semble vouloir s'en distancier dans la coloration chromatique des mesures finales. L'allegro joueur et affirmatif est suivi d'un siciliano dans lequel la basse imite la partie de flûte de façon répétée. L'allegro assai qui termine le morceau insiste sur le caractère virtuose de la musique et met toujours en avant la flûte avec un continuo faisant des pauses et dont on peut ressentir le rythme comme hésitant.

Sonate en mi mineur BWV 1034

pour flûte et basse continue

Le catalogue BWV indique « Cöthen vers 1720 » pour la création de ce morceau, mais on le date parfois aussi du début de l'époque de Leipzig, 1724 environ. Ce qui plaide en faveur d'une datation précoce, c'est la constatation que le 2^e et le 3^e mouvements – un *allegro* très animé aux séquences

quelque peu schématiques et un *andante* avec basse *ostinato*, c'est-à-dire répétant un thème de façon continue – n'ont pas la qualité musicale des deux mouvements qui les encadrent. Le morceau comporte en effet les quatre mouvements requis par le style *Sonata da chiesa* (sonate sacrée). L'*allegro* final, bien que plein de tempérament, traite les motifs avec beaucoup d'art, tandis que l'introduction expressive progresse calmement et demande presque tout le registre de la flûte, exigeant ainsi de l'interprète une maîtrise exceptionnelle de son instrument.

Sonate en ut majeur BWV 1033 *pour flûte seule*

La discussion concernant l'attribution de cette œuvre à Jean-Sébastien Bach – discussion dont nous donnons un exemple détaillé à propos de la sonate BWV 1031 – a conduit à son élimination de la NBA ainsi qu'à son bannissement dans le supplément du catalogue BWV. Alfred Dürr publia cette sonate en 1974 avec la mention « Transmise comme œuvre de Jean-Sébastien Bach ». En effet, d'après Dürr, Carl Philipp Emanuel Bach, à qui on attribue aussi volontiers la sonate, aurait « attesté vers 1731 dans la maison paternelle et sous les yeux de son père la qualité d'auteur de ce dernier ». Sur la copie au net, Carl Philipp Emanuel ne se désigne pas comme compositeur de l'œuvre. Nous sommes peut-être en présence d'une réalisation commune : la partie de flûte une fois donnée par le père, le fils se vit probablement confier la tâche de développer le mouvement.

Robert Marshall suit des voies analogues en supposant que cette sonate a vu le jour avec la partita en la mineur BWV 1013, comme une sorte d'œuvre sœur. Carl Philipp Emanuel aurait ajouté le mouvement du continuo, ce qui autorise bien entendu à jouer le morceau pour flûte seule. C'est ce que nous avons fait dans cet enregistrement. Il a fallu pour cela retranscrire en partie la voix de clavecin pour la flûte dans le *menuet I*.

Sonate en sol majeur BWV 1038 *pour flûte, violon et basse continue*

Ce morceau est la seule sonate en trio pour laquelle nous possédions une copie au net de la main de Jean-Sébastien Bach. Son authenticité est pourtant fortement mise en doute, ce qui explique son exil dans le supplément du catalogue BWV. Gerhard Kirchner, qui s'est occupé de l'édition pratique en 1985, pense que Bach a écrit la partie basse de cette sonate et qu'il a chargé un élève d'ajouter les deux voix hautes. Cet élève ne pourrait être autre que Carl Philipp Emanuel Bach, car il y a en 1731 cinq sonates de sa plume avec une distribution semblable (Wq 143 à 147) – une production commune du maître et de l'élève comme dans le cas de la sonate en ut majeur BWV 1033.

Or, on a remarqué que la partie basse de cette sonate BWV 1038 présente de grandes ressemblances avec celle de la sonate en fa majeur pour violon et clavier BWV 1022 et qu'elle est même identique à

celle de la sonate en sol majeur BWV 1021 pour violon et basse continue (à l'exception du dernier mouvement qui reprend le thème de la fugue). Ce qui pose le problème supplémentaire de la relation de ces trois morceaux entre eux. Qui plus est : la parenté évidente du 3^e mouvement de la sonate qui nous occupe avec le mouvement 9 *Gute Nacht, o Wesen* (Bonne nuit, ô créatures) du motet *Jesu, meine Freude* BWV 227 semble au contraire exclure la possibilité de ne pas admettre Jean-Sébastien Bach comme compositeur de la sonate. Hans Vogt propose donc de la considérer comme une œuvre de Jean-Sébastien Bach, attribuant plutôt à la sonate pour violon BWV 1021, dont le mouvement final est plus faible, la place de la coproduction pédagogique présumée.

Le *largo* d'introduction ne se borne pas à répéter les deux parties ; la deuxième fois, les voix de la flûte et du violon sont mises en relief par le rythme et menées différemment. Un *vivace* bref aux motifs clairs est suivi de l'*adagio* ressemblant à une aria et reprenant les mesures du motet mais en les poursuivant autrement. Le thème de la courte fugue est immédiatement resserré, c'est-à-dire qu'il est repris une deuxième fois par le violon et une troisième par la flûte avant même que la basse ait eu le temps de l'exposer en entier. Il est inhabituel dans la forme quadripartite d'une sonate sacrée (*Sonata da chiesa*) que la fugue ne vienne pas en deuxième position – comme dans la sonate BWV 1039 par exemple – mais termine la sonate comme c'est ici le cas.

Sonate en si mineur BWV 1030 pour flûte et clavier obligé

Cette sonate nous est parvenue dans une copie au net autographe de Bach réalisée vers 1736/37. C'est vraisemblablement de l'époque de Cöthen que date une partie plus ancienne écrite en sol mineur pour l'instrument à clavier, sans le solo (BWV 1030a) et sans sa destination à un instrument précis. La sonate en si mineur est non seulement la plus grande pièce de Bach écrite pour la flûte, elle passe aussi pour la plus remarquable d'entre elles. Il se sentait particulièrement à l'aise dans cette tonalité sur l'instrument à tonique ré, comme le montre la comparaison avec la *Suite en si mineur* BWV 1067, le *Benedictus* de la messe en si mineur BWV 232 et autres exemples.

Dans sa forme, cette sonate s'écarte de la sonate de chambre typique (*Sonata da camera*) ; elle comporte certes trois mouvements, mais le mouvement lent défini comme *largo* est placé au milieu et non pas au début. En outre, l'autonomie de la main droite fait du duo un trio pour deux instruments, la basse n'intervenant plus dans le déroulement thématique si ce n'est dans la fugue finale.

Le mouvement de tête est rempli de l'ambiguïté harmonique maintenue entre progression diatonique et progression chromatique. Le premier concept emploie le matériau sonore « normal », marqué par les tons et demi-tons naturels de la gamme, l'autre l'obstination sur les seuls demi-tons avec leur superstructure harmonique compliquée. On entend

ce contraste dès que la flûte a exposé son thème et que le clavier esquisse l'autre coloration dans son premier interlude. La mélodie de la *sicilienne* qui suit est conduite par la flûte. Le mouvement final débute par une fugue au thème de laquelle Bach associe immédiatement une voix contraire. Comme s'il s'agissait d'un prélude, cette fugue est suivie d'une *gigue* bipartite ; l'accélération du rythme que cela implique fait l'effet d'une strette en réponse à l'ouverture plutôt mesurée de toute la sonate.

Sonate en la majeur BWV 1032

pour flûte et clavier obligé

Bach a peut-être composé ce morceau dès le début des années 1730 pour le flûtiste de la cour de Dresde, Pierre Gabriel Buffardin. Il l'a noté en 1736 sur les portées restées vierges au bas de la partition de son concerto pour deux clavecins en ut mineur BWV 1062. Toutefois, ces trois portées inférieures ont été coupées sur les pages 17 à 28 et il semble que ce soit par Bach lui-même, comme l'a établi un nouvel examen du manuscrit rendu en 1977. Si donc Bach aspirait à « améliorer » cette section de la partition, il l'aura notée sur une feuille à part, malheureusement perdue. Le joueur d'aujourd'hui en est ainsi réduit à une reconstitution des 46 mesures manquantes ; l'enregistrement présent se conforme à la proposition faite par Siegfried Petrenz (UE n° 17295).

Comme la sonate en mi bémol majeur BWV 1031, ce morceau débute par un solo de l'instrument à

clavier. La flûte rentre avec son propre thème, mais rejoint plus tard le mouvement pour clavier. Le court mouvement médian ressemble à celui des concertos BWV 1061 et BWV 1044 et a été arrangé par Bach également pour une distribution – inhabituelle chez lui – avec violon, violoncelle et clavecin ; cette version est imprimée dans le rapport critique accompagnant la NBA VI / 3, p. 55. La sonate se termine par un allegro au thème plus dense mais de forme semblable et tout aussi frais et joueur.

Sonate en sol mineur BWV 1020

pour flûte et clavier obligé

En ce qui concerne l'attribution de ce morceau à Jean-Sébastien Bach, on peut renvoyer dans une large mesure à ce qui est dit sur BWV 1031. Alfred Dürr l'a publié en 1974 en formulant dans l'avant-propos l'hypothèse de travail « que BWV 1031 comme BWV 1033 pourraient avoir été écrites par l'élève C.P.E. Bach avec l'aide de son père, tandis que BWV 1020 serait à considérer comme une œuvre sœur composée sur leur modèle, à laquelle la participation du père serait pour la première fois assez minime pour que le compositeur ose mentionner son propre nom. Le style qui fait émettre des doutes à [Ernst Fritz] Schmid s'expliquerait alors par la date de création précoce, si bien que la phrase de C.P.E. Bach citée par Schmid lui-même [dans : *Carl Philip Emanuel Bach und seine Kammermusik* – C.P.E. Bach et sa musique de chambre – Kassel 1931, p. 120 et suivante] pourrait se révéler comme une véritable confirmation : « Les choses que

Breitkopf vend comme écrites par moi ne sont pas de moi pour une partie, ils sont pour le moins vieux [!] et d'une écriture incorrecte ».

La distribution de la partie solo est également obscure dans cette œuvre. Pourtant, l'ambitus adapté aux besoins de la flûte parle contre le violon et pour la flûte. Comme BWV 1031, ce morceau débute par quelques mesures de clavier seul avant que le thème principal fasse son entrée avec un élan de sixte impressionnant et mette en route un ensemble de figures volubile mais nuancé. Le mouvement lent est un *adagio* intime au rythme de sicilienne ; le mouvement final, animé et mis en relief par des syncopes, procure des pauses répétées à la flûte et met en valeur le clavier, comme dans toutes les sonates pour flûte de Bach.

Sonate en mi bémol majeur BWV 1031 pour flûte et clavier obligé

Dès que ce morceau parut dans l'ancienne édition monumentale des œuvres de Bach (*Alte Bach-Gesamtausgabe*), son authenticité fut mise en doute. Le style galant parlait contre elle, en sa faveur la transmission par deux manuscrits établis vers 1750, nommant Bach comme auteur et provenant de l'entourage sûr de Jean-Sébastien. Le catalogue BWV classa pourtant la sonate dans son supplément ; là-dessus, elle ne parut plus dans la *Neue Bach-Ausgabe*. Bien qu'Alfred Dürr ait publié de nouveau cette pièce en 1974 en prenant la précaution de mentionner « Transmise comme œuvre de Jean-Sébas-

tien Bach », Hans Eppstein considérait encore dans l'annuaire Bach de 1981 (*Bach-Jahrbuch*) que Bach ne pouvait pas vraisemblablement en être l'auteur, pour des raisons de style. En 1987, Oskar Peter alla même jusqu'à publier cette pièce sous le nom de Carl Philipp Emanuel Bach.

Entre-temps (1978), Robert Marshall avait voulu voir dans cette œuvre « une coproduction du père et du fils Bach dans le cadre des leçons de composition données à Carl Philipp Emanuel ». Dominik Sackmann et Siegbert Rampe, par contre, proposent dans le *Bach-Jahrbuch* 1997, p. 51 et suivantes, de voir une relation entre cette sonate et les tentatives faites par Bach pour se rapprocher de la cour de Prusse, ce qui voudrait dire une relation avec la création de l'*Offrande musicale* (BWV 1079). Ils mettent en évidence le rapport très net existant entre la sonate en trio contenue dans BWV 1079 – comme entre la sonate qui nous occupe BWV 1031 – et un trio de Johann Joachim Quantz, le flûtiste de Dresde que Frédéric II avait pris à son service en 1741 comme maître de flûte et compositeur de musique de chambre : « Pour obtenir si possible une position à Berlin, mais tout au moins un titre, Bach choisit une double stratégie : officiellement, il s'appuya sur sa renommée en tant que maître du contrepoint dans sa dédicace des Ricercari et Canons de l'*Offrande musicale* [...] Mais il créa parallèlement des œuvres comme la sonate en trio du BWV 1079 ou comme la sonate pour flûte BWV 1031, dans lesquelles il adopta les caractéristiques essentielles du style cultivé presque exclusivement à la cour de Berlin par Quantz, Graun et Hasse ». Ceci expli-

querait la ressemblance de ce morceau avec le style de Carl Philipp Emanuel et montrerait une fois de plus ce qui est si typique dans la fin de l'œuvre de Bach : la « synthèse entre une technique de composition conservatrice et le langage affectif progressif de l'époque baroque finissante ».

Le premier mouvement bref de cette sonate qui débute par un solo de clavier et le second qui est une *sicilienne* sentimentale et chantante ne comportent guère de ressemblances entre les motifs du mouvement pour clavier et ceux du mouvement pour flûte. Ce n'est que dans l'*allegro* final que les deux instruments reprennent, imitent et varient le matériau thématique qui leur est destiné.

Suite en ut mineur BWV 997

pour flûte et clavier obligé

L'écart inhabituel entre la partie basse et la partie haute dans le manuscrit de l'élève de Bach, Johann Friedrich Agricola, a depuis toujours posé le mystère de la destination instrumentale de ce morceau. Trois des cinq mouvements existant aussi en tablature (1, 3 et 4), on a rangé la suite parmi les œuvres pour luth, susceptible d'être jouée soit au luth, soit au luth-clavecin, un clavecin équipé de cordes en boyau (dans le volume 109 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE, la suite est interprétée par ce dernier instrument). L'ancienne édition monumentale des œuvres de Bach n'avait pas encore prévu cette distribution ; Philipp Spitta voyait dans la forme existante de la suite l'arrangement pour piano d'une pièce pour violon.

Joseph Bopp publia cette œuvre en 1955 dans une version pour flûte et instrument à clavier. Il prenait pour argument la ressemblance du morceau avec d'autres œuvres pour flûte de Bach : d'abord avec le prélude et l'allemande de la partita en la mineur BWV 1013 ; puis celle de la fugue (mouvement 2) avec le dernier mouvement de la sonate en trio de BWV 1079 ; enfin, l'identité de la mesure 3 de la sarabande (mouvement 3) avec la mesure 10 du *largo* de la sonate en si mineur BWV 1030 ainsi que celle du caractère de la gigue (mouvement 4) avec le mouvement correspondant de la même sonate. Gottfried Müller et Walter Berndsen émirent en 1957 l'opinion que ce morceau s'offrait pour ainsi dire comme musique pour flûte « par l'étendue des sons, le caractère, le rythme ainsi que par les arcs de phrasé peu nombreux mais si caractéristiques des parties pour flûte de Bach ». Ils tentèrent alors de reconstituer le contrepoint et la répartition des voix tels qu'à l'origine. Ce faisant, ils firent remarquer des ressemblances entre le plan harmonique du 1er mouvement et le prélude instrumental de la cantate BWV 22, entre la mélodie de la sarabande et le chœur final de la *Passion selon saint Matthieu* BWV 244, entre la fugue et la fugue en sol dièse mineur du 2e livre du *Clavier bien tempéré* BWV 887 ainsi que le mouvement final de la sonate en trio de BWV 1079. La variation (mouvement 5) est traitée comme pièce pour clavier seul ; les cadences de cet enregistrement sont de l'interprète lui-même, selon l'ancien usage.

Jean-Claude Gérard
Sur mon enregistrement de la musique pour
flûte de Jean-Sébastien Bach

La flûte est représentée en double chez Bach : sous la forme ancienne de la flûte à bec et sous la forme moderne de la flûte traversière. Bach utilise ces deux formes dans ses œuvres vocales, surtout dans les cantates, mais aussi dans la musique d'orchestre, notamment dans les Concertos brandebourgeois. Dans sa musique de chambre pour flûte, par contre, il a recours exclusivement à la moderne traversière qui s'est maintenue sans interruption et développée depuis l'époque de Bach. Il y a donc aujourd'hui plusieurs points de départ pour accéder à la musique de Bach. Un chemin mène de l'époque de la composition à l'époque moderne. Un autre part de nos jours et regarde en arrière. La musique de Bach est tout simplement universelle, c'est pourquoi elle offre plus qu'une possibilité seulement historique.

Dans cette mesure, j'ai décidé avec mes partenaires de choisir plusieurs voies pour l'interprétation. La partie autonome de clavier obligé des sonates « modernes » (réunies sur le deuxième CD) nous a semblé, à Daniel Blumenthal et à moi, convenir mieux à un piano qu'à un clavecin. On sait avec quel intérêt Bach suivait les recherches effectuées par les facteurs d'instruments de son époque ; sa musique s'étant toujours imposée sur les instruments les plus modernes, il est tout à fait légitime d'utiliser un piano à queue et la flûte en or en usage aujourd'hui, avec tous les avantages techniques et sonores offerts par ces deux instruments.

Pour les trios et pour la musique à basse continue, nous avons essayé autre chose. Il semblait à Boris Kleiner impossible de représenter une basse chiffrée sur un piano à queue moderne. Le clavecin nous parut cependant manquer d'attrait. C'est pourquoi nous nous sommes mis d'accord sur le pianoforte, instrument nouveau du temps de Bach (surtout dans cette Mecque de la flûte qu'était Potsdam). Il représente, comme la musique elle-même, une sorte de transition entre tradition et modernité. S'y ajouta alors le basson, parce qu'il accentue mieux la basse que le violoncelle plus suave. Et je choisis moi-même une flûte à embouchure en bois : elle a un timbre plus élégant, plus coloré, « più dolce », et elle exprime ce charme sans que l'interprète (et donc en fin de compte l'auditeur) ne doive renoncer à l'agrément offert par la mécanique moderne des clapets. Je crois que la musique de Bach n'a encore jamais été enregistrée ainsi, en combinant le point de vue historique et le point de vue moderne.

Mis à part mes études en France et quelques concerts, j'ai découvert la musique pour flûte de Bach relativement tard. Depuis 1985, année où je devins membre du Bach-Collegium Stuttgart, d'innombrables concerts et surtout les concerts-discussions d'Helmuth Rilling m'ont fait comprendre quel rôle particulier Bach a accordé à cet instrument – dans les cantates avant tout, mais aussi ailleurs. Le *Benedictus* de la messe en si mineur, l'aria des bergers dans l'Oratorio de Noël, l'aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben* dans la Passion selon saint Matthieu, toute la suite en si mineur aussi bien entendu, ce sont des sommets dans l'Œuvre de Bach,

mais des sommets dépourvus de grands effets, plutôt tournés vers l'intérieur. La musique de Bach est à la fois synthèse de la musique avant lui et source de la musique après lui. Il m'a fallu jouer ses sonates pendant 25 ans pour comprendre cela et m'y sentir vraiment chez moi ; et ce m'est un souvenir inoubliable d'avoir pu enseigner cette musique lors d'une session de l'Académie Bach à Leipzig.

Au reste, à côté de la musique de Mozart, celle de Bach est ce qu'il y a de plus grand pour tout flûtiste et je suis bien un peu fier d'avoir pu enregistrer ces œuvres avec mes amis et les partenaires du Bach-Collegium Stuttgart dans le cadre de l'ÉDITION BACHAKADEMIE. C'est sciemment que nous avons interprété aussi les œuvres pour lesquelles la question de l'authenticité n'est pas résolue et ne le sera peut-être jamais si l'on ne se fie pas à son expérience musicale et à son sens du style. Je pense que les auditrices et les auditeurs en jugeront par eux-mêmes en comparant les pièces « certaines » et les pièces « incertaines ».

*

JEAN-CLAUDE GÉRARD (flûte)

naquit à Angers (France). Il fit ses études auprès de Gaston Brunelle à Paris et obtint en 1962 un premier prix du Conservatoire. Il fut engagé comme flûtiste solo dans l'Orchestre de l'Opéra national de Hambourg en 1972. Il obtint une chaire de professeur à la Musikhochschule de Hanovre en 1986, il a les mêmes fonctions à la Musikhochschule de Stuttgart depuis 1989. Il fait partie du Bach-Collegium Stuttgart depuis 1984 et il est de plus flûtiste de l'« Ensemble Villa Musica ». Il donne des cours dans le monde entier dans le cadre des manifestations de l'Académie Internationale Bach de Stuttgart. Son importante discographie embrasse la littérature de musique solo et de musique de chambre de l'époque baroque à l'époque moderne. Depuis 1989, il dirige en outre le festival « Musique au large » de Quiberon.

SERGIO AZZOLINI (basson)

originaire de Bolzano, a suivi des études chez Romano Santi et Klaus Thunemann. Il fut bassoniste-soliste dans l'orchestre »European Community Youth Orchestra«, gagnât des prix à Ancône, Prague, Belgrade, Martigny et lors du concours de la chaîne télévisée ARD à Munich. Il est membre du quintette Malalot, du trio Maurice Bourg et de diverses ensembles de musique ancienne. Professeur jusqu'en 1998 à l'école supérieur de la musique de Stuttgart, il enseigne depuis le basson et la musique de chambre à Bale.

DANIEL BLUMENTHAL (piano)

commença ses études à Paris et les poursuivit ensuite à la Juilliard School of Music et auprès de Benjamin Kaplan à Londres. Au début des années 80, il participa à différents concours (Sydney, Genève, Bozen) et au Concours Reine Elisabeth à Bruxelles, dont il est aujourd'hui membre du jury. Il enseigne à Bruxelles au Flämischer Konservatorium. Il joue comme soliste avec différents orchestres et est demandé surtout comme partenaire de musique de chambre ; il a participé entre autres à la création posthume du Trio de Claude Debussy. Sa discographie comprend à ce jour plus de 70 CD.

WALTER FORCHERT (violon)

est né à Wunsiedel en 1944. Après ses études, il a rempli les fonctions de premier violon de l'Orchestre Symphonique de Berlin à l'âge de 23 ans, deux ans plus tard de premier violon de l'Orchestre symphonique de Bamberg avec lequel il a enregistré, en tout dernier, le Concert pour Violon de Max Reger. Il est Professeur au Conservatoire de Musique de Francfort depuis 1992. Il a participé de façon déterminante à l'enregistrement des œuvres complètes des Cantates de Bach, enregistrement réalisé par Helmuth Rilling.

DAVIDE FORMISANO (flûte)

fit ses études en dernier lieu auprès de Jean-Claude Gérard au Conservatoire de Musique de Stuttgart et est flûtiste soliste de l'orchestre de la Scala de Milan.

BORIS KLEINER (piano/forte)

né à Minsk (Union soviétique), à partir de l'âge de 6 ans a suivi une formation complexe dans une école pour les enfants prédisposés à la musique: piano, chant, violon, direction d'orchestre, solfège, composition. Études dans un premier temps à Moscou chez L. Roizman (orgue), Yu. Cholopov et T. Baranova (musicologie), ensuite à Bale chez D. Chorzempa (orgue) et à Paris chez I. Wjwniski (clavécin). Depuis 1990 à l'ouest. Bourse de la fondation »Akademie Schloß Solitude« à Stuttgart. Membre du »Bach-Collegium Stuttgart« et d'autres ensembles. Concerts et enregistrements, notamment en tant que contrebassiste, en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en Israël.

Andreas Bomba
Música de cámara para flauta de Johann
Sebastian Bach

Tan sólo cinco de las obras incluidas en estos dos discos compactos fueron compuestas sin lugar a dudas por Johann Sebastian Bach, según consta en la Nueva Edición de Bach (*Neue Bach-Ausgabe*, NBA). Son ellas las dos sonatas para flauta travesera y bajo continuo identificadas en el catálogo de obras de Bach (BWV) con el número 1034 (mi menor) y 1035 (Mi mayor), ambas sonatas para flauta travesera y clave obligado BWV 1030 (si menor) y BWV 1032 (La mayor) así como la partita para flauta travesera sola en la menor, que figura como BWV 1013. Estas composiciones fueron editadas el año 1963 por Hans-Peter Schmitz en el tomo 3 de la serie VI de la NBA.

Once años después, Alfred Dürr publicó en edición independiente de la NBA tres composiciones más, a saber la sonata en Do mayor para flauta travesera y bajo continuo BWV 1033 -que en este CD figura como versión para flauta solista por razones que se expondrán más adelante- ,así como las sonatas para flauta travesera e instrumento obligado de teclas en Mi bemol mayor BWV 1031 y en sol menor BWV 1020. En el prefacio de esa edición (Göttingen 1974), el editor menciona la dificultad que entraña distinguir la música para flauta travesera de Bach de la música de sus contemporáneos para ese mismo instrumento. Y manifiesta su deseo de conjurar el peligro de que la exclusión de una pieza del repertorio de Bach se inter-

prete como un juicio injustamente desdenoso de su calidad.

Dominik Sackmann y Siegbert Rampe, en sus reflexiones en torno a la biografía de Johann Sebastian Bach, encuentran últimamente argumentos de peso para reinsertar la sonata BWV 1031 en la obra reconocida de Bach (Anuario Bach 1997, p. 51 y ss.). Los dos tríos en Sol mayor, BWV 1038 (para flauta, violín y bajo continuo) y BWV 1039 (para dos flautas y bajo continuo) son en cambio objeto de juicios dispares. Por último, aparte de las composiciones nombradas, la Suite BWV 997, atribuida de ordinario a las obras de Bach para laúd (en la EDITION BACHAKADEMIE, vol. 109 es interpretada en clave-laúd por tercera vez) se presenta al juicio del oyente en una versión para flauta travesera y piano en el marco de la citada EDITION BACHAKADEMIE.

Cuando un compositor omite entregar sus obras a imprenta para la posteridad o no les acredita su autoría asignándoles el opus correspondiente; más aún, cuando dichas obras se transmiten a otras personas y a épocas posteriores sólo a través de copias manuscritas, resulta imprescindible someterlas a una prueba de autenticidad, cuanto más en los tiempos actuales tan propensos a la pulcritud filológica. Un examen de tal índole obedece a criterios peculiares a la época en que tales interrogantes se plantean. En el caso de la obra bachiana las más controvertidas son curiosamente aquellas composiciones que bajo los enfoques modernos se suelen atribuir a la categoría de »música de cámara«, sobre todo las

sonatas para dúo y trío instrumentales. Tal cosa puede obedecer al destino de esa música aún en vida de Bach: la música litúrgica revestía carácter oficial, mientras que la música de Bach, con sus fugas para órgano y otros instrumentos de teclas, conservó su fama ya muerto el compositor. Pero es ya en este género musical donde empiezan a abundar las obras de origen dudoso.

Lo que hoy en día conocemos como «música de cámara» en muy pocos casos llegó a interpretarse en público, cuanto más que esta música utilitaria fue escrita mayormente en los años que Bach pasó en Köthen entre 1717 y 1723, cuando se desempeñaba como Maestro de Capilla en la corte de Anhalt. En cambio, la *Ofrenda musical*, BWV 1079, en la que Bach recurrió una vez más a la forma musical ya caduca de la sonata para trío instrumental, cobró una fama legendaria por las circunstancias en que se compuso y también por el hecho de que Bach mandó imprimir este opus con el ánimo de presentarlo dignamente ante el monarca.

Bajo el concepto moderno de «música de cámara» que vamos a utilizar aquí (excluyendo por ejemplo los *Conciertos de Brandemburgo*, que en los tiempos de Bach tampoco eran otra cosa que música de cámara) se agrupan las sonatas y suites para flauta travesera, violín o viola da gamba e instrumento de teclas, además los solos instrumentales para violín, violonchelo y flauta travesera así como para el laúd que, curiosamente, ocupa un capítulo aparte en el catálogo BWV de la obra bachiana. Al parecer de los críticos, la controversia en torno a la autenticidad

de las obras para flauta travesera se ha desarrollado en los últimos decenios de forma unilateral, relegando a segundo plano los criterios puramente musicales. He ahí la razón que empujó a Alfred Dürr a presentar a debate la edición arriba citada de sonatas para flauta con la anotación «legadas a la posteridad como obras de Johann Sebastian Bach», como una aportación no prevista en la NBA.

El debate se basa fundamentalmente en argumentos relacionados con la filología y el estudio crítico de fuentes. Los argumentos giran en torno a la existencia y las características de los manuscritos y la manera en que han llegado hasta nuestros días. Con perspicacia digna de admiración los estudiosos han documentado hechos concretos, combinándolos unos con otros y extrayendo conclusiones que uno lee en muchos casos como quien lee una novela policíaca. A esto se suman los análisis de estilo que parten por cierto de un punto de vista inseguro al suponer en el compositor un «caso normal» en materia de calidad estética. Este caso normal se puede construir a su vez por medios estadísticos y es por tanto decididamente hipotético. En su estudio titulado «La música de cámara de Johann Sebastian Bach» (Stuttgart 1981), Hans Vogt describe el dilema en los siguientes términos: «La creación artística es imprevisible. Si ciertas cosas se manifiestan una sola vez en determinado compositor, no hay razón para dudar que sean auténticas. Bach siempre se mostró inclinado a ensayar nuevas ideas, a experimentar con nuevas inspiraciones, y esa inclinación suya fue por lo visto muy fuerte en el período que pasó en Köthen. [...] Si tenemos en cuenta el con-

texto establecido por la época y restamos todas las imperfecciones artesanales nadie podrá afirmar jamás con certeza que «Bach nunca hubiera podido componer tal cosa». No existen en el arte pruebas de tal índole. Si en análisis estilístico tuviera como única base las analogías, el resultado sería un Bach «normal», pero estéril e inerte por completo, lo que no concuerda para nada con la imagen que tenemos de él como personalidad artística [...] Cuando, como ya se dijo, todo el mundo empieza a descubrir defectos en una obra cuya autenticidad es imposible de «probar»; o cuando ocurre el caso inverso de una obra reconocida como «auténtica» a la que se insiste en encontrarle rasgos geniales a toda costa, semejantes actitudes no hacen más que subrayar la necesidad de certidumbre que caracteriza los tiempos que vivimos. Al faltar el valor necesario para fiarse exclusivamente de la substancia musical, la inseguridad obliga a buscar hechos «verificables», como si se tratase de un auto judicial. [...] A través de esta actitud se va abriendo paso, también en la música, una tendencia que ya se ha tornado peligrosa en las artes plásticas: la sumisión ante la autenticidad certificada.» (p.28).

La flauta travesera, si bien se conocía desde alrededor de 1660, no se adaptó a las necesidades de la música moderna sino hasta principios del siglo XVIII. Fue entonces cuando se ideó la manera de cambiar su parte intermedia y modificar el tono fundamental Re que facilita la ejecución de las tonalidades con sostenidos (entre ellas la de Sol mayor, mi menor y si menor, muy apreciada esta última por Bach) al tono fundamental de mi bemol, lo que ex-

plica el empleo de las tonalidades de Mi bemol mayor (BWV 1031) y do menor (BWV 1079). La amplia tesitura (re¹ a sol³), el mayor volumen y el timbre más flexible de la flauta travesera, que también se conocía como «Flûte allemande», ensancharon las posibilidades musicales y no tardaron en desterrar a la flauta dulce habitual hasta entonces.

En vista de que Bach no incluyó la flauta travesera ni siquiera en las cantatas que compuso en Weimar en 1717, pero sí lo hizo en la Serenata titulada *Leopoldo, Su Alteza Serenísima* BWV 173a, una cantata de congratulación que el compositor dedicó a su mecenas probablemente al inicio de su estancia en Köthen, cabe afirmar con certeza que Bach no llegó a conocer aquel instrumento sino en la capilla de la corte de Köthen. La nómina de la orquesta revela la presencia de dos flautistas: Johann Heinrich Freytag y Johann Gottlieb Würdig. Ambos tocaban con tal habilidad que merecía la pena componer para ellos obras que formarían parte de la mejor música de cámara escrita para tal instrumento aun dentro del contexto musical de aquel entonces. Tiempo después, cuando Bach reestrena en Leipzig la cantata «*Ven a mí, oh dulce instante de la muerte*» BWV 161 que había compuesto en Weimar en 1715 o 1716, sustituye consecuentemente las ya anticuadas flautas dulces por las flautas traveseras.

Gran parte de los manuscritos de la música de cámara compuesta en Köthen ha llegado a nuestros días del puño y letra de Anna Magdalena, la segunda mujer de Bach. Las únicas partituras autógrafas para flauta que se han conservado datan del período

que Bach pasó en Leipzig; cabe suponer que el compositor sometió las obras en cuestión a una revisión similar a la de algunas partituras para órgano o piano y cabe suponer desde luego que esa música fue tocada en público en esa ciudad. Lo que Bach compuso sin duda alguna en Leipzig es la sonata para flauta travesera, violín y bajo continuo de la *Ofrenda musical* BWV 1079; esa sonata será grabada y publicada en el marco de la obra antedicha para la Edition Bachakademie (vol. 133). Las sonatas BWV 1031 y 1035 se atribuyen asimismo por motivos plausibles al período durante el cual Bach permaneció en Leipzig.

En términos formales, estas obras reflejan en su conjunto la eclosión de la música existente en la época en que fueron creadas. Prueba de ello es la suite con sus movimientos estilizados de danza (BWV 1013) como también la sonata en tres movimientos a la manera de una «sonata de cámara» (p.ej. BWV 1030, 1031) y la sonata en cuatro movimientos conocida como «*Sonata da chiesa*» (p.ej. BWV 1034 y 1035). Las piezas tradicionales con acompañamiento de bajo continuo (en el CD 1) contrastan con las sonatas con instrumento «obligado» o independiente, es decir con pasajes a cargo de instrumentos de teclado no acompañado por otro bajo. Por cierto que en estos casos la mano derecha a menudo asume funciones melódicas y temáticas, creando así una forma similar a la de la sonata para trío instrumental.

Sonata (Trío) en Sol mayor BWV 1039 *para dos flautas y bajo continuo*

El catálogo BWV incluye cinco sonatas para trío instrumental. Si se tiene en cuenta la trascendencia de este género de la música barroca, esta cifra parece relativamente pobre. Si además se plantea el interrogante de la autenticidad, ese número se reduce a dos: la sonata para trío del BWV 1079 y las sonatas aquí incluidas para dos flautas y bajo continuo BWV 1039. Las demás se atribuyen a Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1036) y a Johann Gottlieb Goldberg BWV 1037 para dos violines y bajo continuo -Hans Vogt disiente de esta opinión pese a que por lo demás suele enfatizar la intrascendencia de este último compositor- o quedan relegadas al anexo sin que se mencione para nada el nombre del compositor (BWV 1038). Conviene señalar que las seis sonatas para órgano BWV 525 – 530, compuestas al parecer para Wilhelm Friedemann, son también sonatas para trío que por lo tanto se ejecutan en ocasiones a base de transcripciones instrumentales.

Las tres voces que aún se conservan ostentan en el título la anotación «obra autógrafa» hecha por Carl Friedrich Zelters. Se presume que en fecha posterior, es decir en Leipzig, Bach resolvió transcribirla al componer su sonata para viola da gamba y bajo continuo (BWV 1027), que es prácticamente idéntica a su modelo. Existen también los movimientos primero, segundo y cuarto como trío para órgano o piano de pedal compuestos por un arreglista desconocido. La alternancia entre una línea melódica variable y las notas en suspenso caracterizan el pasto-

ral adagio, mientras que la fuga subsiguiente desarrolla el tema a base de movimientos ascendentes y descendentes.

El tercer movimiento llama la atención por sus excursiones hacia tonalidades incluso alejadas entre sí y por el íntimo entrecruzamiento de voces entre las dos flautas, mientras que el *presto conclusivo* produce una sensación de sencillez por sus numerosos acordes quebrados.

Partita en la menor BWV 1013

para flauta solista

Los flautistas se quejan de las dificultades que ofrece esta composición, sobre todo porque los dos primeros movimientos casi no dejan tiempo para respirar. De ahí las reiteradas tentativas de contemplar esta partita como el arreglo de una obra compuesta originalmente para instrumentos de teclas. Es posible, sin embargo, que el arte de hallar pausas para tomar aliento radique en el tipo de fraseo.

Sea como fuere: la partita pudo tener su origen en la estancia de Bach en Köthen, en la corte de Anhalt; la copia ostenta el nombre de Yoshitake Kobayashi y está fechada en 1725. Es sugerente la idea que expresó Robert Marshall en el sentido de que Bach pudo haber escrito esta composición para el afamado flautista dresdense Pierre Gabriel Buffardin, a quien su discípulo Johann Joachim Quantz le certificó la aptitud de tocar a la perfección especialmente «los pasajes rápidos». El primer movimiento es

una *allemande* concebida en términos polifónicos para dos y tres voces; le sigue una *courante* en estilo italiano, una acompañada *sarabanda* y una vivaz *bourrée* que pone ágil corolario a la partita.

Sonata en Mi mayor BWV 1035

para flauta y bajo continuo

La numeración del catálogo BWV no es motivo alguno para deducir que esta sonata tenga afinidad o forme parte de un conjunto con la que le precede, la sonata en mi menor BWV 1034. La sonata en Mi mayor es una obra tardía de Bach que posee numerosas referencias respecto a la sonata para trío de la *Ofrenda musical* BWV 1079 y fue compuesta probablemente para Fredersdorff, chambelán de Federico II, Rey de Prusia, en ocasión de uno de los viajes de Bach a Berlín, como lo atestiguaba un manuscrito ahora extraviado. El chambelán, que también tocaba flauta, era uno de los más íntimos allegados al monarca y se prestaba mejor que nadie para abrir a Bach las puertas del palacio; Fredersdorff llegó incluso a administrar los dineros privados del Rey (Voltaire, que pasó una temporada en la corte de Federico, se refería a él como «el gran factótum del Rey»).

Hans Vogt (loc. cit. p. 234) opina que poquísimas obras de música de cámara de Bach reúnen como ésta «la quintaesencia de su arte de la composición». El primer movimiento, rico en ornamentos, es una reverencia a la época del sentimentalismo; Bach, sin embargo, parece querer distanciarse de esta corriente en los matices cromáticos del movimiento

final. Concluido el *allegro* afirmativo y alegre sigue un *siciliano* en el que el bajo imita una y otra vez la melodía de la flauta. El conclusivo *allegro assai* acentúa el carácter virtuoso de la música llevando a primer plano la flauta al tiempo que el bajo continuo intercala pausas e intermitencias rítmicas.

Sonata en mi menor BWV 1034

para flauta y bajo continuo

El catálogo BWV sitúa la composición de esta obra en »Köthen, alrededor de 1720«, aunque también se menciona el año 1724, año en que Bach iniciaba su estancia en Leipzig. Lo que induce a datar esa obra en un período tan temprano es el hecho de que el segundo y tercer movimientos, un ágil *allegro* con secuencias un tanto esquemáticas y un *andante* con bajo ostinato no alcanzan la madurez musical que poseen el primero y el cuarto. El *allegro* conclusivo, con ser muy temperamental, revela un trabajo de filigrana en los motivos, mientras que la expresiva y pausada introducción de esta composición escrita en el estilo de una *sonata da chiesa* exige una extraordinaria habilidad instrumental en casi toda la tesitura de la flauta travesera.

Sonata en Do mayor BWV 1033

para flauta solista

La polémica en torno a la paternidad de esta obra ha dado pie a que fuese suprimida de la Nueva Edición Bach para quedar relegada al anexo del catálogo BWV,

como se detalla en ejemplo de la Sonata BWV 1031. Alfred Dürr publicó la sonata en 1974 con un subtítulo que reza: »legada a la posteridad como una composición de Johann Sebastian Bach«. Dürr refiere a este propósito que Carl Philipp Emanuel Bach, a quien se suele atribuir también esta sonata, »dio fe de su autoría el año 1731 en la casa paterna y en presencia de su progenitor«. En la partitura en limpio, sin embargo, Carl Philipp Emanuel no se da conocer como el compositor. Es posible que se trate de una obra conjunta, que el padre aportase la parte de la flauta encargando al hijo la composición propiamente dicha.

Robert Marschall escoge un rumbo similar al suponer que esta sonata se compuso teniendo como contraparte la Partita BWV 1013 en la menor y que Carl Philipp Emanuel añadió la parte del bajo continuo, lo que facultaba por cierto para ejecutar la pieza también con flauta solista, tal como se ha hecho en la presente grabación. A tal efecto hubo que devolver parcialmente en el *Minueto I* la parte del clave a la de la flauta.

Sonata en Sol mayor BWV 1038

para flauta, violín bajo continuo

Esta es la única sonata para trío instrumental que se ha conservado en manuscrito autógrafo de Johann Sebastian Bach. Su autenticidad es no obstante objeto de fuertes dudas, por lo que el catálogo BWV la ha relegado al anexo. Gerhard Kirchner, quien tuvo a su cargo la edición práctica en 1985, supone que Bach compuso el bajo de esta sonata y encargó a

uno de sus discípulos añadir las dos voces superiores. El discípulo en cuestión no podía ser otro que Carl Philipp Emanuel Bach, pues existen de su puño y letra cinco sonatas de instrumentación parecida escritas en 1731 (Wq 143 a 147), siendo por tanto una co-producción del maestro y el alumno, como es el caso de la sonata en Do mayor BWV 1033.

Las observaciones realizadas indican que el bajo de esta sonata BWV 1038 se parece mucho al bajo de la sonata en Fa mayor BWV 1022 para violín y piano y es incluso idéntico al bajo de la sonata en Sol mayor BWV 1021 para violín y bajo continuo (excepción hecha del último movimiento que recoge el tema de la fuga). Cabe preguntarse entonces por la relación que guardan estas tres composiciones entre sí. Aún más: el evidente parentesco del tercer movimiento de esta sonata con el movimiento 9 «Buenas noches, oh criatura» de motete *Jesús, mi alegría* BWV 227 parece al contrario descartar la exclusión de Johann Sebastian Bach como compositor de la sonata. El musicólogo Hans Vogt propone contemplar en consecuencia esta sonata como una obra de Johann Sebastian Bach y considerar más bien la Sonata BWV 1021 para violín como la supuesta co-producción con fines pedagógicos dadas las deficiencias del movimiento final.

El *largo* inicial no se limita a repetir las dos partes; el compositor acentúa por segunda vez el ritmo de las voces de la flauta y del violín y las conduce por nuevos rumbos. Al cabo de un *vivace* breve y de motivo claro sigue el *adagio* estilo aria que recoge los compases del motete para desarrollarlos de ma-

nera distinta. El tema de la breve fuga pasa a la *stretta*, o sea que se deja oír en el violín por segunda vez y en la flauta por tercera antes de que el bajo la pueda presentar conduciéndola hasta el fin. Un atributo inusual para la forma cuatritpartita de la *Sonata da chiesa* reside en la fuga que no figura como segundo movimiento como en la Sonata BWV 1039, sino más bien como movimiento conclusivo.

Sonata en si menor BWV 1030 para flauta y piano obligado

Esta sonata figura en una copia autógrafa que Bach realizó en 1736-1737. Probablemente tenga su origen en los años pasados en Köthen una parte más antigua, si bien en sol menor, para instrumento de tecla sin el solo (BWV 1030a) y sin asignación alguna a un instrumento determinado. La sonata en si menor no es sólo la más extensa, sino que se la considera la obra más importante de Bach para flauta; este instrumento basado en el tono fundamental RE se sentía por lo visto muy a sus anchas en esta tonalidad, como se puede apreciar comparando con la *Suite BWV 1067 en si bemol*, el *Benedictus* de la *Misa en si menor* BWV 232 y otras composiciones más.

Desde el punto de vista formal, esta sonata difiere de la típica *Sonata da camera* al abarcar tres movimientos, pero sin que el movimiento lento denominado *largo* quede al comienzo de la pieza sino en el medio de ella. La autonomía de la mano derecha hace además que el dúo pase a ser un trío para dos

instrumentos pues el bajo deja de intervenir en el desarrollo temático salvo en la fuga del final.

El primer movimiento es rico en dicotomía armónica entre pasajes diatónicos y cromáticos. El primer término se refiere al material musical »normal« formado por escalas de tonos y semitonos mientras que el segundo describe la persistencia de los semitonos con su complejo armazón armónico. Este contraste es audible una vez que la flauta ha presentado su tema y el piano sugiere un nuevo matiz con su primer interludio. La flauta conduce la línea melódica del *siciliano* que sigue. El movimiento final empieza por una fuga a cuyo tema Bach asigna una respuesta adelantándose a la parte del piano. Una *gigue* de dos partes se suma a la fuga como si fuese un preludio; la consiguiente aceleración se percibe como una *stretta* en respuesta al inicio más bien pausado de la sonata en su conjunto.

Sonata en La mayor BWV 1032 para flauta y piano obligado

Es probable que Bach compusiera esta pieza ya al iniciarse la década de 1730 para Pierre Gabriel Buffardin, flautista de la corte de Dresde. El compositor la anotó en 1736 en el margen inferior de algunos pentagramas vacantes de la partitura de su concierto en do menor BWV 1062 para dos claves. Sin embargo, esos tres pentagramas de abajo fueron recortados entre las páginas 17 y 28 por el propio Bach, como lo reveló un nuevo examen del manuscrito cuya devolución data de 1977. Quiere decir

que si Bach abrigaba la intención de »mejorar« ese pasaje de su música, tiene que haberlo hecho en una hoja aparte que desgraciadamente se ha perdido. El intérprete contemporáneo se ve obligado por lo tanto a reconstruir los 46 compases que faltan; la grabación aquí incluida se basa en una variante propuesta por Siegfried Petrenz (UE N° 17295).

De modo similar a la sonata en mi bemol mayor BWV 1031, esta composición empieza con un solo del instrumento de teclas. La flauta se introduce con un tema propio aunque se funde poco después con la parte del piano. El breve movimiento intermedio, que se asemeja al de los conciertos BWV 1061 y 1044, fue reformado por el propio Bach para violín, violonchelo y clave, una instrumentación a la que no estaba acostumbrado; esta versión apareció impresa en el informe crítico a propósito del NBA VI / 3, p. 55. La sonata culmina con un *allegro* de mayor densidad temática pero similar en la forma y tan fresco y lúdico como los movimientos anteriores.

Sonata en sol menor BWV 1020 para flauta y piano obligado

La identificación de esta obra como debida a la pluma de Johann Sebastian Bach se basa en buena parte en los argumentos ya expuestos a propósito de la sonata BWV 1031. Alfred Dürr la publicó en 1974 formulando en el prefacio la hipótesis »de que BWV 1031 y, análogamente, BWV 1033 podría haberlas compuesto C.P.E. Bach bajo la tutela paterna

durante las clases de música, en tanto que la sonata BWV 1020 sería una obra gemela compuesta en las mismas circunstancias, sólo que la intervención del padre se redujo por vez primera hasta tal punto que el compositor se atrevió a colocar su propio nombre. Las dudas de [Ernst Fritz] Schmid en cuanto al estilo estarían motivadas, pues, por la temprana fecha de composición, de modo que la frase de C.P.E. Bach, citada por el mismo Schmid [en: Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, p. 120 y s.] podría resultar prácticamente una confirmación: 'Las composiciones escritas que di a vender a Breitkopf en parte no son mías; son viejas [!] y están mal escritas, por no decir más'.

Tampoco se ve muy claro en esta composición cuál es el instrumento solista, aunque la tesitura parece adaptada más bien a las necesidades de la flauta que a las del violín. A semejanza de la BWV 1031, esta composición empieza con algunos compases para piano solo y luego da paso al tema principal con un impresionante acorde de sexta que pone en marcha un desfile de figuras musicales fugitivas pero bien diferenciadas. El movimiento lento es un *adagio* de carácter íntimo en ritmo siciliano y el movimiento final, vivaz y sincopado, obliga a hacer frecuentes pausas a la flauta para ceder paso al piano, tal como acontece en todas las sonatas que compuso Bach para aquel instrumento de viento.

Sonata en Mi bemol mayor BWV 1031 *para flauta y piano obligado*

La autenticidad de esta composición era ya objeto de discordia al publicarse la edición antigua de las obras completas de Bach. Era contrario a su autoría el estilo galante, pero hablaba en su favor el hecho de haber llegado a la posteridad en dos manuscritos ejecutados aproximadamente en 1750 ostentando el nombre de Bach y procedentes con certeza del entorno inmediato de este compositor. Pese a ello, la sonata acabó relegada al anexo del catálogo BWV, por cuya razón tampoco apareció en la nueva edición Bach. Es cierto que Alfred Dürr editó esta obra en 1974 añadiéndole el cauteloso y consabido comentario: »Legado a la posteridad como una obra de Johann Sebastian Bach«. Pero también es cierto que en el Anuario Bach de 1981 Hans Eppstein declaraba improbable la autoría de Johann Sebastian por razones estilísticas. Oskar Peter publicó a su vez en 1987 esta misma pieza musical bajo el nombre de Carl Philipp Emanuel Bach.

En el ínterin (1978) Robert Marshall creyó entrever en esta sonata »una obra conjunta de Bach padre y Bach hijo creada durante las clases de composición que recibía Carl Philipp Emanuel.« Dominik Sackmann y Siegbert Rampe (Anuario Bach 1997, p. 51 ss.) asocian en cambio esta sonata con las tentativas de Bach de acercarse a la corte prusiana y, por ende, con la génesis de la *Ofrenda musical* (BWV 1079). Ambos señalan una clara afinidad entre la Sonata para trío instrumental BWV 1079 y la presente Sonata BWV 1031, por un lado, y un trío instrumental

de Johann Joachim Quantz, flautista dresdencense contratado en 1741 como profesor de flauta y compositor de cámara al servicio del Rey Federico II de Prusia: «Para ver si conseguía un puesto en Berlín o si al menos lograba hacerse con un título nobiliario, Bach se planteó una doble estrategia: mantenerse oficialmente fiel a su fama de contrapuntista dedicando sus *ricercari* y sus cánones de la *Ofrenda musical* [...] Pero al mismo tiempo compuso obras tales como la Sonata para trío instrumental BWV 1079 y la Sonata para flauta BWV 1031, en las que Bach asumía los rasgos estilísticos esenciales de la música de Quantz, Graun y Hasse que se circunscribía casi exclusivamente a la corte berlinesa». Esta hipótesis explicaría la proximidad y la posibilidad de confundir esta composición con el estilo de Carl Philipp Emanuel, lo que documentaría una vez más la «síntesis entre un técnica compositiva conservadora y un lenguaje afectivo progresista en las postrimerías del barroco», síntesis ésta que caracteriza la obra tardía de Bach.

El breve movimiento inicial de esta sonata, que empieza con un solo para piano, acusa poca o ninguna similitud de motivos musicales entre las partes del piano y de la flauta, cosa que tampoco ocurre con el segundo, un delicado *siciliano cantabile*. Es tan sólo en el *allegro* conclusivo donde ambos instrumentos recogen, imitan y varían el material temático compuesto para cada uno de los dos.

Suite en do menor BWV 997 para flauta y piano obligado

La inusual distancia entre bajo y soprano en el manuscrito de Johann Friedrich Agricola, discípulo de Bach, ha planteado siempre enigmas en torno al destino instrumental de esta composición. Como tres de los cinco movimientos (1, 3 y 4) existen igualmente en tablatura, esta suite quedó clasificada entre las obras para laúd que se pueden interpretar bien en laúd o bien en clave-laúd, un clave provisto de cuerdas de tripa (lo mismo ha de acontecer en la EDITION BACHAKADEMIE, vol. 109). La antigua edición de las obras completas de Bach no preveía esta instrumentación; Philipp Spitta consideraba la versión de la suite incluida en este CD como un arreglo para piano de una pieza para violín.

Joseph Bopp editó esta composición en 1955 en versión para flauta e instrumento de teclas, aduciendo el parentesco de la misma con otras obras de Bach para flauta travesera. En primer lugar con el *prélude* y la *allemande* de la Partita en la menor BWV 1013; después de la fuga (segundo movimiento) con el último movimiento de la Sonata BWV 1079 para trío instrumental; la coincidencia absoluta entre tercer compás de la sarabanda (tercer movimiento) y el décimo compás del *largo* de la Sonata en si menor BWV 1030, así como del carácter de la *gigue* (cuarto movimiento) con el movimiento correlativo de la misma sonata. Gottfried Müller y Walter Berndsen opinaban en 1957 que esta composición estaba predestinada para la flauta «a juzgar por la tesitura, el carácter, la rítmica y las pocas li-

gaduras de fraseo tan características de las partituras bachianas para ese instrumento». Dichos musicólogos intentaron en consecuencia reconstruir el contrapunto y el reparto de las voces. Al hacerlo se remitieron a las similitudes existentes entre el esquema armónico del primer movimiento y el preludio instrumental de la Cantata BWV 22, entre la estructura melódica de la sarabanda con el coro final de La pasión según San Mateo BWV 244 y entre la fuga y la fuga en sol sostenido menor del segundo tomo del *Clave bien temperado* BWV 887, así como el último movimiento de la sonata para trío instrumental del BWV 1079. *El double* (quinto movimiento) está compuesto como pieza para piano solista; conforme a la antigua usanza, las cadencias de esta grabación proceden del propio intérprete.

*

Jean-Claude Gérard

En torno a mi grabación de la música para flauta de Johann Sebastian Bach

La presencia de la flauta es doble en la música de Bach: en su forma antigua como flauta dulce y en su forma moderna como flauta travesera. Bach recurre a las dos en sus obras vocales, ante todo en las cantatas, pero también en la música orquestal, a saber en los *Conciertos de Brandemburgo*. En cambio, su música de cámara para flauta admite exclusivamente la travesera »moderna« que no ha dejado de perfeccionarse desde los tiempos de Bach. Existen hoy en día varios puntos de partida para compe-

trarse con la música bachiana. Uno de ellos conduce desde la época a la que pertenece la composición hasta los tiempos modernos. El otro es una retrospectiva que parte de nuestros días. La música de Bach es universal y brinda por lo tanto más de una opción en términos de historia.

Por ser así, mis compañeros y yo decidimos experimentar diferentes modos de interpretación. La parte obligada, independiente, para instrumento de teclado de las sonatas »modernas« (reunidas en el segundo CD) nos pareció a Daniel Blumenthal y a mí más oportuna en el piano que en el clave. En vista de que Bach se interesaba sobremanera por los últimos adelantos en la fabricación de instrumentos y como solía incluir en sus obras los instrumentos más modernos disponibles, resulta de todo punto legítimo recurrir al piano de cola y también a la hoy habitual flauta de metal dorado con todas sus virtudes técnicas y musicales.

Para interpretar los tríos y la música con bajo continuo probamos algo distinto. Boris Kleiner descartó la posibilidad de representar un bajo cifrado en un moderno piano de cola. El clave, por otra parte, nos parecía un poco indiferente. Por fin elegimos de mutuo acuerdo el pianoforte o piano de percusión, que era una novedad en los tiempos de Bach (sobre todo en Potsdam, la Meca de los flautistas). Ese instrumento, al igual que la música misma, constituye una especie de transición entre lo tradicional y lo moderno. Y optamos además por el fagot debido a su aptitud para enfatizar el bajo mejor que el ater-

ciopelado violonchelo. Yo, por mi parte, escogí una flauta con embocadura de madera que genera un sonido más elegante, más colorido, »più dolce«, logrando ese encanto musical sin que el ejecutante (y en definitiva el propio oyente) se vea obligado a prescindir de las ventajas que supone el moderno mecanismo de llaves. A mi juicio no existe hasta la fecha otra grabación que reúna criterios tanto históricos como modernos en la ejecución de la música de Bach.

Mi cita con la música bachiana ha sido relativamente tardía, si hacemos exclusión de mis estudios en Francia y de unos cuantos conciertos posteriores. El papel tan especial que Bach otorgaba a la flauta travesera en las cantatas y otros géneros se me hizo comprensible a partir de 1985, cuando fui admitido al Bach-Collegium de Stuttgart, al asistir y participar en un sinfín de conciertos y, sobre todo, en los conciertos didácticos de Helmuth Rilling. El »Benedictus« de la Misa en si menor, el Aria de los Pastores del Oratorio de Navidad, el aria »De amor quiere morir mi Redentor« de la Pasión según San Mateo y, desde luego, la Suite en si menor, son momentos estelares de la obra de Bach, pero no son ostentosos sino meditativos.

La música de Bach es una síntesis de música anterior a él y una fuente de música posterior a él. A mí me costó 25 años de interpretar sus sonatas el comprender esta verdad y sentirme en ella a mis anchas. Y viví además una experiencia inolvidable al serme permitido enseñar esa música en uno de los certámenes denominados »academias Bach« que se celebró en Leipzig.

Por lo demás, la música de Bach es el non plus ultra para cualquier flautista, junto con la de Mozart, y yo me siento bastante orgulloso de la oportunidad que se me concedió de grabar estas obras con mis colegas y con los compañeros del Bach-Collegium de Stuttgart en el marco de la EDITION BACHAKADEMIE. Hemos incluido deliberadamente las composiciones de autoría dudosa, la cual probablemente no se aclarará jamás salvo recurriendo a la experiencia musical y a la sensibilidad hacia el estilo. Me atrevo a decir que los oyentes mismos podrán emitir su juicio comparando las obras »acreditadas« con las »no acreditadas«.

*

JEAN-CLAUDE GÉRARD (flauta)

es oriundo de Angers (Francia). Fue alumno de Gaston Brunelle en París y ganó un primer premio en el Conservatorio en 1962. En 1972 se incorporó como flautista en la orquesta de la Opera del Estado de Hamburgo. En 1986 fue nombrado catedrático de la Escuela Superior de Música de Hannover y desde 1989 ejerce el mismo cargo en la Escuela Superior de Música de Stuttgart. Desde 1984 toca en el Bach-Collegium de Stuttgart y es asimismo flautista en el »Ensemble Villa Musica«. Dicta clases magistrales en todo el mundo en el marco de las actividades que organiza la Academia Internacional Bach de Stuttgart. Su abundante discografía cubre la literatura solista de cámara, desde el barroco hasta la edad moderna. Desde 1989 encabeza además el Festival »Musique au large« de Quibéron.

SERGIO AZZOLINI (fagot)

es oriundo de Bozano, estudió con Romano Santi y Klaus Thunemann. Fué solista de fagot en la European Community Youth Orchestra, ganó premios en Ascona, Praga, Belgrado, Martigny y en el concurso de la ARD en Munich. Es integrante del quinteto Ma' alot, del trio de Maurice Bourg y diferentes ensambles de música antigua. Fué hasta 1998 profesor en la Escuela Superior de Música Stuttgart; desde entonces da clases de fagot y música de cámara en la Academia Musical de Basilea.

DANIEL BLUMENTHAL (piano)

empeñó su formación musical en París, después cursó estudios en la Juilliard School of Music y otros centros y fue alumno de Benjamin Kaplan en Londres. A principios de los años ochenta tomó parte en una serie de concursos (Sydney, Ginebra, Bozen) y en el concurso Reine Elisabeth, Bruselas, de cuyo jurado forma parte hoy en día. En Bruselas da clases en el Conservatorio de Flandes. Se desempeña como solista en diversas orquestas y es muy solicitado especialmente como acompañante de recitales de música de cámara, habiéndose presentado entre otros con la ejecución póstuma del trío de Claude Debussy. Si discografía abarca hasta la fecha más de 70 discos compactos.

WALTER FORCHERT (violín)

Nació en 1944 en Wundtsiel. Tras sus estudios, a la edad de 23 años, actúa como maestro de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Berlín, dos años después como maestro de conciertos de la Sinfónica de Bamberg, con la cual ha grabado últimamente el concierto para violín de Max Regger. Desde 1992 desempeña

la función de catedrático en la Escuela Superior Estatal de Música (Staatliche Hochschule für Musik) sita en Fráncfort. Forchert ha cooperado considerablemente en la ejecución completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling.

DAVIDE FORMISANO (flauta)

Estudió últimamente con Jean Claude Gérard en la Escuela Superior de Música de Stuttgart (Stuttgarter Musikhochschule) y es flautista solo en la orquesta de la Scala de Milán.

BORIS KLEINER (pianoforte)

nacido en Minsk (URSS), a partir de los 6 años de edad con una amplia formación musical en una escuela de promoción para talentos musicales. Piano, canto, violín, dirección, teoría musical y composición. Estudió primero en Moscú con L.Roizman (órgano), Y.Cholopov y T.Baranova (ciencias de la música), posteriormente en Basilea con D.Chorzempa (órgano) y en París con I.Wjwniski (timbales). Desde 1990 en Occidente, con una beca de la Fundación «Akademie Schloss Solitude» en Stuttgart, miembro del Bach-Collegiums de Stuttgart y otros ensambles. Conciertos y grabaciones, ante todo como ejecutante permanente en Europa, EE.UU. Sudamérica e Israel.

Vol. 122

Sonaten für Violine & Cembalo

Sonatas for Violin & Harpsichord

BWV 1014-1019

Aufnahmezeit/Date recorded/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

13.-16.5.1996

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Neumarkt/Opf., Reitstadel

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Director de grabación:

Heinz Wildhagen M.A.

Einführungstext/Programme notes/Textes de présentation/Textos introductorios:

Klaus K. Füller

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Roger Clément/Pro Classics

Traduction française: Sylvie Gomez/Pro Classics

Traducción al español: Martha de Hernandez/Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH

(1685 – 1750)

Sonaten für Violine und Cembalo
Sonatas for Violin and Harpsichord
Sonates pour Violin et Clavecin
Sonates para violín y cémbalo
BWV 1014–1019

Dmitry Sitkovetsky
Violine/Violin/Violon/Violín

Robert Hill
Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Cémbalo

BWV 1014 Sonata h-Moll/B Minor/si mineur/si menor			
1.	Adagio	1	3:07
2.	Allegro	2	2:53
3.	Andante	3	2:46
4.	Allegro	4	2:24
BWV 1015 Sonata A-Dur/A Major/la majeur/La mayor			
1.		5	2:26
2.	Allegro	6	3:05
3.	Andante un poco	7	2:33
4.	Presto	8	2:12
BWV 1016 Sonata E-Dur/E Major/mi majeur/Mi mayor			
1.	Adagio	9	3:40
2.	Allegro	10	2:51
3.	Adagio ma non tanto	11	4:36
4.	Allegro	12	3:49
BWV 1017 Sonata c-Moll/C Minor/ut mineur/do menor			
1.	Largo	13	2:35
2.	Allegro	14	4:36
3.	Adagio	15	3:08
4.	Allegro	16	2:17
BWV 1018 Sonata f-Moll/F Minor/fa mineur/fa menor			
1.		17	5:21
2.	Allegro	18	2:17
3.	Adagio	19	2:44
4.	Vivace	20	2:27
BWV 1019 Sonata G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor			
1.	Allegro	21	3:19
2.	Largo	22	1:37
3.	Allegro	23	3:09
4.	Adagio	24	3:09
5.	Allegro	25	3:14
Total Time			76:15

Johann Sebastian Bach

Sechs Sonaten für Violine und Cembalo

BWV 1014–1019

Wie so häufig, wenn sich Bach intensiv mit einer längst in vielen Beispielen existierenden musikalischen Form beschäftigte, ergab sich eine von ihm sicher nur als Evolution des bereits Bekannten gedachte, von späteren Generationen aber stets als revolutionär empfundene Anzahl von Veränderungen. So auch im Falle der sechs Sonaten für Violine und Cembalo. Erstens erwuchs aus dem kompositorischen Einzelprodukt – wie auch in zahlreichen anderen Fällen – ein kompletter, wohlbedachter Zyklus, zweitens entstand inhaltlich-musikalisch etwas gänzlich Neues, drittens wurden den Instrumenten als den Medien, die den geistig-schöpferischen Prozeß in einen akustisch vernehmbaren verwandelten, neuartige Aufgaben gestellt.

Ein vollständiges Autograph oder wenigstens ein handschriftliches Titel- oder Widmungsblatt gibt es für die Violinsonaten nicht. Da aber eine Vielzahl von Abschriften immer wieder die gleiche vollständige Abfolge der Werke und ihrer Sätze enthält, braucht der Beweis für eine zyklische Zusammengehörigkeit nicht mehr geführt zu werden. Auch die Binnenstruktur der Werke festigt das Vorliegen der zyklischen Form: fünf der sechs Sonaten folgen dem von Corelli her bekannten Verlauf der viersätzigen italienischen Sonata da chiesa mit der Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell. Ebenso sind die Inhalte der Satzfolgen in den formalen Bereichen schablonisiert: der erste der beiden raschen Sätze ist stets fugiert, der zweite hat in der Regel – das ergibt sich aus der Tanzform – eine doppelte Wiederholung und ist damit am ehesten dem Verlauf der fugierten Gigue in den Suiten zu vergleichen. Bach wäre jedoch nicht Bach, wenn er diese Schablone nicht dann und wann (so

in der 3. und 5. Sonate) durchbräche und überdies durch den Tiefgang seiner Gedanken, aber auch durch die virtuose Gestaltung der Instrumentalpartien („Concerto-Prinzip“) das italienische Vorbild weit überträfe. Doch davon mehr bei den Einzelanalysen. Die langsamen Sätze stellen in jedem einzelnen Falle individuelle Charaktere dar.

Dem Cembalo, das seit dem 14. Jahrhundert zum meistgespielten, immer wieder verbesserten Tasteninstrument aufgestiegen war und das in ganz Europa vielfältigste Verwendung als Solo- oder Orchesterinstrument fand, blieb ein immer bedeutender werdendes Tätigkeitsfeld versagt: gleichberechtigter Partner bei kammermusikalischen Werken zu sein. Stets hatte es hier nur stützende Begleitfunktionen im Rahmen des Basso continuo zu erfüllen. Bach erhob das Instrument auf allen Ebenen zum gleichberechtigten Partner: sowohl in seinen Cembalo-konzerten (für ein bis vier Cembali) als auch in den Violinsonaten (und auch in anderen duettierenden Besetzungen). Zur obligaten Stimme für die linke Hand tritt nun die ausgeschriebene Stimme für die rechte Hand, in der Regel einstimmig wie die des Partnerinstruments, in Teilen aber durchaus auch mehrstimmig, so wie auch die Violinstimme einmal in Doppelgriffen geführt sein kann. Polyphone und homophone Satztechniken wechseln sich ab. So könnte man einerseits, um in der barocken Tradition zu verweilen, von einer neuen Gattung von Triosonaten für zwei Instrumente sprechen, andererseits aber gestaltet Bach den Satz insgesamt bereits so variabel und detailfreudig mit instrumententypischer Motivik, daß hier die Geburtsstunde der klassischen Violinsonate zu suchen ist.

Die Entstehungszeit der Violinsonaten wird von der Forschung übereinstimmend mit der zweiten Hälfte der

Köthener Jahre (1717–1723) angesetzt, wobei in einzelnen Sätzen Themen aus früheren Werken anklingen oder solche, die Bach später noch einmal wiederverwenden wird. In diesen äußerst fruchtbaren Jahren beschäftigte sich Bach mit einer Reihe von anderen Zyklen, die er selbst für bedeutsam hielt. So stellte er die zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien fertig, den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, dazu die Französischen und Englischen Suiten (alles Werke für Cembalo). Die Brandenburgischen Konzerte hatte er kurz zuvor vollendet. Wenige Jahre später werden die großen Passionen entstehen. Bach befindet sich auf der Höhe seiner Schaffenskraft und Meisterschaft.

Sonate Nr. 1 h-Moll BWV 1014

Wie um die neue Rolle des Cembalos zu betonen, läßt Bach es solistisch den ersten Satz schwermütig mit einer seufzenden, in Terzen- und Sexten-Intervallik geführten Oberstimme beginnen, die sich diatonisch in Sekundschritten bewegt. Zusammen mit der weit ausgreifenden Baßstimme entsteht der Eindruck absoluter Vollständigkeit, bis die Violine mit einem langegehaltenen Ton die melodische Initiative ergreift. Dadurch wird der Cembalopart vorübergehend als "Begleitmaterial" empfunden, bis die Violine auf die Terzen und Sexten des Tasteninstrumentes zurückgreift. Im fünfstimmigen Satz verläuft der expressive Satz in ruhigen, dialogisch ausgewogenen Bahnen weiter.

Der rasche zweite Satz ist ein Musterbeispiel für die ökonomische Arbeitsweise Bachs. Der erste Teil wird streng fugiert, im zweiten Teil klingt plötzlich alles viel weicher. Das Material ist indessen völlig dasselbe geblieben, nur wird es von homophonen Verzgängen umhüllt.

Im dritten Satz singen die beiden Oberstimmen ein sich ergänzendes D-Dur-Duett, das Friedrich Spitta, "ein wunderholdes, wie aus lauter Blumenketten gewobenes

Stück" nannte. Die "Ketten" selbst sind die ruhig dahinfließenden Achtel der Baßstimme.

Der vierte Satz ist ein Dokument für Bachsches Lebensgefühl. Vital, beharrlich, durchaus humorvoll und trotzdem seriös durch seinen Mollcharakter. Auch hier im strengen Trio-Satz achtet Bach (der schließlich ja auch beide Instrumente perfekt zu spielen verstand) auf die optimale Verteilung der musikalischen Einfälle. Der Violine werden häufige Tonwiederholungen zugeordnet, das Cembalo entfaltet reichen, rauschenden Klang durch Sechzehntelfigurationen.

Sonate Nr. 2 A-Dur BWV 1015

Die Tonart A-Dur hat nicht erst in der Romantik die Gemüter der Hörer aufgeheitelt, auch bei Bach hat sie, wann immer sie auftaucht, ihren besonderen Schmelz, ihre besondere Wärme, im Falle des ersten Satzes noch durch Bachs Anweisung, nicht nur sehr langsam, sondern auch "dolce" zu spielen, unterstützt. Ähnliche Wärme, wenn auch im parallelen fis-Moll hat der dritte Satz, der über der getupften (staccato zu spielenden) Baßlinie in Sechzehnteln die hohe Kunst, einen immer weiter voranschreitenden Kanon zu schreiben, in den Oberstimmen vorführt.

Die beiden sehr raschen Sätze bezeugen die immense Virtuosität Bachs, der wohl bei der Komposition nicht viele Instrumentalisten seiner Zeit vor Augen haben konnte, die den kühnen konzertanten Ansprüchen genügen konnten, die er sowohl in den dahinstürmenden kürzeren Fugen – als auch in den ausgedehnten Concertoteilen stellte. Auch die Künstler unserer Tage fühlen sich bei der Aufführung dieser Sonate als Vollbeschäftigte.

Sonate Nr. 3 E-Dur BWV 1016

Trotz der hellen Durtonart ist die dritte Sonate innerhalb der Sammlung ein besonders würdevolles Exemplar. Das

liegt zum einen daran, daß die beiden raschen Sätze ihre Virtuosität nicht nach außen kehren, obwohl die hohen Ansprüche an die beiden Spieler nicht zu überhören sind, zum anderen liegt es daran, daß die beiden langsamen Sätze von besonderer Ernsthaftigkeit bei gleichzeitig der subjektive Emotionalität der Romantik antizipierender Sinnlichkeit des Klangs sind. Im einleitenden Adagio singt die Violine in großen Bögen eine feierliche, getragene Melodie, zu der sich eine quasi statische akkordische Unterlage des Cembalos gesellt. Die auf den Haupttaktzeiten erklingenden Akkorde werden jeweils durch eine gleichzeitig erscheinende Sechzehntelkette in ruhige Bewegung gebracht. Noch ruhiger verläuft der zweite langsame Satz über einem Chaconne-Thema (im Baß) mit akkordischer Begleitung. Im weiteren Verlauf verlagert sich das Geschehen in den Diskant beider Instrumente, die miteinander einen intensiven Dialog führen. Immer wieder wurde die Vermutung geäußert, daß dieser Satz ein älteres Vorbild haben müsse. Der letzte Satz durchbricht den Grundsatz einer doppelten Wiederholung. Er ist als großformatiger Da-capo-Satz angelegt.

Sonate Nr. 4 c-Moll BWV 1017

Das die Sonate eröffnende Siciliano kommt dem Liebhaber Bachscher Musik meist schon beim Erklingen des ersten Taktes bekannt vor, ohne dass er das Rätsel zu lösen wüßte. Zweifellos aber hat sich Bach bei der Komposition der Matthäus-Passion an diesen Satz der Violinsonate erinnert. Melodie und Stimmung des Siciliano finden sich in der Alt-Arie (Nr. 47) „Erbarme dich, mein Gott, meiner Zähren“ wieder, freilich in dramatisch gesteigerter Form. Der zweite Satz erinnert mit der Gestalt und Verarbeitung des Fugenthemas an Parallelstellen in gleicher Tonart in anderen Zyklen. Der dritte Satz bringt den deutlichen Beleg dafür, wie

vielfältig Bach den Verlauf eines Zyklus selbst dann zu differenzieren weiß, wenn die Form der Kirchensonate bereits einen festen Rahmen gesetzt hat. Im zweiten langsamen Satz dieser Sonate besinnt sich Bach (der so gern die Bratsche spielte) auf die Wirksamkeit der tiefen Lage der Violine. Ihr vertraut er eine warm timbrierte Alt-Kantilene an, während die Oberstimme des Cembaloparts wie eine anschmiegsame Tongirlande im Diskant verläuft.

Der letzte Satz weist diesmal keine Besonderheiten auf.

Sonate Nr. 5 f-Moll BWV 1018

Die Grundtonart f-Moll wählt Bach immer dann, wenn er eine besonders bewegendere Aussage machen will (Mozart und Beethoven wählten dafür c-Moll, Schubert sein geliebtes B-Dur). So ist es auch nicht verwunderlich, daß gleich der erste Satz eine knappe Minute länger ist als die längsten Sätze der übrigen Sonaten. Dabei „verschwendet“ Bach keine Sekunde an einen vielleicht etwas lockerer geplanten Verlauf. Im Gegenteil: spielerisch-konzertante Gedankengänge werden in diesem Satz nicht verknüpft, jeder Takt ist von feierlichem Ernst. Entsprechend sorgsam sind die beiden Instrumentalpartien gestaltet und miteinander verknüpft. Weitgehend dreistimmiger Polyphonie des Tasteninstrumentes, die bereits völlig sich selbst genügen könnte, stellt Bach die Violinstimme bei, die auch als Monodie voller Schönheiten ist. Aufregend für einen Hörer, der sich intensiv mit diesem Satz beschäftigt, ist das Verfahren Bachs, auf immer neue Weise einzelne Teile der Konstruktion besonders deutlich hervortreten zu lassen. (Klänge es nicht so trivial, so müsste man Bach als genialen Toningenieur bezeichnen, der alle Tricks zur Regelung von Klangfarben beherrscht.)

Der zweite Satz hat längst nicht die Hälfte der Länge des ersten. In gebückter Haltung scheint er vorüberzu-

huschen, um dem Zuhörer nicht schon wieder eine allzu große Anstrengung zumuten zu müssen.

Der dritte Satz stellt gleich danach wieder hohe Ansprüche. Auffällig moduliert er in seinem Verlauf von c-Moll nach As-Dur, während man einerseits den in ruhigen Achteln verlaufenden Doppelgriffen der Violine lauscht oder seine Aufmerksamkeit den emsig über beide Hände hinweghuschenden Zweiunddreißigsteln des Cembalos zuwendet.

Der letzte Satz bezieht seine Spannung einerseits aus der aufwärtssteigenden Chromatik, andererseits aus der mehrfachen Synkopierung des Themas.

Sonate Nr. 6 G-Dur BWV 1019

Trotz seines umfangreichen Werks kann man Bach keinen Vielschreiber nennen. Sorgfältig feilte er an Einzelheiten, ordnete neu, änderte oder tauschte gar ganze Teile aus. Diesem Umstand verdanken wir es, daß es von der sechsten begleiteten Violinsonate gleich drei Fassungen gibt, zwei fünfsätzig (die endgültige ist hier eingespielt) und eine sechssätzig. Dabei blieben nur die ersten beiden Sätze an ihrem Platze, alles andere wurde neu geschaffen. Der erste Satz ist diesmal kein langsamer Satz, sondern als einziger Eingangssatz ein rascher Concerto-Satz – ohne Fugenverlauf. Zudem bleibt das Sechzehntelthema mit Mittelteil trotz dessen markanter Ausdehnung völlig unziert. Als ob Bach noch einmal die Existenz des Cembalos in der Kammermusik rechtfertigen wollte, erhält es im dritten Satz ein Solo. Im Schlußsatz gibt es für den Bach-Kenner noch einmal ein Rätsel zu lösen: Das Thema, das ihm bekannt vorkommt, ist der Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ BWV 202 aus der Köthener Zeit entnommen. Es findet sich in der Arie „Phoebus eilt mit schnellen Pferden“.

Dmitry Sitkovetsky

Die Solistenkarriere des gefeierten russischen Geigers Dmitry Sitkovetsky ist von internationalem Format. Er beherrscht eine große Zahl konzertanter Werke, die er im Laufe der Jahre in aller Welt interpretiert hat. Unter anderem musizierte er mit den Berliner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia, dem BBC Symphony Orchestra sowie den Orchestern von Chicago, Philadelphia, Los Angeles, Cleveland und dem New York Philharmonic. Engagements führten ihn auch zu den großen Festivals von Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh, Ravinia und den BBC Proms, dem Mostly Mozart Festival und vielen anderen. Zu den Höhepunkten der Spielzeit 1997/98 gehören Konzerte mit dem NHK Tokio, den Symphonieorchestern von Dallas und St. Louis, den St. Petersburger und Rotterdamer Philharmonikern sowie dem Royal Scottish National Orchestra und dem Hallé Orchestra.

Auch die Laufbahn des Dirigenten Sitkovetsky ist erstaunlich. Zunächst gründete er sein eigenes Kammerorchester, die New European Strings mit einer hervorragenden west-östlichen Besetzung. Ferner leitete er als Gast verschiedene bekannte Orchester, darunter die Academy of St. Martin in the Fields, das BBC Philharmonic, das Rundfunkorchester Leipzig, das Orchester der römischen Accademia di Santa Cecilia, das Detroit Symphony Orchestra und das St. Paul Chamber Orchestra.

Im September 1996 wurde er Chefdirigent und Künstlerischer Berater des nordirischen Ulster Orchestra. Zu den kommenden Dirigierverpflichtungen gehören Konzerte mit dem Orquesta de Galicia, den Kammerorche-

stern von Stuttgart und Los Angeles und den Philharmonikern von Moskau und Hongkong.

Seine umfangreiche Solo- und Kammermusikdiskographie enthält Werke von Bach (darunter Sitkovetskys vielgelobte Streichorchesterbearbeitung der Goldberg-Variationen) sowie von Brahms, Grieg, Ravel und Prokofieff. Als Konzertsolist hat er unter anderem die Werke von Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofieff, Bartók und Schostakowitsch eingespielt.

Für die EDITION BACHAKADEMIE hat Dmitry Sitkovetsky die Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006 aufgenommen.

Robert Hill

Robert Hill, Fortepianist, Cembalist und Dirigent, ist seit 1990 Professor für historische Tasteninstrumente und historische Aufführungspraxis an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Er studierte zunächst Cembalo bei Gustav Leonhardt am Sweeluck Conservatorium Amsterdam. 1987 promovierte er an der Harvard-University (Cambridge, Massachusetts/USA) mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über Johann Sebastian Bachs frühe Kompositionen für Tasteninstrumente. Von 1986 bis 1990 war Robert Hill Professor für Musikwissenschaft und Aufführungspraxis an der Duke-Universität (Durham, North Carolina/USA). Als Klavierist beschäftigt er sich mit dem Tastenrepertoire von ca. 1600 bis 1900, aufgeführt auf allen gebräuchlichen Tasteninstrumenten, vom Cembalo, Clavichord und Lautenwerk (darmbezogenes Cembalo) bis zu den Fortepiani der Mozart-, Schubert- und Schumannzeit sowie

dem modernen Klavier. Er ist als Dirigent mit verschiedenen Barockorchestern in Deutschland tätig, und ist Gründer des Kammermusikensembles l'Ottocento.

Robert Hill gewann 1982 den Erwin-Bodky-Wettbewerb für Alte Musik (Boston), erhielt im folgenden Jahr ein Stipendium durch das National Endowment for the Arts und gewann 1988 den Noah-Greenberg-Award der American Musicological Society (Philadelphia). Von 1983 bis 1986 spielte Robert Hill regelmäßig mit dem Barockensemble Musica Antiqua Köln zusammen. Zu seinen zahlreichen Schallplatteneinspielungen zählen u.a. die Sonaten für Violine und Cembalo von Johann Sebastian Bach mit Reinhard Goebel sowie neuerdings auch mit Dmitry Sitkovetsky von Bachs „Kunst der Fuge“, den „Goldberg-Variationen“ sowie ausgewählten Cembalosuiten, ebenfalls von Bach. Auf dem Fortepiano sind u.a. das Gesamtwerk von Franz Schubert für Violine und Fortepiano mit Anton Steck erschienen, sowie Duowerke von Fernando Carulli für Fortepiano und historische Gitarre, mit der Gitarristin Sonja Prunnbauer.

Für die EDITION BACHAKADEMIE wird Robert Hill einige CDs mit früher Cembalomusik Johann Sebastian Bachs aufnehmen.

Als Musiker legt Robert Hill besondere Wert darauf, die Wiederbelebung vergangener Musizierpraktiken im möglichst kreativen Sinne zu gestalten. Sein Ziel ist es, den Spielraum den herausragende Musiker der Vergangenheit in ihrer eigenen Musikkultur genießen durften, wiederzugewinnen. Die Aufgabe der historischen Aufführungspraxis versteht er als einen Bereich, in dem Wissenslücken im geschichtlichen Bild durch Intuition und Phantasie überwunden werden müssen.

Johann Sebastian Bach
Six Sonatas for Violin and Harpsichord
BWV 1014–1019

It is typical that whenever Bach dedicated himself assiduously to a long-existent musical form available in a variety of examples, he inevitably ended up adding a number of new variants to it. Although he no doubt conceived his versions merely as evolutionary stages of the pre-existing form, posterity came to regard them as revolutionary. This is also the case with the Six Sonatas for violin and harpsichord. To begin with, he derived a complete, well-rounded cycle from the individual compositional form (a procedure exemplified by many other cases as well); secondly, he created a form with an entirely new musical scope and contents; thirdly, he made new kinds of demands on the instruments as media entrusted with the transformation of the creative and intellectual process into an acoustically perceptible one.

There is no complete autograph of the violin sonatas, or even a manuscript title page or dedication. But since a number of copies repeatedly present the complete works and their movements in the same sequence, there is no need to seek additional proof that they belong together as a cycle. The inner structure of the works also lends weight to the concept of the cyclical form: five of the six sonatas follow the pattern of the four-movement Italian “sonata da chiesa” or church sonata form. Known since Corelli’s day, this form disposed its movements in the sequence slow-fast-slow-fast. The contents of the movements are also similarly stereotyped with respect to form: the first of the two rapid movements is always fugal, and the second generally features a double repetition (resulting from its form as a dance piece), thus bringing it into close relation with the fugal gigue in the suites. Bach

would not be Bach, however, if he did not occasionally transgress these stereotypes (for example in the third and fifth sonatas) or even far surpass his Italian models by the depth of his ideas and the virtuoso writing of the instrumental parts (“concerto principle”). We will return to this point in the individual analyses. The slow movements are all uniquely individual in character.

The harpsichord, which originated in the 14th century, was, in Bach’s day, the most frequently used keyboard instrument and had undergone a great deal of improvements. It was used in a wide variety of ways throughout Europe, both as a solo and orchestral instrument. However, it was excluded from an increasingly important field of musical activity: as a partner of equal standing in chamber music works. In this domain, it was limited to fulfilling a supportive or accompanying function as a thoroughbass instrument. Bach elevated the harpsichord to the level of an equal partner in all domains: in his harpsichord concertos (for one to four harpsichords) as well as in the violin sonatas (and in other duet combinations too). Joining the obbligato left-hand part was a written-out part for the right hand. Though generally in one voice like that of its partner instrument, it was sometimes polyphonic as well, just as the violin part can also proceed in double stops... Bach alternates polyphonic and homophonic techniques, enabling us to speak – if we wish to remain in the Baroque tradition – of a new genre of trio sonatas for two instruments. On the other hand, Bach’s instrumental writing is so varied, rich in detail and energized with idiomatic instrumental motivic interplay that one can very well see these works as marking the inception of the classical violin sonata.

The date of origin of the violin sonatas has unanimously been attributed by scholars to the second half of the

Köthen years (1717-1723). Themes from earlier works, however, are evoked in various movements, as well as themes which Bach was to use again later. During these extremely fruitful years, Bach worked on a number of other cycles which he felt were significant: the two-part Inventions and three-part Sinfonias, for example, the first part of the Well-Tempered Clavier, the French and English Suites (all works for harpsichord). He had just completed the Brandenburg Concertos and was to create the large Passions just a few years later. In a word, Bach was at the height of his creative powers.

Sonata No. 1 in B minor BWV 1014

As if to underscore the harpsichord's new role, Bach lets it begin the first movement with a melancholy solo: a "sighing" upper part proceeding in intervals of thirds and sixths and moving diatonically in a stepwise progression. Combined with the wide-ranging bass part, this creates an impression of absolute plenitude. But with a long-held tone, the violin suddenly takes the melodic initiative. The harpsichord part then temporarily assumes the character of an "accompaniment" before the violin imitates the thirds and sixths of its keyboard partner. The expressive movement thus calmly goes its way, interweaving well-balanced dialogues into its five-part texture.

The rapid second movement wonderfully illustrates Bach's economical working method. While the first section is strictly fugal, the second section suddenly sounds much softer, even though the material is exactly the same; the only difference is that it is now blurred by homophonic progressions of thirds.

In the third movement, the two upper parts sing a D major duet which Friedrich Spitta called "a wondrous piece, as if woven of nothing but garlands of flowers". The "garlands" themselves are the gently flowing eighth notes of the bass part.

The fourth movement documents Bach's love of life: it is vital, insistent and undeniably humorous. Its minor mode, however, also casts a serious light on it. In the strict trio texture, Bach (who was able to play both instruments perfectly) sought here too to distribute the musical ideas as judiciously as possible. He gives the violin many repeated notes and lets the harpsichord unfold rich, sumptuous sonorities with the help of sixteenth-note figurations.

Sonata No. 2 in A major BWV 1015

The key of A major did not begin to brighten the hearts of listeners only in the romantic era; it has its own particular sweetness wherever it occurs in Bach's music too. Its special warmth is emphasized in the first movement through Bach's own instruction to play not only very slowly, but also "dolce". A similar mellowness, albeit in the parallel key of F sharp minor, can be found in the third movement, which confirms Bach's mastery in the art of writing a seemingly endless canon in the upper parts above a "plucked" bass line in sixteenth notes (to be played staccato).

The two very rapid movements testify to Bach's immense virtuosity. He undoubtedly could not envision very many instrumentalists of his day who would have been able to do justice to the bold demands he made on both players in the short, stormy fugal passages and in the lengthy concerto sections. Even today's performing artists do not have it easy in this sonata.

Sonata No. 3 in E major BWV 1016

In spite of its bright major key, the third sonata is one of the works in this collection with the most dignified bearing. This is due in part to the fact that the two fast movements do not make a display of their virtuosity, even though there is no denying their sophisticated tech-

nical demands. But it is also partly due to the unique gravity of the two slow movements, which diffuse a sensual sound anticipating the subjective emotionality of the romantic era. In the introductory *Adagio*, the violin sings a solemn, stately melody in broad arcs; it is complemented by the virtually static chordal groundwork provided by the harpsichord. The chords heard on the strong beats of the bar are set into gentle motion by a chain of sixteenth notes appearing simultaneously. The second movement is even more tranquil; it is characterized by a *chaconne* theme in the bass accompanied by chords. The activity shifts towards the soprano range of each instrument in the course of the movement, and the two partners soon engage in a dialogue of great intensity. It has been frequently assumed that this movement had an earlier model.

The last movement, laid out in a large-scale *da capo* form, breaks through the principle of a double repetition.

Sonata No. 4 in C minor BWV 1017

The *Siciliano* which opens the sonata will no doubt immediately sound familiar to the connoisseur of Bach's music, though it is difficult to identify. Bach no doubt remembered this movement of the violin sonata when he was writing the *St. Matthew Passion*. The melody and mood of the *Siciliano* are encountered in the contralto aria (No. 47) "Erbarme dich, mein Gott, meiner Zähren", albeit in a dramatically heightened form. The shape and development of the fugal subject in the second movement recalls parallel passages in the same key in other cycles. The third movement clearly shows how colorfully Bach could differentiate the course of a cycle even when the church-sonata form provided a solid framework. In the second slow movement, Bach (who loved to play the viola) remembered the effectiveness of the violin's low registers. It is in these lower regions that he conjured up

a warm, mellow alto cantilena, while weaving a caressing garland of tones in the upper part of the harpsichord. The last movement proceeds in a regular manner.

Sonata No. 5 in F minor BWV 1018

Bach always chose the key of F minor whenever he wanted to make a particularly moving statement (Mozart and Beethoven chose C minor, Schubert his beloved B flat major). It is thus not at all surprising that the first movement is about a minute longer than the longest movements of the other sonatas. Bach, however, does not sacrifice one second to a more relaxed structure. On the contrary, virtuoso, concerto-like ideas are not linked together in this movement; every bar radiates a solemn gravity. The two instrumental parts are elaborated and spun together with all due care and attention. The often three-part polyphony of the keyboard instrument, which could amply be self-sufficient, is confronted by a violin part that is of equal beauty as a monody. Whoever listens very closely to this movement will be able to admire Bach's technique of bringing out certain sections of the structure in ever new ways. (One would like to compare Bach to some brilliant recording engineer who masters all the tricks of sound control.)

The second movement is not even half as long as the first. It seems to scurry past with a stoop in order not to overtax the listener.

The third movement again makes considerable demands on the performers. It unobtrusively modulates from C minor to A flat major while the listener is engrossed in the double stops of the violin flowing by in calm eighth notes, or in the nimble thirty-second notes of the harpsichord scurrying between each hand.

The final movement derives its tension partly from the ascending chromaticism and partly from the repeated syncopations of the theme.

Sonata No. 6 in G major BWV 1019

Despite the size of his oeuvre, Bach really cannot be called a “scribbler”. He carefully polished details, reordered, altered or even exchanged entire sections. This is also why we have three versions of the sixth accompanied violin sonata: two in five movements (the final one is played here) and one in six movements. Only the first two movements were left in their original position; everything else was newly created. This time, the first movement is not a slow piece, but a rapid concerto type without fugal writing; it is the first opening movement of its kind. Curiously, in spite of its striking sweep, the sixteenth-note theme and its middle section remain completely unquoted. As if Bach wanted to legitimate once again the role of the harpsichord in chamber music, he gives it a solo in the third movement. In the closing movement there is another quiz question for the Bach connoisseur: the familiar-sounding theme was taken from the Wedding Cantata “Weichet nur, betrübte Schatten” BWV 202 from the Köthen years. It is found in the aria “Phoebus eilt mit schnellen Pferden”.

Dmitry Sitkovetsky

The celebrated Russian violinist Dmitry Sitkovetsky enjoys a successful international career as a soloist. With an extensive concerto repertoire, his appearances throughout the world have included the Berlin Philharmonic, Leipzig Gewandhaus, London Symphony, Philharmonia, BBC Symphony Orchestra, Chicago, Philadelphia, Los Angeles, New York Philharmonic and Cleveland Orchestras. He has performed at such festivals as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh, BBC Proms, Ravinia and Mostly Mozart. Highlights of the 1997/1998 season include NHK Japan, Dallas and St Louis Symphony Or-

chestras, St Petersburg and Rotterdam Philharmonic Orchestras and the Royal Scottish National and Hallé Orchestras.

Dmitry Sitkovetsky also enjoys a flourishing conducting career, initially by founding his own chamber orchestra, the New European Strings – made up of distinguished string players from East and West, as well as guest conducting such orchestras as the Academy of St Martin in the Fields, BBC Philharmonic, Leipzig Radio, Santa Caecilia and Detroit Symphony Orchestras and St Paul Chamber Orchestra. In September 1996, he was appointed Principal Conductor and Artistic Advisor of the Ulster Orchestra in Belfast, Northern Ireland. Elsewhere, future conducting engagements include Orchestre de Galicia, Stuttgart and Los Angeles Chamber Orchestras and Moscow and Hong Kong Philharmonic Orchestras.

His many solo and chamber music recordings include works by Bach, Brahms, Grieg, Ravel, Prokofiev and his highly praised string orchestra transcription of the Bach Goldberg Variations. Concerto discs include those of Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofiev, Bartok and Shostakovich.

Dmitry Sitkovetsky recorded the sonatas and partitas for solo violin BWV 1001-1006 for EDITION BACH-AKADEMIE.

Robert Hill

Robert Hill, fortepianist, harpsichordist and conductor has been a professor for historical keyboard instruments and historical performing practices at Freiburg's College of Music since 1990. His first harpsichord studies were

with Gustav Leonhardt at Amsterdam's Sweelinck Conservatory. In 1987 he obtained a PhD at Harvard University (Cambridge, Massachusetts/USA) with a musicological thesis on Johann Sebastian Bach's early compositions for keyboard instruments. From 1986 to 1990 Robert Hill was a professor for musicology and performing practices at Duke University (Durham, North Carolina/USA). As a clavierist his focus is on the keyboard repertoire of the period from around 1600 to 1900, performed on all the period keyboard instruments, from the harpsichord, clavichord and lautenclavicymbal (harpsichord with strings of gut) to the fortepianos of the Mozart, Schubert and Schumann eras and the modern piano. He works as a conductor for several Baroque orchestras in Germany and has founded a chamber music ensemble named *l'Ottocento*.

In 1982 Robert Hill won the Erwin Bodky Competition for Ancient Music (Boston), received a grant from the National Endowment for the Arts a year later and won the Noah Greenberg Award of the American Musicological Society (Philadelphia) in 1988. From 1983 to 1986 Robert Hill performed regularly with the Baroque ensemble *Musica Antiqua Köln*. His numerous album recordings include Johann Sebastian Bach's sonatas for violin and harpsichord with Reinhard Goebel and recently with Dmitri Sitkovetsky (published by Hänssler classic), Bach's *Art of the Fugue* (early version), the *Goldberg Variations* and select harpsichord suites, also by Bach, to name a few. His published recordings on the fortepiano include the complete works of Franz Schubert for violin and fortepiano with Anton Steck, and duo works by Fernando Carulli for fortepiano and historical guitar with guitarist Sonja Prunnbauer.

As a musician it is Robert Hill's foremost aim to revive musical performing practices of the past as creatively as possible. He wants to regain the freedom exceptional musicians of the past enjoyed in their own musical culture. For him historical performing practices allow us to bridge gaps in our knowledge of the historical picture using our intuition and imagination.

Robert Hill will record some CDs with early harpsichord works by Johann Sebastian Bach for EDITION BACHAKADEMIE.

Johann Sebastian Bach
Six sonates pour violon et clavecin
BWV 1014–1019

Très souvent, lorsque Bach s'intéressait de manière intensive à une forme musicale existant depuis longtemps déjà sous de multiples variantes, il y apportait un certain nombre de transformations qu'il considérait sûrement comme une évolution normale de ce qui existait déjà mais que les générations suivantes jugèrent toujours révolutionnaires; c'est le cas, par exemple, des six sonates pour violon et clavecin: primo, on assista – comme dans de nombreux autres cas – à la naissance, à partir de la composition d'une œuvre isolée, d'un cycle complet et mûrement réfléchi; secundo Bach créa, tant sur le plan du contenu que sur le plan musical, quelque chose d'entièrement nouveau; tertio, voués à permettre la traduction du processus spirituel et créatif par un processus acoustique nettement perceptible, les instruments se virent confrontés à des tâches d'un caractère absolument nouveau.

Il n'existe aucune version autographe complète – voire même, au moins, page de titre ou de dédicace autographe – des sonates pour violon et clavecin. Mais, étant donné que de nombreuses copies nous présentent à chaque fois – sous une forme intégrale – ce même enchaînement d'œuvres et de mouvements, il n'est plus nécessaire de prouver qu'elles sont destinées à former un cycle. La structure interne des œuvres vient également renforcer notre conviction que le compositeur souhaitait leur donner une forme cyclique: cinq des six sonates suivent le modèle (connu depuis Corelli) de la Sonata da chiesa italienne en quatre mouvements dans laquelle les mouvements se succèdent selon l'ordre suivant: lent – rapide – lent – rapide. Sur le plan de la forme, les contenus de ces suites de mouvements suivent également un schéma pré-

cis: le premier des deux mouvements rapides est toujours fugué, le second est généralement doté – résultat direct du mouvement en forme de danse – d'une double répétition et s'avère être ainsi le plus proche par sa forme de la gigue fuguée que l'on rencontre dans les suites. Mais Bach ne serait pas vraiment Bach s'il ne faisait éclater de temps en temps ce modèle (comme dans les sonates 3 et 5) et ne dépassait en outre de loin le modèle italien, grâce à la profondeur de ses idées mais, aussi, à l'écriture virtuose des parties instrumentales (principe du concerto). Nous vous donnerons de plus amples détails lors de l'analyse des différents morceaux. Les mouvements lents présentent à chaque fois un caractère bien individuel.

Le clavecin, qui fut depuis le 14^{ème} siècle l'instrument à clavier le plus joué – faisant l'objet de continuelles améliorations – et était employé dans toute l'Europe sous les formes les plus diverses comme instrument soliste ou dans l'orchestre, se vit refuser un champ d'action en continuelle expansion: celui de la musique de chambre dans lequel il aurait pu être un partenaire à part entière. Il n'eut toujours qu'un rôle de soutien, se voyant confier l'accompagnement dans le cadre de la basse continue. Bach fit de cet instrument un partenaire à part entière dans tous les domaines: tant dans ses concerti pour clavecin (pour un à quatre clavecins) que dans les sonates pour violon (ainsi que dans d'autres formations en duo). À côté de la voix obligée habituellement confiée à la main gauche, on voit apparaître une voix entièrement écrite destinée à la main droite, en général à une voix, comme celle de l'instrument lui servant de partenaire, mais également parfois à plusieurs voix, la voix de violon pouvant être elle-même écrite en doubles cordes. On y voit alors alterner la polyphonie et l'homophonie. On pourrait ainsi parler, pour rester dans la tradition baroque, d'un nouveau genre de sonates en trio pour deux instruments;

mais Bach y use aussi d'une écriture si variable et détaillée, avec des motifs parfaitement adaptés aux instruments, que l'on peut déjà y chercher l'origine de la sonate pour violon classique.

Les musicologues s'accordent à situer la date de genèse des premières sonates pour violon dans la seconde moitié des années passées à Köthen (1717–1723), bien que l'on entende dans certains morceaux des thèmes présents dans des œuvres antérieures à cette période ou des thèmes réutilisés ultérieurement par le compositeur. Au cours de ces années extrêmement fécondes, Bach travailla sur un bon nombre d'autres cycles qu'il estimait lui-même importants. C'est ainsi qu'il acheva les Inventions à deux voix et les Sinfonies à trois voix, la première partie du Clavier bien tempéré ainsi que les Suites françaises et anglaises (toutes des œuvres pour clavecin). Il avait achevé les Concerts brandebourgeois peu de temps auparavant. Quelques années plus tard il composera les grandes Passions. Bach se trouve alors au sommet de sa puissance créatrice et de sa maîtrise.

Sonate No. 1 en si mineur BWV 1014

Comme pour mieux souligner le nouveau rôle confié au clavecin, Bach lui laisse inaugurer le premier mouvement, sur un ton mélancolique, avec une voix supérieure plaintive conduite en tierces et sixtes, qui progresse diatoniquement, par intervalles de secondes. Avec la large et profonde voix de basse nous sentons naître un sentiment d'absolue plénitude, jusqu'à ce que le violon ne prenne l'initiative de la mélodie, en faisant entendre une note tenue assez longue. La partie de clavecin sonne ainsi temporairement comme un simple «matériel d'accompagnement», jusqu'à ce que le violon ne reprenne les tierces et les sixtes de l'instrument à clavier. Ce mouvement expressif se déroule ensuite paisiblement, en laissant s'épa-

nouir un dialogue mesuré au fil d'une écriture à cinq voix.

Le second mouvement, au tempo rapide, est tout à fait exemplaire de l'économie de moyens dont peut témoigner le travail de Bach. La première partie est strictement fuguée; dans la seconde partie, le ton et l'écriture se font soudain plus délicats. Le matériel est cependant resté le même, mais il baigne à présent dans un discours qui évolue par tierces.

Dans le troisième mouvement, se complétant, les deux voix supérieures s'épanouissent au fil d'un duo en ré majeur que Friedrich Spitta qualifia de «morceau merveilleusement gracieux, semblant fait de guirlandes de fleurs». Ces «guirlandes» sont les figures de croches de la voix de basse qui s'écoulent paisiblement.

Le quatrième mouvement est un témoignage direct de la manière dont Bach appréhendait la vie. Il déborde d'énergie, présente un caractère volontaire, plein d'humour et cependant grave, grâce à sa tonalité mineure. Dans ce mouvement aussi, réalisé dans une écriture en trio stricte, Bach (qui jouait d'ailleurs parfaitement des deux instruments) veille à assurer une répartition optimale des idées musicales. Le violon se voit confier fréquemment des notes répétées tandis que le clavecin laisse s'épanouir une sonorité riche et grisante, née de l'enchaînement de figures de doubles croches.

Sonate No. 2 en la majeur BWV 1015

La période romantique ne fut pas la seule durant laquelle les compositeurs firent appel au ton de la majeur pour réjouir et illuminer l'âme des auditeurs; chez Bach il possède également, quel que soit le moment où il apparaît, cet éclat bien spécial, cette chaleur si particulière que les indications portées par Bach dans le premier mouvement – à jouer lentement mais également «dolce» – viennent encore renforcer. Bien qu'écrit dans le ton relatif de fa #

mineur, le troisième mouvement, qui nous présente dans les voix supérieures – sur une ligne de basse en doubles croches très légères (elles doivent être jouées staccato) – un exemple de ce grand art consistant à développer sans interruption un canon, possède la même chaleur.

Les deux mouvements rapides, au tempo très vif, témoignent de l'énorme virtuosité de Bach qui, lorsqu'il composait ses œuvres, ne devait pas avoir souvent l'occasion de rencontrer des instrumentistes capables de satisfaire aux audacieuses exigences concertantes auxquelles il les confrontait, tant dans les brèves fugues qui s'y déchaînaient que dans les longs passages «concerto». Lors de l'exécution de ces sonates, les artistes contemporains se sentent également pleinement mis à contribution.

Sonate No. 3 en mi majeur BWV 1016

En dépit de sa lumineuse tonalité majeure, la troisième sonate constitue au sein de ce recueil un exemple particulièrement majestueux. Ceci tient en premier lieu au fait que les deux mouvements rapides ne font pas trop grand étalage de leur virtuosité, bien que l'on ne puisse manquer de remarquer les grandes exigences auxquelles doivent faire face les deux exécutants, et, en second lieu, au fait que les deux mouvements lents se distinguent par un ton particulièrement grave, bien que leur sonorité possède une sensualité qui anticipé déjà sur le caractère émotionnel et subjectif de la musique du Romantisme. Dans l'Adagio introductif, le violon entonne, au fil de longues courbes, une mélodie grave et solennelle que le clavecin vient soutenir par un accompagnement en accords quasiment statique. Les accords placés sur les temps forts de la mesure sont à chaque fois animés par un paisible mouvement de doubles croches qui fait son entrée simultanément. Le second mouvement lent, qui évolue sur un thème de chaconne (à la basse) accompagné par des accords, s'écoule encore plus calmement. Par la

suite, l'action se déplace aux voix aigües des deux instruments qui se livrent alors à un intense dialogue. On a toujours tenu pour une évidence le fait que ce mouvement ne pouvait qu'être inspiré d'un modèle antérieur. Le dernier mouvement fait éclater le principe de la double reprise. Il est réalisé sous la forme d'un mouvement «da capo» de grande envergure.

Sonate No. 4 en ut mineur BWV 1017

La plupart du temps, l'auditeur aimant la musique de Bach a dès la première mesure l'impression que la «Sicilienne» servant d'introduction à la sonate lui est familière, sans pour autant savoir d'où lui vient cette sensation. Pourtant, lors de la composition de la Passion selon saint Matthieu, Bach devait indubitablement avoir en mémoire ce mouvement de la sonate pour violon. La mélodie et l'atmosphère de la Sicilienne réapparaissent dans l'air pour voix alto (No. 47) «Erbarme dich, mein Gott, meiner Zähren», bien sûr sous une forme nettement plus dramatique. Par la forme que le compositeur donne au thème de la fugue et la manière dont il le travaille, le second mouvement nous fait penser à des passages analogues, dans le même ton, rencontrés dans d'autres cycles. Le troisième mouvement témoigne nettement de l'abondance d'idées dont Bach peut faire preuve dans la manière dont il élabore un cycle et cela même lorsque la forme de la sonate d'église lui impose un cadre bien défini. Dans le second mouvement lent de cette sonate, Bach (qui jouait si volontiers de l'alto) se souvient de l'effet produit par le registre grave du violon. Il lui confie une cantilène pour voix alto au timbre chaud, tandis que la voix supérieure de la partie de clavecin évolue dans le registre aigu sous la forme d'une guirlande sonore très souple.

Le dernier mouvement ne témoigne cette fois d'aucune particularité.

Sonate No. 5 en fa mineur BWV 1018

Bach choisit toujours le ton principal de fa mineur lorsqu'il désire exprimer quelque chose de particulièrement émouvant (Mozart et Beethoven choisissaient pour ce faire le ton d'ut mineur, Schubert celui de sib majeur qu'il appréciait tout particulièrement). Le fait que le premier mouvement dure une petite minute de plus que les mouvements les plus longs des autres sonates n'est pour nous étonner. Et Bach n'en «gaspille» pas une seule seconde en dotant le discours musical d'un plan quelque peu relâché. Au contraire: dans ce mouvement, le compositeur ne s'amuse pas à enchaîner des idées concertantes, chaque phrase est dotée d'un ton grave et solennel. Les deux parties instrumentales y sont par conséquent élaborées et assemblées avec un grand soin. Pouvant déjà pleinement se suffire à elle-même, la polyphonie de l'instrument à clavier – très souvent à trois voix – se voit enrichie d'une voix de violon monodique qui recèle elle-même de grande beautés. Ce qui est passionnant ici pour un auditeur se penchant avec une grande curiosité sur ce mouvement, c'est la manière dont Bach procède; elle consiste à faire ressortir tout particulièrement, en s'y prenant à chaque fois d'une façon différente, certaines parties de la construction. (Si l'expression ne nous semblait trop banale nous comparerions Bach à un ingénieur du son maîtrisant parfaitement tous les artifices permettant de doser la couleur sonore).

Le second mouvement ne possède même pas la moitié de la durée du premier. Il semble passer furtivement, en s'inclinant, afin de ne pas soumettre une nouvelle fois l'auditeur à un trop grand effort.

Le troisième mouvement fait aussitôt après remonter les enchères. Le discours module presque sans que l'on s'en rende compte du ton d'ut mineur vers celui de lab majeur, tandis que l'on tend l'oreille vers les doubles cordes du violon, jouées au fil d'un calme mouvement de

croches, ou tourne son attention vers les triples croches du clavecin, qui se hâtent aux deux mains en un mouvement furtif.

Le dernier mouvement tire sa tension, d'une part, du chromatisme présenté par mouvement ascendant et, d'autre part, des multiples syncopes du thème.

Sonate No. 6 en sol majeur BWV 1019

En dépit de l'ampleur de son œuvre, on ne peut dire que Bach fut un «griffonneur». Il signalait soigneusement les détails, réorganisait, modifiait ou bien échangeait des passages entiers. C'est à cette circonstance que nous devons l'existence de trois versions de la sixième sonate pour violon avec accompagnement, deux versions en cinq mouvements (ce disque vous propose l'enregistrement de la dernière version) et une version en six mouvements. Seuls les deux premiers mouvements restèrent à leur place, le reste fut entièrement recomposé. Le premier mouvement n'est pas cette fois un mouvement lent mais – et c'est l'unique mouvement introductif présentant cette particularité – un mouvement concerto très rapide qui ne suit pas le déroulement de la fugue. De plus, en dépit de son impressionnante amplitude, le thème de doubles croches, qui est doté d'une partie centrale, n'est absolument pas cité. Comme s'il voulait une fois de plus justifier la place du clavecin dans la musique de chambre, Bach lui confie un solo dans le troisième mouvement. Dans le mouvement final, l'auditeur aimant la musique de Bach est amené à se poser de nouvelles questions: le thème, qui lui semble familier, est en effet tiré de la cantate nuptiale «Weichet nur, betrübte Schatten», BWV 202, une œuvre composée durant son séjour à Köthen. Il est présent dans l'air «Phoebus eilt mit schellen Pfenden».

Dimitri Sitkovetsky

Le violoniste russe Dimitri Sitkovetsky poursuit une brillante carrière internationale de soliste. Son vaste répertoire de concertos lui a permis de se produire dans le monde entier avec de nombreux orchestres, dont le Philharmonique de Berlin, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, le London Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la BBC, les orchestres philharmoniques de Chicago, Philadelphie, Los Angeles, New York et Cleveland. Il a également joué aux festivals de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Edimbourg, Ravinia ainsi qu'aux BBC Proms et au festival Mostly Mozart. Au cours de la saison 1997/98, il est notamment invité à se produire avec le NHK (Japon), l'Orchestre symphonique de Dallas, l'Orchestre Symphonique de St Louis, les orchestres symphoniques de Saint-Petersbourg et de Rotterdam, le Royal Scottish National Orchestra et le Hallé Orchestra.

Dimitri Sitkovetsky jouit également d'une grande réputation comme chef d'orchestre. Après avoir fondé son propre orchestre de chambre, «The New European Strings», constitué de brillants musiciens venus de l'Est et de l'Ouest, il a été invité à diriger des formations très connues comme l'Academy of St Martin in the Fields, le BBC Philharmonic, l'Orchestre de la radio de Leipzig, l'Orchestre Symphonique Santa Caecilia, l'Orchestre Symphonique de Detroit et le St Paul Chamber Orchestra. Au mois de septembre 1996, il a été nommé chef d'orchestre titulaire et conseiller artistique de l'Ulster Orchestra à Belfast. Il est également invité à diriger prochainement l'Orchestre de Galicie, les orchestres de chambre de Stuttgart et Los Angeles, et les orchestres philharmoniques de Moscou et Hong-Kong.

Au programme de ses nombreux enregistrements (tant en solo qu'avec orchestre de chambre) figurent Bach, Brahms, Grieg, Ravel et Prokofiev, ainsi qu'une transcription pour orchestre à cordes des Goldberg-Variationen de Bach qu'il a lui-même réalisée avec grand succès. Il a enregistré sur disques des concertos de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofiev, Bartók et Chostakovitch.

Dimitri Sitkovetsky a enregistré les sonates et les parties pour violon seul BWV 1001-1006 pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE.

Robert Hill

Robert Hill, pianiste (piano-forte), claveciniste et chef d'orchestre, est depuis 1990 Professeur d'instruments à clavier historiques et de leur pratique d'exécution au cours de l'histoire à la «Staatliche Hochschule für Musik»¹ de Freiburg. Il étudia tout d'abord le clavecin auprès de Gustav Leonhardt au «Sweelinck Conservatorium» d'Amsterdam. Il passa en 1987 son doctorat à l'Université de Harvard (Cambridge, Massachusetts / U.S.A.) et présenta une thèse dont le thème était les premières compositions pour instruments à claviers de Johann Sebastian Bach. Robert Hill fut Professeur de musicologie et de la pratique d'exécution à l'Université Duke (Durham, Caroline du Nord / U.S.A.) de 1986 à 1990. En sa qualité de spécialiste de la musique pour clavier, il se consacre à l'étude du répertoire sur clavier, composé de 1600 env. à 1900 et exécuté sur tous les instruments à clavier usuels, du clavecin, au clavicorde et du «Lautenwerk» (clavecin monté de cordes de boyau) aux pianos-forte de l'époque de Mozart, de Schubert et de Schumann ainsi que sur le piano moderne. Il dirige plu-

sieurs orchestres baroques en Allemagne, et fonde l'Ensemble de musique de chambre l'Ottocento.

Robert Hill remporta en 1982 le premier prix du concours Erwin-Bodky pour Musique Ancienne (Boston), le «National Endowment for the Arts» lui décerna l'année suivante une bourse d'études et il remporta en 1988 le «Noah-Greenberg-Award» de la société «American Musicological Society» (Philadelphia). Robert Hill joua à intervalles réguliers avec l'ensemble baroque «Musica Antiqua Köln» de 1983 à 1986. Parmi ses nombreux enregistrements sur disques, il y a entre autres les sonates pour violons et clavecin de Johann Sebastian Bach avec Reinhard Goebel ainsi que dernièrement avec Dmitriv Sitkovetsky (parus au hänsslr classic), «l'Art de la Fugue» de Bach (première version), les «Variations de Goldberg» ainsi que des suites choisies sur clavecin, également de Bach. L'œuvre complète de Franz Schubert pour violons et piano-forte avec Anton Steck a également paru sur le piano-forte, ainsi que des duos de Fernando Carulli pour piano-forte et guitare historique avec la guitariste Sonja Prunnbauer.

Robert Hill, le musicien, tient tout particulièrement à faire revivre les pratiques musicales du passé dans un sens le plus créatif possible. Son objectif est de regagner la liberté d'action dont les remarquables musiciens du passé jouissaient dans leur propre univers musical. Il entend par étude de la pratique d'exécution historique le travail constituant à combler avec intuition et imagination les lacunes existantes de la représentation historique.

Robert Hill enregistrera quelques CD en interprétant l'ancienne musique pour clavecin de Johann Sebastian Bach pour l'ÉDITION BACHAKADEMIE.

¹ (1) Conservatoire national de musique

A menudo, cuando Bach se dedicaba con asiduidad a una forma musical existente en diversos ejemplos, inevitablemente terminaba añadiéndole diversas variantes. Aunque, sin lugar a dudas, pensaba que sus versiones eran meramente etapas evolutivas de la forma ya existente, la posteridad llegó a contemplarlas como revolucionarias. Esto es lo sucedido en el caso de las seis sonatas para violín y clavicémbalo. En primer lugar, de la forma individual originalmente compuesta derivó un ciclo completo y perfecto, procedimiento demostrado también en muchos otros casos; en segundo lugar, creó una forma con contenido y alcance musical totalmente novedosa; en tercer lugar, asignó nuevos requisitos a los instrumentos, como medios encargados de transformar el proceso creativo e intelectual en un proceso acústicamente perceptible.

No existe un ejemplar autógrafo completo de las sonatas para violín – ni siquiera una portada manuscrita, ni una hoja dedicatoria. Pero, dado que numerosas copias contienen siempre varias obras completas y sus movimientos en la misma secuencia, no existe necesidad de buscar prueba adicional de que todas ellas pertenecen a un sólo ciclo. También la estructura interna de las obras consolida el concepto de la forma cíclica: cinco ó seis sonatas siguen el modelo de la „sonata da chiesa“ italiana, de cuatro movimientos. Establecida desde la época de Corelli, esta forma dispone sus movimientos en secuencia lento – rápido – lento – rápido. Igualmente son estereotipados los contenidos de los movimientos, en lo que respecta a su forma; los primeros de los movimientos rápidos son siempre en forma de fuga; en general, el segundo muestra una doble repetición (resultante de su forma como pieza

de danza), lo que establece un paralelo a la giga en forma de fuga existente en las suites. No obstante, Bach no hubiera sido Bach si ocasionalmente no se hubiera alejado de estos modelos estereotipados (por ejemplo en las sonatas tercera y no hubiera sobrepasado incluso la solidez de sus conceptos y su composición virtuosa de las partes instrumentales („principio de concierto“). Retornaremos a este punto al efectuar los análisis individuales. El carácter de los movimientos lentos es, en todo caso, absolutamente individual.

El clavicémbalo, que desde el siglo XIV se había convertido en el instrumento de teclado más frecuentemente empleado se habían hecho muchas mejoras y se usaba de diferentes maneras en toda Europa, bien sea como instrumento solista o de orquesta. Sin embargo, había excluido de un campo de la actividad musical, de creciente importancia: como instrumento de igual importancia en las obras de música de cámara. En este campo había sido limitado a cumplir una función portante o acompañante, dentro del margen del bajo continuo. Fue Bach quien elevó el clavicémbalo al nivel de instrumento de igual valor en todos los campos: tanto para sus conciertos para clavicémbalo (para uno hasta cuatro clavicémbalos) como para las sonatas de violín (y asimismo en otras combinaciones en dúo). Junto con la voz obbligato para la mano izquierda aparece ahora la voz escrita para la mano derecha que, en general, es acorde a la del instrumento acompañante, aunque también a veces polifónica, tal como la voz del violín puede proceder en doble cuerda. Bach alterna técnicas polifónicas y homófonas que nos permiten hablar, si deseamos permanecer dentro de la tradición del Barroco, de un nuevo género de sonatas en forma de trío para dos instrumentos. De otra parte, la instrumentación de Bach es tan variada y detallada en sus motivos típicos de los instrumentos, que bien puede

considerarse que estas obras constituyen el comienzo de la clásica sonata para violín.

Los investigadores conceptúan que la época de origen de las sonatas para violín es la segunda mitad de los años de Köthen (1717-1723). En ellas se evocan en varios movimientos temas de obras anteriores, aunque hay también temas que Bach volvería a emplear más tarde. Durante estos años tan fructíferos, Bach trabajó asimismo en diversos otros ciclos que consideraba también importantes: las invenciones a dos voces y las sinfonías a tres voces, por ejemplo, la primera parte del Clavecín bien Temperado, las Suites Francesas y las suites Inglesas (todas ellas obras para clavicémbalo). Poco antes había terminado los Conciertos de Brandenburgo. Pocos años más tarde habría de crear las grandes Pasiones. En una palabra: Bach se encontraba en la cima de su fuerza creadora y su maestría.

Sonata núm. 1 en si menor BWV 1014

Como para subrayar el nuevo papel del clavicémbalo, Bach hace que comience el primer movimiento con un melancólico solo: una „sollozante“ voz tiple que comienza en intervalos de tercias y sextas, avanzando diatónicamente en una progresión escalonada. Combinada con la amplia voz del bajo crea la impresión de la plenitud absoluta hasta que el violín, con el tono largamente sostenido, toma súbitamente la iniciativa melódica. Entonces, temporalmente, la parte del clavicémbalo asume el carácter de un „acompañamiento“ hasta que el violín retorna a las tercias y sextas percibidas ya en el teclado.

El rápido segundo movimiento ilustra magníficamente el económico método de trabajo de Bach. Mientras que el carácter de la primera parte es estrictamente de fuga, la segunda parte se percibe mucho más suave, aunque el material es idéntico; la única diferencia consiste en que todo queda envuelto en homófonas progresiones de tercias.

En el tercer movimiento las dos voces triples cantan un dueto en re mayor, que Friedrich Spitta denominó „una obra maravillosa, casi como tejida en guirnaldas de flores“. Las „guirnaldas“ en sí son las corcheas del bajo, que fluyen suavemente. El cuarto movimiento documenta la alegría de vivir de Bach: es vital, insistente, lleno de humor y sin embargo serio debido al tono menor. También aquí, en la estricta forma de trío, Bach (que dominaba ambos instrumentos a la perfección) trató de lograr una perfecta distribución de los conceptos musicales. A los violines se asignan frecuentes repeticiones de las notas, en tanto que, mediante figuras en semicorcheas, permite al clavicémbalo ricas y suntuosas sonoridades.

Sonata núm. 2 en la mayor, BWV 1015

No fue sólo en el período del Romántico cuando el tono de la mayor alegró los corazones de los oyentes; por el contrario, se escucha su peculiar dulzura también la música de Bach. Su especial calidez está realzada en el primer movimiento mediante las instrucciones del propio Bach en el sentido que debe tocarse no sólo muy lentamente, sino también „dulce“. Una calidez similar, aunque en el tono paralelo de fa sostenido menor se encuentra en el tercer movimiento, lo cual confirma la magistralidad de Bach para escribir en las voces superiores un canon aparentemente interminable, sobre la línea del bajo punteado, en semicorcheas (que debe tocarse en staccato).

Los dos movimientos, muy rápidos, son testimonio de la inmensa virtuosidad de Bach. No cabe duda de que, en su época, haya pensado que no habría muchos instrumentalistas que hubieran podido satisfacer los requisitos impuestos a ambos intérpretes en los breves y tempestuosos pasajes en forma de fuga y en las vastas secciones concertantes. Incluso los intérpretes de nuestros días tienen que dar todo de sí en esta sonata.

Sonata núm. 3 en mi menor, BWV 1016

A pesar de su brillante tono mayor, dentro de esta colección es la tercera sonata una de las obras más admirables. Ello se debe en parte al hecho de que los dos movimientos rápidos no hacen un despliegue de virtuosidad, aunque es imposible desconocer sus sofisticadas demandas técnicas que impone a los intérpretes. De otra parte se debe también a la singular seriedad de los dos movimientos lentos que irradian un sensual sonido, anticipando la subjetiva emocionalidad del período romántico. En el adagio introductorio el violín canta una melodía solemne y festiva, en amplios arcos, complementada por la base de acordes, virtualmente estática, proporcionada por el clavicémbalo. Los acordes que se escuchan en los compases acentuados son impulsados en suave movimiento por medio de una secuencia de semicorcheas que aparece simultáneamente. El segundo movimiento, aún más tranquilo, es caracterizado por un tema de *chaconne* en el bajo, acompañado por acordes. Esto prosigue hacia el margen soprano de cada instrumento, a medida que avanza el movimiento; pronto, los dos instrumentos entablan un diálogo de gran intensidad. A menudo se ha pensado que este movimiento se hubiera basado en un modelo anterior. El último movimiento, dispuesto en una forma da capo de gran tamaño irrumpe en el principio de una doble repetición.

Sonata núm. 4 en do mayor BWV 1017

Sin duda, el Siciliano que comienza la sonata será familiar al conocedor de la música de Bach, aunque es difícil de identificar. Es indudable que, al componer su Pasión según San Mateo, Bach recordó este movimiento de la sonata para violín. La melodía y el carácter del siciliano se encuentran en el aria para contralto (núm. 47) „Erbar-me dich, mein Gott, meiner Zähren“, aunque en forma mucho más dramática. La forma y la evolución del tema

de la fuga del segundo movimiento recuerda pasajes similares en el mismo tono, existentes en otros ciclos. El tercer movimiento demuestra con claridad la habilidad de Bach para variar el transcurso de un ciclo, una vez que la forma de sonata eclesíástica había establecido una base sólida. En el segundo movimiento lento de esta sonata Bach (quien gustaba de tocar la viola) recordó la efectividad de los registros bajos del violín. Fue en este margen que compuso una cantilena vívida y suave, en tanto que la voz tiple del clavicémbalo queda envuelta en una acariciante guirnalda de tonos.

El transcurso del tercer movimiento no presenta singularidades.

Sonata núm. 5 den fa menor BWV 1018

Bach elegía siempre el tono de fa menor cuando deseaba lograr una expresión conmovedora (á tal fin, Mozart y Beethoven elegían el do menor, y Schubert su amado si bemol mayor). Por eso no es sorprendente que el primer movimiento sea casi un minuto más largo que los movimientos más largos de las demás sonatas. Bach, sin embargo, no desperdicia ni un sólo segundo a favor de una estructura más relajada. Por el contrario, en este momento no hay un enlace de ideas virtuosas, similares a las de un concierto, sino que cada compás irradia una festiva seriedad. Las dos partes instrumentales han sido elaboradas y entretrejidas con el debido cuidado y atención. A la vasta polifonía de tres voces del instrumento de teclado, que ampliamente podría ser autosuficiente, se enfrenta la parte del violín que es de igual belleza como monodia. Quien escuche este movimiento con atención podrá admirar la técnica de Bach para subrayar ciertos pasajes de la estructura en formas siempre diferentes. (Si no se corriera el riesgo de parecer trivial, podría calificarse a Bach como genial ingeniero de sonido, que domina todos los trucos para regular el sonido).

La duración del segundo movimiento no alcanza a ser la mitad del primero. Parece correr a toda prisa, para no fatigar al oyente.

El tercer movimiento demanda considerable habilidad de los intérpretes. Desapercibidamente modula de do menor a la bemol mayor, mientras que el oyente está embelesado en las corcheas de las dobles cuerdas del violín o en las ágiles fusas del clavicémbalo, que se deslizan rápidamente de una mano a otra.

El tercer movimiento deriva su tensión en parte del cromatismo ascendiente y en parte de las repetidas síncopas del tema.

Sonata núm. 6 en sol mayor BWV 1019

A pesar de la magnitud de su obra no puede decirse que Bach hubiera sido un „emborronador de cuartillas“. Por el contrario, pulía cuidadosamente los detalles, volvía a clasificar, modificaba o incluso cambiaba fragmentos completos. A eso se debe que haya tres versiones de la sexta sonata para violín con acompañamiento, es decir, dos de cinco tiempos (la definitiva es la que se ha grabado aquí) y una de seis movimientos. Sólo los dos primeros movimientos han quedado en su lugar original; todo lo demás ha sido creado de nuevo. Esta vez, el primer movimiento no es lento sino, como singular movimiento inicial, un rápido tiempo de concierto, sin fuga. Curioso es que, a pesar de su impresionante extensión, el tema en semicorcheas y su parte central permanecen totalmente sin transcribir. Como si Bach deseara justificar una vez más el papel del clavicémbalo en la música de cámara, le asigna un solo en el tercer movimiento. De nuevo, en el movimiento final existe otro interrogante para el conocedor de Bach: el tema, que le será familiar, es el de la Cantata de Bodas „Weichet nur, betrübte Schatten“ BWV 202, de los años de Köthen. Se encuentra en el aria „Phoebus eilt mit schnellen Pferden“.

Dmitry Sitkovetsky

La carrera de solista del célebre violinista ruso Dmitry Sitkovetsky es de formato verdaderamente internacional. Domina una gran cantidad de obras concertantes interpretadas con el paso de los años por todo lo ancho y largo del mundo. Entre las agrupaciones con las que ha actuado cabe mencionar a la Berliner Philharmoniker, la Gewandhausorchester de Leipzig, la London Symphony Orchestra, la Philharmonia, la BBC Symphony Orchestra así como las orquestas de las ciudades de Chicago, Filadelfia, Los Ángeles, Cleveland y la New York Philharmonic. Ha actuado igualmente en los grandes festivales de Salzburgo, Lucerna, Berlín, Edimburgo, Ravinia y los BBC Proms, el Mostly Mozart Festival y muchos más. Como puntos culminantes de la etapa concertística de 1997/98 destacan los conciertos con la NHK de Tokio, las orquestas sinfónicas de Dallas y St. Louis, las filarmónicas de San Petersburgo y de Rotterdam así como la Royal Scottish National Orchestra y la Hallé Orchestra.

También la carrera de Sitkovetsky en cuanto director es sorprendente. Primero fundó su propia orquesta de cámara, la New European Strings, con un excelente reparto de intérpretes tanto orientales como occidentales. Por lo demás, como invitado, ha tenido la ocasión de dirigir diversas conocidas orquestas, entre las que cuentan la Academy of St. Martin in the Fields, la BBC Philharmonic, la Rundfunkorchester de Leipzig, la orquesta de la Accademia di Santa Cecilia de Roma, la Detroit Symphony Orchestra y la St. Paul Chamber Orchestra.

En septiembre de 1996 llegó a ser director jefe y asesor artístico de la Ulster Orchestra nordirlandesa. Entre las posteriores responsabilidades en cuanto a director cuentan sus conciertos con la Orchestre de Galicia, las or-

questas de cámara de Stuttgart y Los Ángeles así como las filarmónicas de Moscú y Hongkong.

En su abundante discografía de música de cámara como solista forman parte obras de Bach (entre otras su muy encomiada adaptación de las variaciones Goldberg para orquesta de cuerda) así como de Brahms, Grieg, Ravel y Prokofieff. Como solista de conciertos ha interpretado, entre otras, obras de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Elgar, Prokofieff, Bartók y Schostakowitsch.

Dmitry Sitkovetsky ha grabado las sonatas y partitas para violín solo BWV 1001-1006 para EDICION de la BACHAKADEMIE.

Robert Hill

Robert Hill, pianista, cembalista y director de orquesta, es desde 1990 profesor de instrumentos de teclado históricos y práctica de la interpretación histórica en la Escuela Estatal de Música de Freiburgo (Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg). Primero estudió cembalo con Gustav Leonhardt en el Sweelink Conservatorium de Amsterdam. En 1987 se doctoró en la Harvard University (Cambridge, Massachusetts/USA) con un trabajo de musicología acerca de las composiciones tempranas para instrumentos de teclado de Johann Sebastian Bach. De 1986 a 1990 fue Robert Hill profesor de musicología y práctica de la interpretación en la Universidad de Duke (Durham, North Carolina/USA). Como pianista se dedica al repertorio de teclado de 1600 a 1900 aproximadamente, que ejecuta en todos los instrumentos de teclado habituales, desde el cembalo, el clavicordio, y el repique-te (cembalo de tripa) hasta los *fortepiani* de las épocas de

Mozart, Schubert y Schumann así como el piano moderno. Actúa como director en diversas orquestas dedicadas a la música del Barroco de Alemania y es fundador del grupo de música de cámara *l'Ottocento*.

Robert Hill ganó el año 1982 el concurso Erwin Bodky de música antigua (Boston), obtuvo el año siguiente una beca del National Endowment for the Arts y ganó en 1988 el Noah Greenberg Award de la American Musicological Society (Filadelfia). De 1983 a 1986 actuó Robert Hill regularmente con el grupo de música barroca Musica Antiqua de Colonia. Entre sus numerosas interpretaciones para discos destacan, entre otras, las sonatas para violín y cembalo de Johann Sebastian Bach con Reinhard Goebel así como, recientemente, con Dmitri Sitkovetsky (publicadas en *hänssler classic*), el "Arte de la fuga" („Kunst der Fuge“) de Bach (en su versión temprana), las „Goldberg Variationen“ así como suites selectas para cembalo del mismo autor. Ha editado, entre otras, la obra completa de Franz Schubert para violín y piano junto con Anton Steck así como obras de dúo de Fernando Carulli para piano y guitarra histórica con la guitarrista Sonja Prunnbauer.

Como músico concede Robert Hill especial importancia al *renacimiento* de pretéritas prácticas musicales de modo tan creativo como sea concebible. Su propósito consiste en reactualizar las maneras de los músicos sobresalientes del pasado en el contexto de la propia cultura musical de éstos. La tarea de la práctica interpretatoria histórica es considerada por Hill mismo como un dominio en el que las lagunas del saber histórico hayan de vencerse por medio de la intuición y la fantasía.

Robert Hill grabará unos CDs con obras tempranas para cembalo de Johann Sebastian Bach para EDICION de la BACHAKADEMIE.

Vol. 123

Werke für Violine & Basso Continuo

Works for Violin & Basso Continuo

BWV 1021, 1023, 1025, 1026, 1019a

**Toningenieur, Aufnahmeleitung, Digitalschnitt/Sound engineer, recording supervision,
digital editor/Ingénieur du son, Directeur de l'enregistrement, montage digital/
Ingeniero de sonido, director de grabación corte digital:**

Dr. Stefan Weinzierl

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

7. – 9. Februar/February/Février/Febrero 2000, Zentralsaal Bamberg

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/
Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

Tastensinstrumente/Keyboard instruments/Instruments à clavier/Ticlados:

Fortepiano nach/after/d'après/segun Johann Andreas Stein 1778,

Sammlung Stuttgart von/by/de Monica May

Cembalo von/by/de Fa. Neupert, Bamberg

English translation: Christine Bainbridge

Traduction française: Anne-Paris Glaser

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Werke für Violine und Basso continuo/Tasteninstrument
Works for Violin and Basso continuo/keyboard
Œuvres pour violon et basse continue/Instrument à clavier
Obras para violín y bajo continuo/ticlado

Sonate e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor BWV 1023
Sonate G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 1021
Trio A-Dur/A Major/la majeur/ La mayor BWV 1025
Fuge g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 1026
Sonate G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 1019a

Georg Egger

Violine/Violin/Violon

Ekkehard Weber

Viola da Gamba

Boris Kleiner

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave & Fortepiano

Sonate e-Moll/E Minor/mi mineur/mi menor BWV 1023			11:26
1. (Allegro) – Adagio	1	4:26	
2. Allemande	2	4:18	
3. Gigue	3	2:42	
Sonate G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 1021			8:31
1. Adagio	4	3:48	
2. Vivace	5	0:58	
3. Largo	6	2:29	
4. Presto	7	1:16	
Trio A-Dur/A Major/la majeur/ La mayor BWV 1025 <i>(nach/after/d'après/segun Silvius Leopold Weiss)</i>			29:53
1. Fantasia	8	2:49	
2. Entrée	9	4:29	
3. Courante	10	4:41	
4. Rondeau	11	3:29	
5. Sarabande	12	6:31	
6. Menuett	13	3:46	
7. Allegro	14	4:08	
Fuge g-Moll/G Minor/sol mineur/sol menor BWV 1026 Allegro			4:28
Sonate G-Dur/G Major/sol majeur/Sol mayor BWV 1019a			9:47
1. Cantabile, ma un poco adagio	16	5:32	
2. Adagio	17	2:18	
3. (Gavotte)	18	1:57	
Total Time:			64:05

Andreas Bomba
 »in keinem solchen exercitio,
 wie es wol seyn solte«
 Bach und die Violine

Daß »unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sei, den man jemals gehabt hat« gehört, seit der Nachruf auf Johann Sebastian Bach es so formulierte, zum Allgemeinwissen über Bach. Gewiß hat Carl Philipp Emanuel Bach, der Berichterstatter aus dem elterlichen Hause, auf diesen Aspekt in Bachs Leben und auf seine Wirkung für das Nachleben großen Wert gelegt. Bach, der Clavier-Virtuose!

Zwanzig Jahre später, 1774, vertiefte Johann Sebastians Sohn seine Erinnerungen an die instrumentalen Fähigkeiten des Vaters. »In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß.« schrieb er an Johann Nikolaus Forkel, Bachs ersten Biographen.

Im gleichen Brief gewährte Carl Philipp Emanuel Einblick in die musikalische Praxis im Hause Bach. Forkel gibt diesen Bericht wie folgt wieder: »In musikalischen Gesellschaften, in welchen Quartette oder vollstimmigere Instrumentalstücke aufgeführt wurden, und er sonst nicht

dabey beschäftigt war, machte es ihm Vergnügen, die Bratsche mit zu spielen. Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beyden Seiten am besten hören und genießen konnte.« (Dok. III / S. 285)

Mit anderen Worten: Johann Sebastian Bach spielte nicht nur Cembalo, Orgel und andere Tasteninstrumente, sondern auch Streichinstrumente, darunter wenigstens Violine und Viola. Dem modernen Spezialisten mag diese Vielfalt erstaunlich vorkommen. Für Bachs Zeit war sie selbstverständlich, jedoch nicht mehr unumstritten. In ihr spiegelt sich Bachs Herkunft, und sie hat zugleich mit der Entwicklung des Musikerberufs zu tun.

Stadtpfeifer, Kunstgeiger, Hofkapellen

Johann Sebastian Bach stammte aus einer Familie, in der verhältnismäßig viele Glieder einem musikalischen Beruf nachgingen. An zahllosen Höfen und Kirchen, in vielen Städten hieß der Kapellmeister, Kantor oder Ratsmusiker Bach. Ja, der Name Bach war im mitteldeutschen Raum geradezu gleichbedeutend mit dem Wort »Musiker«; als Graf Anton Günther von Schwarzburg-Arnstadt im Jahre 1703 für den soeben verstorbenen Hof- und Ratsmusiker Johann Christoph Bach einen Nachfolger suchte, faßte er es in den Wunsch, »er sollte und müste wieder einen Bachen haben«.

Johann Sebastians Vater Ambrosius war seit 1671 Stadtpfeifer und Direktor der Ratsmusik zu Eisenach. Die Stadtpfeiferei bildete, neben den Hofkapellen, einen Pfeiler des öffentlichen, professionell betriebenen Musikwesens in jener Zeit. Ihre Aufgabe bestand darin, zu allen opportunen Gelegenheiten Musik zu machen: in der Kirche ebenso wie bei politischen, weltlich-repräsentativen Anlässen. Sie galt weniger als Kunst denn als zünftig organisiertes Handwerk. Im Hause des Stadtpfeifers logierten neben der Familie Lehrjungen und Gesellen. Die Lehrjungen lernten alle Arten von Instrumenten, bevor sie zum Gesellen aufsteigen und eines Tages selbst eine Stadtpfeiferstelle besetzen konnten. Neben den Stadtpfeifern gab es die – freilich weniger angesehenen – Kunstgeiger. In einer Kleinstadt wie Eisenach (Ende des 17. Jahrhunderts wohnten hier etwa 6000 Menschen), die zudem Sitz eines Hofes waren, blieben Austausch und gegenseitige Aushilfe von Mitgliedern der Hofkapelle und der Stadtpfeiferei nicht aus.

Der Allround-Musiker

Kurzum: was die Lehrjungen im Hause Ambrosius Bachs lernten, werden auch Johann Sebastian und seine Geschwister gelernt haben, ohne freilich eine geregelte Lehre zu genießen. Später, in Leipzig, hatte Bach für die dortige Stadtpfeiferei Prüfungen abzunehmen und Zeugnisse auszustellen. Das üppige Repertoire

dieses musikalischen Handwerks umriß Bach etwa, als er am 24. Juli 1745 Carl Friedrich Pfaffe, einem bisherigen Gesellen zu bescheinigen hatte, »daß er auf jedem Instrumente, so von denen Stadtpfeifern pfelegt gebraucht zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen«.

Freilich war der Berufsstand des abhängigen Allround-Musikers nicht mehr unumstritten. Bach selbst beteiligte sich an der Diskussion, die Musiker zu spezialisieren und damit besser zu qualifizieren, an vorderster Front. In seiner berühmten Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730, »Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music« überschrieben, benennt er den »Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen« mit vier Stadtpfeifern, drei Kunstgeigern und einem Gesellen. Sechs der insgesamt dreizehn Stellen waren vakant; zur Verdoppelung der Streicherstimmen sowie für die Flöten wünschte Bach weitere elf Musiker, insgesamt also 24. Bach behalf sich einstweilen mit Studenten und seinen Schülern. Daß die Berufsmusiker durchaus »in keinem solchen exercitio sind, wie es wol seyn solte«, kam hinzu.

Bach glaubte, den Rat der Stadt an seinem Stolz packen zu können, wenn er in diesem Zusammenhang auf die paradisischen Zustände am Dresdner Hof verwies. Er stellte zunächst

fest, daß »die Kunst üm sehr viel gestiegen« sei, wunderte sich dann, daß »man von denen teütschen Musicis praetendiret [verlangte], Sie sollen capable [in der Lage] seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Franckreich, Engeland oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist«, und er schloß mit der Feststellung, daß »mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kan, üm sich zu perfectioniren«.

Emanzipation des musikalischen Handwerks

In Dresden hingegen sei »was trefliches und excellentes zu hören«, weil die Musiker vom König bezahlt würden, was Sorge und Ärger vermindere, und »iede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren [auzuüben]« habe. Kurzum: Bach beleuchtet aus seiner (obgleich gutbezahlten) Position heraus klar die Zusammenhänge zwischen der sozialen Situation der Musiker und ihren künstlerischen Fähigkeiten. Und mit dem Verweis auf die zunehmende Spezialisierung der Musik bezeugt er die Emanzipation des musikalischen Handwerks zur Kunst.

Bach sprach aus eigener Erfahrung. Auf Basis der städtischen Stadtpfeiferei, einer gediegenen Ausbildung als Spieler von Tasteninstrumenten (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 86–89, 102 & 103), die er seinerseits an seine Kinder weitergab (vgl. Vol. 137), sowie reicher Praxis im kirchen-

musikalischen Dienst als Mettenschüler in Lüneburg verlief seine Karriere im Wechsel von städtischen und höfischen Diensten. Seine erste Stelle war im Jahre 1702 die eines »HoffMusicus« in Weimar; das Rechnungsbuch nennt ihn einen »Laquay«, einen Hofdiener, der jedwede Dienste, nicht nur musikalische, zu leisten hatte. Ob der siebzehnjährige Bach hier auch Geige zu spielen hatte, kann nur vermutet werden. Immerhin lernte er hier den berühmten Geiger Johann Paul von Westhoff kennen, der als erster in Deutschland Stücke für unbegleitete Violine veröffentlichte und damit zum Vorbild für Bachs 1720 niedergeschriebene, eigene Solo-Suiten und -Partiten BWV 1001-1006 (Vol. 119) wurde.

Kammermusiker und Hoforganist

Über Arnstadt und Mühlhausen gelangte Bach fünf Jahre später erneut nach Weimar, jetzt in die bedeutend höhere Position als Kammermusiker und Hoforganist. Es wird vermutet, daß Bach für den kränkelnden Hofkapellmeister Johann Samuel Drese manch anderen, leitenden Dienst übernahm. Die Hofkapelle bestand seinerzeit aus zwölf Mitgliedern, zu denen sich hin und wieder Militär- und bei der Stadt angestellte Musiker gesellten. Wie Konrad Küster (»Der junge Bach«, Stuttgart 1996, S. 182 ff.) eindrücklich belegt, erweiterte Bach von der Orgel aus seinen Wirkungskreis, der ihm die (gewollte) Verpflichtung einbrachte, im vierwöchigen Turnus Kirchenstücke zu komponieren, und später sogar

das Amt des Konzertmeisters. Entscheidend für die Weimarer Zeit aber war Bachs Begegnung mit dem modernen italienischen Konzert, das in Form von Noten nach Weimar gelangte. Mitgebracht hatten die Noten zum einen der Sohn des Kapellmeisters, Johann Wilhelm Drese, der 1702/03 auf Kosten des Hofes zur musikalischen Bildung in Italien weilte, zum anderen Prinz Johann Ernst, der zehn Jahre später – aus Anlaß des Friedenskongresses von Utrecht – in Holland weilte und hier mit den in Amsterdam verlegten Stücken Antonio Vivaldis in Berührung kam (vgl. dazu EDITIO BACHAKADEMIE Vol. 95 »Transkriptionen«, 111 »Concerti«, 113 »Englische Suiten«).

Der Vorrang des Clavierspielers

Bei diesen italienischen Konzerten handelte es sich um Violinkonzerte. Gewiß wurden sie am Hof musiziert, vielleicht mit dem nachmalig in Dresden berühmten Johann Georg Pisendel (1687-1755) als Solisten, für den Bach Tommaso Albinonis »Concerto a cinque« op. 2 Nr. 2 abschrieb (Küster S. 190). Für den eigenen Bedarf und den Bedarf des Prinzen transkribierten Bach und sein Vetter und Kollege Johann Gottfried Walther diese Konzerte für Cembalo und Orgel. Spätestens hier findet der im Nekrolog befestigte Vorrang des »Clavierspielers« Bach vor dem Violin-Handwerker seine Berechtigung.

In der achtzehn Musiker umfassenden Köthener Hofkapelle schließlich standen zwei geigenspie-

lende Kammermusiker auf der Gehaltsliste. Der Umstand, daß diese Liste keinen Viola-Spieler führt, ließ Friedrich Smend vermuten, daß Bach, der Kapellmeister also selbst dieses Instrument spielte und von dieser Tätigkeit her Carl Philipp Emanuels Erinnerung rührte. In ähnlicher Weise reihte sich auch der jugendliche Fürst Leopold, ein Violine, Gambe und Cembalo spielender Dilettant, gelegentlich in seine Kapelle ein; nur so jedenfalls konnte das sechste Brandenburgische Konzert musiziert werden (vgl. Vol. 126). Ob auch die drei erhaltenen Violinkonzerte BWV 1041–1043 (Vol. 125) bereits in Köthen entstanden sind, ist wegen der Quellenlage ebenso umstritten wie die Entstehungszeit der wiedergewonnenen Konzerte BWV 1052 R und 1056 R (s. Vol. 138).

Bach der Instrumentenbauer

Nicht vergessen werden darf Bachs Experimentierlust im Instrumentenbau. Bereits bei seiner ersten Leipziger Kantatenaufführung (BWV 75, Vol. 24) verwendete er die gerade erfundene Oboe d'amore. Für die von dem berühmten Leipziger Holz- und Blechblasinstrumentenmacher Johann Heinrich Eichentopf entwickelte Oboe da caccia mit ihrer besonderen Bauform (gebogene Holzröhre mit Metallstürze) und Klanglichkeit komponierte Bach ebenso wie für das Lautenklavier (vgl. Vol. 109). Im zweiten, dem Choralkantatenjahrgang nutzte er in vielfältiger Weise den Ausdruck der neuen Traversflöte.

Johann Nikolaus Forkel und Ernst Ludwig Gerber schrieben Bach selbst sogar die Erfindung einer (von Bach freilich nie so benannten) »Viola pomposa« zu, die durch Hinzufügung einer fünften Saite das Spiel in der Tenorlage erleichtern sollte. Dieses Instrument wiederum ist nicht identisch mit dem von Bach in einigen Kantaten des zweiten Jahrgangs (z.B. BWV 115, 180 [Vol. 37, 54]) verlangten »Violoncello piccolo«. (Die Partien für dieses Instrument befanden sich bei zwei Kantaten zwar im Stimmheft von Violino I, was jedoch nur etwas über den Spieler, nicht über das gespielte Instrument aussagt.)

Bachs souveräner Umgang mit der Violine als Solo- und Tutti-Instrument manifestiert sich in erster Linie in zahlreichen Sätzen seiner »Kirchenstücke«: Kantaten, Passionen, dem Weihnachts-Oratorium und der h-Moll-Messe, vielleicht am großartigsten in dem Arien-Paar »Erbarme dich« – »Gebt mir meinen Jesum wieder« (Matthäus-Passion BWV 244, Nr. 39 und 42 [Vol. 74]).

Gleichwohl gehören der Violine auch Höhepunkte des kammermusikalischen Repertoires: die 1720 eigenhändig niedergeschriebenen Sonaten und Partiten BWV 1001–1006 (Vol. 119) sowie die recht modernen, vermutlich in Köthen entstandenen Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014–1019 (Vol. 122). Das auf dieser CD vorliegende Repertoire ist hingegen weniger bekannt und disparater Herkunft. Anders als die beiden genannten Zyklen öffnet es die Tür in Bachs Werkstatt.

Man muß nicht das Pathos Philipp Spittas teilen, um das verhältnismäßig schmale Oeuvre Bachs für die Violine mit mangelnden eigenen Spielkapazitäten zu verrechnen: »Er wäre nicht der einzige unter Deutschlands großen Musikern, an dem die etwaigen Mängel einer nicht methodisch ausgebildeten Technik durch das Eigenthümliche und Großartige des schöpferisch wirkenden Geistes sich ausgeglichen hätten. So fehlte dem Clavierspiel C. M. von Webers mancherlei an Sauberkeit und Gleichmäßigkeit, und dennoch konnte es von hinreißendem Schwunge und Zauber sein. Ja, war doch auch Händels Violinspiel, obwohl er nach seinem Hamburger Aufenthalt wenig Gewicht mehr darauf legte, feurig und bedeutend genug, daß große Virtuosen es sich zur Lehre dienen lassen konnten ...« Zustimmung wird man eher Spittas Verweis auf Bachs kompositorische Universalität: »Zugegeben, daß er in diesen nicht alles selber ganz vollkommen herauszubringen vermochte – er hätte sonst auch ein gewaltiger Violoncellspieler sein müssen, da er für dieses Instrument ähnliche Solocompositionen schrieb –, aber jedenfalls konnte nur der solche Werke erfinden, der um die äußersten Grenzen der Leistungsfähigkeit des Instrumentes Bescheid wußte.« (Bd. 1, S. 677f.)

Sonate G-Dur BWV 1021

Dieses erst 1928 entdeckte Stück für Violine und Basso continuo folgt der Form der viersätzigen »Sonata da chiesa« mit langsamer Einleitung. Es liegt in einer Abschrift Anna Magdalena

Bachs aus den »Krisenjahren« Bachs (vgl. Vol. 76) 1730/1734 vor, was, wie das BWV bemerkt, »eine frühere Entstehung der Komposition nicht ausschließt«.

Die Baßstimme dieser Sonate ist identisch mit zwei weiteren Werken Bachs: der Sonate F-Dur für Violine und obligates Tasteninstrument BWV 1022 sowie der Sonate G-Dur für Flöte, Violine und Basso Continuo BWV 1038. Die obligate Violinsonate ist, vor allem wegen stilfremder Einschübe, mittlerweile aus dem Hauptteil des BWV entfernt und in den Anhang II eingestellt worden. Ebenso angezweifelt wird das Flötenstück BWV 1038 (vgl. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 121). Bei diesem Stück ist es jedoch möglich, daß Bach den Baß der Sonate einem Schüler, zum Beispiel seinem Sohn Carl Philipp Emanuel, mit der Aufgabe vorgelegt hat, darüber zwei Stimmen zu schreiben und die stellenweise unidiomatische Musik dieser schönen Kooperation zu verdanken ist.

Die Sonate BWV 1021 eröffnet getragen und ausdrucksvoll; die bewegte Baßlinie entfernt sich deutlich von bloßer Begleitfunktion. Die Motivik beider Stimmen des folgenden, knappen »Vivace« leitet sich aus dem G-Dur-Dreiklang her; Melodie und Baß nähern sich einander in Art der Bachschen Inventionen. Der Baß des Largo erinnert auffällig an den Abschnitt »Gute Nacht, o Wesen« der (vor 1735?) entstandenen Motette »Jesu, meine Freude« BWV 227 (Vol. 69). Hier unterlegt Bach den im Quartett, davon einer

cantus firmus-Stimme geführten Vokalsatz mit einem »Bassettschen« – eine weitere, nun theologisch begründete Variante über den einmal erfindenen Baß? Die abschließende kleine Fuge steht in der »Sonata da Chiesa« normalerweise an zweiter Stelle. Das schlichte Thema aus sich verkürzenden Noten mündet in einen virtuosen Kontrapunkt, dessen Schwung sich rasch von motivischen Bindungen entfernt.

Sonate e-Moll BWV 1023

Obwohl auch diese Sonate für Violine und Basso continuo vier Sätze umfaßt, wirkt sie weniger ausgeglichen und stilistisch älter als die zuvor betrachtete. Bemerkenswert ist die Einleitung; im Stil seiner frühen Toccaten (vgl. Vol. 104) und Fantasien, aber auch im Stil der Violinmusik des späten 17. Jahrhunderts präludiert Bach über einem Orgelpunkt und verstärkt diesen Eindruck durch den »Bariolage«-Effekt, beständig auf die leere e-Saite zu wechseln. Es folgt ein Adagio klagenden Ausdrucks mit immer wieder überraschenden harmonischen Rückungen. Danach überführt Bach mit einer melodisch bewegten Allemande und einer schwungvollen Gigue das Stück in eine Suite. Dem Schlußsatz fehlt freilich das so produktive, kontrapunktische Gegengewicht der Giguen aus den Englischen Suiten (Vol. 113). Das nur abschriftlich vorliegende Werk wird in die Weimarer Jahre (1714/17) datiert und gehörte auch hier nicht zu den »modernsten« Eingebungen Bachs.

Trio A-Dur BWV 1025

Um die Zugehörigkeit dieses Stücks zum Oeuvre Johann Sebastian Bachs gibt es seit langem eine lebhaft diskutierte Diskussion. Für die Echtheit spricht der Quellenbefund: eine Abschrift entstand unter Mitwirkung Johann Sebastian Bachs, eine zweite fertigte Carl Philipp Emanuel an. Diese Handschrift trägt den Titel »Trio fürs obligate Clavier und eine Violine von J.S. Bach«. Gegen die Echtheit wurden vor allem stilistische Gründe angeführt und die Singularität des Stücks in Bachs Schaffen. Liest man jedoch die Liste der »ungedruckten Werke des seligen Bach« im Nekrolog bis zu Ende (»Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente«), und neigt man, Christoph Wolff (Bach-Jahrbuch 1993, S. 47 ff.) folgend, dazu, den Verlust gerade an kammermusikalischen Werken Bachs als »nicht hoch genug anzusetzen«, entfielen dieser Maßstab. Jedenfalls ist das Stück in der Bach-Gesamtausgabe gedruckt, in der Neuen Bach-Ausgabe ins Supplement verbannt und steht nach wie vor im Hauptteil des BWV.

Als der finnische Lautenist Eero Palviainen im Jahre 1991 entdeckte, daß die Sätze 2 bis 6 des Trios, und zwar die Partie des Tasteninstrumentes, die Bearbeitung einer A-Dur-Suite des Lautenisten Silvius Leopold Weiss darstellen, wurden die stilistischen Bedenken gegen Bach als Komponisten des Stücks erhärtet, die Zuschreibung jedoch erleichtert. Damit fiel das

Trio, wie etwa die Konzert-Bearbeitungen (Vol. 111) oder die Cembalostücke nach Triosonaten Johann Adam Reinckens (Vol. 110), unter die Rubrik »Bearbeitungen fremder Werke«. Mit Weiss (1686–1750), dem führenden Lautenisten seiner Zeit, der gleichwohl eine aussterbende Kunst pflegte, verband Bach eine künstlerische Beziehung. Sie gipfelte in mehreren Besuchen des Lautenisten bei Bach in Leipzig Anfang August 1739; Weiss soll, so berichtet Johann Elias Bach, damals Sekretär im Kantorenhaus, sich »etliche mal bey uns haben hören lassen«. In diesem Zusammenhang könnte das Stück entstanden sein; dem entspräche auch die Datierung der Handschriften.

Als Motiv für die Komposition schlägt Christoph Wolff eine »Art Gesellschaftsspiel unter Berufsmusikern« vor. Daß Bach die Lautensuite von Silvius Leopold Weiss durch Hinzufügung einer Violinstimme und einer die Tonart A-Dur umreißenden »Fantasia« zur adäquaten Eröffnung ergänzt hat, wäre keineswegs ungewöhnlich. Zu zahlreich sind die Beispiele, in denen er ähnlich verfuhr, selbst bei eigenen Stücken. »Er dürfte nur irgendeinen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben« schreibt Carl Philipp Emanuel im Nekrolog. Falls Bach das Weiss'sche Lautenwerk in Tabulatur, also der lautenüblichen Griffschrift vor sich hatte, wäre auch der Beweis geführt, daß Bach Tabulatur lesen konnte. Dies wiederum würde ein interessan-

tes Licht auf Bachs Kompositionen für die Laute (vgl. Vol. 118), deren Originalität immer wieder bestritten wird.

In der vorliegenden Einspielung wird die ursprüngliche Entrée, die in den Handschriften an dritter Stelle steht, nach der Fantasia, gleichsam als Ersatz der an dieser Stelle üblichen »Allemande«, an zweite Position gerückt.

Fuge g-Moll BWV 1026

Dieses Stück liegt in einem zwischen 1712 und 1717 datierten Manuskript aus der Hand Johann Gottfried Walthers vor. Es gehört also in Bachs Weimarer Zeit, wo auch für die Orgel, Bachs Hauptbeschäftigung jener Jahre, andere, isoliert stehende Fugen entstanden: BWV 575, 578 und 579 etwa. Die Fuge setzt gleichzeitig mit Thema und Kontrapunkt ein und umfaßt 181 Takte.

Sonate G-Dur BWV 1019a

Die sechs Sonaten für Violine und obligates Tasteninstrument BWV 1014–1019 entstanden vermutlich in Köthen, also zwischen 1717 und 1723. Wie modern diese Stücke wirkten, läßt sich in einem Brief Carl Philipp Emanuels nachlesen. Sie »sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii da-

rin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann« schrieb er 1774 an Johann Nikolaus Forkel (Dok. III / 795). Überliefert sind die sechs Sonaten, die zweifellos als Corpus zusammengehören wie die Solosachen für Violine bzw. Violoncello, in einem originalen, wenn auch nicht vollständigen Stimmensatz sowie einer Partiturabschrift aus der Feder von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol.

Die letzte der Sonaten in G-Dur BWV 1019 fällt formal aus dem Rahmen des Zyklus. Während die übrigen fünf Sonaten vier Sätze umfassen, enthält dieses Stück fünf Sätze. Bach hat dem (normalerweise) langsamen Einleitungssatz ein »Allegro« vorangestellt. Auch die Überlieferung ist bei diesem Stück am uneinheitlichsten. Es muß, wie Hans Eppstein bereits 1964 herausgefunden hat, drei Stadien der Entstehung gegeben haben. Im ersten Stadium folgte dem Allegro (BWV 1019/1) und dem Largo (BWV 1019/2) ein Satz für Cembalo solo. Dieses Stück taucht unter der Bezeichnung »Corrente« auch in der 1730/31 gedruckten Partita BWV 830 (s. Vol. 115) sowie in deren Frühform im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 (Vol. 136) auf. Darauf folgt (Satz 4) ein Adagio und (Satz 5) ein als »Vl. solo e Basso l'accompagnato« benannter Satz, ein Stück also für Violine und Basso continuo. Auch dieses Stück ging später in die beiden genannten Stufen der Partita BWV 830 ein. Beschlossen wird die erste Fassung der Sonate BWV 1019 von einer Wiederholung des einleitenden Allegro.

Bemerkenswert an dieser Fassung ist das Vorkommen eines Continuo-Stücks im Kontext der modernen Form des Trios für Soloinstrument und obligates Tasteninstrument. Obligat heißt: der Spieler hat einen genau notierten Begleitsatz vor sich und nicht mehr, wie beim Continuospiel, eine lediglich bezifferte Baßlinie, die harmonisch aufzufüllen seiner Phantasie freigestellt war.

Eine zweite Stufe der Sonate BWV 1019 eliminiert die beiden in die Partita eingegangenen Sätze. Ersetzt wird lediglich die Corrente (Satz 3), an deren Platz nun ein »Cantabile, ma un poco adagio« bezeichnetes Stück steht, während das Continuo-Stück ganz entfällt. So erhält die Sonate ihre fünfsätzige Form. Für den endgültigen Zustand tauscht Bach den dritten Satz erneut aus: in BWV 1019 steht nun ein Allegro – wieder jedoch für Cembalo solo. Schließlich schreibt Bach, anstelle der Wiederholung von Satz 1, für die fünfte, abschließende Position ein neues Allegro.

Insgesamt sind, bis zur redaktionellen Fertigstellung der Sonate BWV 1019, also vier Sätze auf der Strecke geblieben. Diese Sätze erhielten im BWV die Sammelnummer 1019a. Da der dritte Satz der 1. Fassung, die »Corrente« für Cembalo solo, sowohl im Klavierbüchlein von 1725 als auch in der Partita BWV 830 zu hören ist, beschränkt sich diese CD auf die drei verbleibenden Stücke, des angenehmen Hörens wegen wiederum angeordnet nach Art einer Sonate.

Vom Umbruch der Stile im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts erzählt das einleitende *Cantabile ma un poco adagio*. In den ersten zwölf Takten beziffert Bach den Baß und läßt die Violine in ausdrucksvollen Schwüngen dominieren. Erst danach bekommt die rechte Hand des Cembalisten einen ausgeschriebenen, die Violinstimme imitierenden, dann mit ihr in Dialog tretenden Part. Immer wieder aber streut Bach bezifferte Passagen ein, und auch für das Ende scheint er der Ausdruckskraft, der tasteninstrumentalen Konkurrenz für die Violine noch nicht zu trauen. Viel ausgereifter und im chromatischen Leidensaffekt präziser tritt das folgende, nur siebzehn Takte umfassende *Adagio* auf.

Das abschließende Violinsolo mit Baß- (Continuo-) Begleitung ist nur in Form der Namensgebung »VI solo e Basso l'accompagnato« sowie des Instrumentalbasses überliefert. Diese Stimme ist ihrerseits identisch mit dem Baß der Gavotte aus Partita BWV 830. Für die vorliegende Aufnahme wurde der Vorschlag von Hans Eppstein übernommen, der (mit Ausnahme weniger Töne in Takt 24/25) die Oberstimme des genannten Klavierstücks von der Violine spielen läßt.

Georg Egger

wurde in Bozen geboren und studierte bei Prof. Giannino Carpi am Musikkonservatorium Claudio Monteverdi. Bei Sandor Végh in Düsseldorf legte er das Konzertdiplom ab und besuchte Meisterkurse bei Saschko Gawriloff, Wolfgang Schneiderhan und Henryk Szeryng. Von 1974 bis 1986 war er erster Konzertmeister beim Württembergischen Kammerorchester Heilbronn. Mit diesem unternahm er, auch als Solist, zahlreiche Konzertreisen durch Europa, nach Kanada und in die USA. Kammermusikalische Zusammenarbeit verbindet ihn mit Künstlern wie Maurice André, Eduard Brunner, Heinz Holliger, Edith Mathis, Sabine und Wolfgang Meyer, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Tabea Zimmermann und anderen. Der Geiger unterrichtet am Konservatorium Claudio Monteverdi, war Dozent bei zahlreichen Bachakademien unter Leitung von Prof. Helmuth Rilling und ist Konzertmeister des Bach-Collegium Stuttgart.

Boris Kleiner

geboren in Minsk, ab dem 6. Lebensjahr eine umfassende Musikausbildung an einer Förderschule für musikalisch Begabte: Klavier, Gesang, Geige, Dirigieren, Musiktheorie, Komposition. Studium zuerst in Moskau bei L. Roizman (Orgel), Yu. Cholopov, T. Baranova (Musikwissenschaft), dann in Basel bei D. Chorzempa (Orgel) und in Paris bei I. Wjuniski

(Cembalo). Seit 1990 im Westen. Stipendiat der Stiftung »Akademie Schloß Solitude« in Stuttgart, Mitglied des Bach-Collegiums Stuttgart und anderer Ensembles. Konzerte und Aufnahmen, vor allem als Continuospieler, in Europa, USA Südamerika, Israel.

Ekkehard Weber

prägte nach seinem Studium bei Prof. Konrad Lechner in Freiburg als Solist wie auch im Ensemble einen eigenen, unverwechselbaren Stil auf der Gambe aus. Seit 1974 unterrichtet er als Nachfolger Lechners an der Freiburger Musikhochschule. Seine Individualität in technischer wie klanglich-ästhetischer Hinsicht kommt jedoch nicht nur seinen Studenten zugute, sondern auch einem weiten Kreis von Gamberliebhabern, die sein Können nicht zuletzt in zahlreichen Rundfunk- und CD-Aufnahmen erleben. Weber ist im Bereich Barockoper, Oratorium und Kantate auch ein gesuchter Kammermusik- und Continuoartner, nicht zuletzt im Bach-Collegium Stuttgart. Er gastiert und unterrichtet regelmäßig bei wichtigen Festivals für Alte Musik. Er ist Gambist des Trio Basiliensis und leitet das von ihm mit ehemaligen Mitgliedern seiner Freiburger Klasse gegründete Ensembles La Gamba, welches sich der Consortmusik aus Renaissance und Frühbarock annimmt und gelegentlich auch um andere Instrumente und Sänger erweitert wird.

Andreas Bomba
 »jack of all trades, master of none«
 (in keinem solchen exercitio,
 wie es wol seyn solte)
 Bach and the violin

Our general knowledge about Bach includes the fact that »our Bach was the best organ and clavier player who ever lived«, since the obituary on Johann Sebastian Bach worded it in this way. Carl Philipp Emanuel Bach, reporting from his parents' home, certainly placed great emphasis on this aspect of Bach's life, and on its impact for the life to come. Bach, the clavier virtuoso!

Twenty years later, in 1774, Johann Sebastian's son recalled in depth his father's instrumental ability. »From his youth to very nearly approaching old age, he played the violin faultlessly and with penetration, and thereby held the orchestra together much better than he could have done with the piano. He had a complete understanding of the possibilities of all the string instruments. This is demonstrated in his solos for the violin and for the violoncello without bass,« he wrote to Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer.

In the same letter, Carl Philipp Emanuel gave an insight into the musical practice in Bach's house. Forkel gives the following account: »In musical company, where quartets or instrumental pieces with full harmonies were being performed, if he was not involved in some other way, he used to

enjoy joining in and playing on the viola. With this instrument he found himself, as it were, at the mid-point of the harmony, from where he was able to hear and enjoy both sides of it best.« (Doc. III / p. 285)

In other words, Johann Sebastian Bach did not only play the harpsichord, organ and other keyboard instruments, but also string instruments, including at least the violin and viola. To a modern specialist this wide variety may seem astounding; in Bach's time it was taken for granted, but is no longer undisputed. It reflected Bach's own origins and was simultaneously linked with the development of the music profession.

Town piper, professional violin-player, court orchestras

Johann Sebastian Bach is descended from a family in which a great many of the members pursued distinguished music careers. The conductor, organist and choirmaster, or musician at numerous courts, churches and in many towns, was called Bach. In central Germany, the name Bach was almost synonymous with the word »musician«; when Count Anton Günther von Schwarzburg-Arnstadt was looking for a successor to the recently deceased court and town musician Johann Christoph Bach in 1703, he stipulated that »he should and would have to have another Bach« (er sollte und müste wieder einen Bachen haben).

Johann Sebastian's father Ambrosius had been the town's piper (Stadtpeifer) and director of music for the town of Eisenach since 1671. Apart from court orchestras, the guild of town pipers (Stadtpeiferei) formed a pillar for public and professional operations at that time of a musical nature. Its task consisted of making music at any appropriate opportunity, whether this was in church or on political and secular occasions. It was regarded more as a guild-run craft than as an art. Male apprentices and journeymen used to lodge in the town piper's house along with his family. Male apprentices learned all types of instruments before they were able to advance to become journeymen and one day be appointed town pipers themselves. Apart from town pipers there were professional violin-players who were naturally less well respected. In a small town like Eisenach (around 6,000 people lived here at the end of the 17th century), which in addition was the seat of a court, exchanges and mutual assistance between members of the court orchestra and the guild of town pipers were inevitable.

The all-round musician

In short, what the male apprentices learnt in the home of Ambrosius Bach, will also have been learnt by Johann Sebastian and his brothers and sisters, without the benefit of course of a disciplined apprenticeship. Later on, in Leipzig, Bach had to conduct examinations for the guild of town pipers there and draft certificates. The

richness of the repertoire of this musical craft as-tounded Bach somewhat, when, on 24 July 1745, he had to certify on behalf of Carl Friedrich Pfaffe, a former journeyman »that he played each instrument traditionally associated with town pipers, like violin, oboe, flute, trumpet, French horn and other bass instruments, commendably and to the applause of all those present« (daß er auf jedem Instrumente, so von denen StadtPfeiffern pfelet gebraucht zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören lassen).

The professional status of the dependent all-round musician was naturally now in dispute. Bach him was at the forefront of discussion suggesting that musicians should specialise in order to obtain better qualifications. Written at the top of his famous petition to the town-council of Leipzig dated 23 August 1730, »Short but extremely necessary draft for well-appointed church music« (Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music), he mentions that the number of people appointed in charge of church music (Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen) are four town pipers, three professional violin-players and one journeyman. Six of the total of thirteen posts were vacant; to double the string section and for the flutes, Bach required another eleven musicians, thus arriving at a total of 24. Bach managed temporarily with students and his

pupils. An additional factor was that professional musicians were »jack of all trades, master of none« (in keinem solchen exercitio sind, wie es wol seyn solte).

In this connection, Bach believed that he could appeal to the town council's sense of pride by highlighting the heavenly situation at the court of Dresden. In the first place he realised that there had been a tremendous increase in skill (die Kunst üm sehr viel gestiegen sei) but was then surprised that it was demanded from Germany musicians that they should be capable of playing all kinds of music immediately *ex tempore*, whether it comes from Italy, France, England or Poland, just like those virtuosos for whom the music was written (man von denen teütschen Musicis praetendiret [verlangte], Sie sollen capable [in der Lage] seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Franckreich, Engeland oder Pohlen, so fort *ex tempore* zu musiciren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist). He concluded by stating that many are too concerned about earning a meagre living to even think about perfecting their skill (mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kan, üm sich zu perfectioniren).

Emancipation of the musical craft

On the other hand, in Dresden, you could hear superb and excellent music (was trefliches und excellentes zu hören) because the musicians were

paid by the king, which reduced the worry and annoyance, and each person only had to practice one single instrument (iede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren [auzuüben] habe). In short, based on his own (although well-paid) position, Bach examined the clear connection between the social situation of musicians and their artistic ability. By indicating the increase in specialisation in music, he was testifying to the fact that a musical craft was being emancipated and becoming an art form.

Bach was speaking from his own experience. Based on the municipal guild of town pipers, sound training as a player of keyboard instruments (compare with EDITION BACHAKADEMIE Vol. 86–89, 102 & 103), which he in turn passed on to his children (compare with Vol. 137), and ample practice in sacred music serving as a chorister in Lüneburg, his career alternated between service to the town and court. His first post in 1702 was as a court musician (HoffMusicus) in Weimar; the ledger describes him as a »laquay«, a courtier who had to perform any service, and not just musical. Whether the seventeen-year-old Bach also had to play the violin here is mere supposition. Nevertheless he made the acquaintance here of the famous violinist Johann Paul von Westhoff, who was the first in Germany to publish pieces for an unaccompanied violin. He became the model for Bach's own solo suites and solo partitas BWV 1001–1006 (Vol. 119) composed in 1720.

Chamber music and court organist

Bach returned to Weimar again five years later after periods in Arnstadt and Mühlhausen. He now held the significantly higher position of »chamber musician« and court organist. It is assumed that he took over in many respects as conductor and director of music in place of Johann Samuel Drese, the court conductor and musical director who was in poor health. The court orchestra was composed at that time of twelve members who were joined now and again by musicians from the military and musicians employed by the town. As Konrad Küster impressively proves (»The young Bach«, Stuttgart 1996, p. 182 and thereafter), Bach extended his sphere of activity away from the organ, which generated for him the (targeted) obligation to compose sacred music in a four-week, and later even the office of concert master. Crucial during the period in Weimar was Bach's encounter with the modern Italian concerto, which reached Weimar in the form of music scores. The son of conductor and musical director Johann Wilhelm Drese, who spent 1702/03 in Italy for musical training, sponsored by the court, was one person to bring the music scores back. The other was Prinz Johann Ernst, who ten years later – on the occasion of the peace congress in Utrecht – was staying in Holland and here came across the music scores of Antonio Vivaldi published in Amsterdam (compare EDITION BACHAKADEMIE Vol. 95 »Transcriptions«, 111 »Concertos«, 113 »English Suites«).

The clavier player is given precedence

These Italian concertos were violin concertos. They were certainly played at court, perhaps with Johann Georg Pisendel (1687–1755) – who was to become famous in Dresden – as soloist, and for whom Bach wrote down Tommaso Albinoni's »Concerto a cinque« op. 2 No. 2 (Küster p. 190). Bach and his cousin and colleague Johann Gottfried Walther transcribed these concertos for harpsichord and organ for their own needs and for the needs of the prince. Here at last there is justification for the fact that precedence is given in the obituary to Bach the »Clavier-player« over the violin craftsman.

There were two chamber-music violinists among the eighteen musicians on the payroll of the Köthen court orchestra. The fact that it does not list any viola player led Friedrich Smend to assume therefore that Bach, the conductor and musical director, played this instrument himself, and Carl Philipp Emanuel also touched on this activity in his memoirs. Similarly, the youthful Prince Leopold, an amateur violin, viola da gamba and harpsichord player, also occasionally joined his orchestra; it was at any rate the only way they could play the sixth Brandenburg concerto (see Vol. 126). Whether the three violin concertos BWV 1041–1043 (Vol. 125) which have been preserved were also composed in Köthen, is just as disputed in terms of the range of sources, as the time of composition of the concertos BWV 1052 R and 1056 R (s. Vol. 138) which have been recovered.

Bach the maker of musical instruments

Bach's love of experimenting during the making of musical instruments must not be forgotten. For the first Leipzig cantata performance (BWV 75, Vol. 24) he used the Oboe d'amore which had just been invented. Bach composed just as much for the Oboe da caccia, with its tonal quality and special constructional design (bent wooden tube with metal support) developed by Johann Heinrich Eichentopf, the famous Leipzig maker of woodwind and brass musical instruments, as he did for the lute-clavier (see Vol. 109). In the second, year of the choral cantatas, he used the expressive new transverse flute in many different ways. Johann Nikolaus Forkel and Ernst Ludwig Gerber attributed even the invention of a »Viola pomposa« (naturally never called this by Bach) to Bach himself, which by the addition of a fifth string was supposed to make playing easier in the tenor register. This instrument in turn is not identical to the »violin-cello piccolo« requested by Bach in some of the cantatas in the second year (e.g. BWV 115, 180 [Vol. 37, 54]). (Although the parts for this musical instrument could be found in the vocal issue of violin I of two cantatas, this says more about the player than about the musical instrument played.)

Bach's impressive handling of the violin as a solo and tutti instrument is demonstrated initially in numerous movements of his »sacred pieces«: cantatas, passions, the Christmas oratorio and the Mass in B Minor, and perhaps most

magnificently in the two arias »Have mercy on us« (Erbarme dich) and »Give me back my Jesus« (Gebt mir meinen Jesum wieder) (St-Matthew Passion BWV 244, Nr. 39 und 42 [Vol. 74]).

Nevertheless, the violin is associated with highlights in the chamber-music repertoire; the sonatas and partitas composed personally in 1720 [BWV 1001–1006 (Vol. 119)] and the quite modern sonatas, which were presumably composed in Köthen, for violin and harpsichord obbligato [BWV 1014–1019 (Vol. 122)]. On the other hand, the repertoire on this CD is less well known and of a disparate origin. It opens the door to Bach's workshop, which is quite different to the two cycles mentioned.

It is not necessary to share with Philipp Spitta the feeling, that the relatively few oeuvres by Bach for the violin can be attributed to his own lack of playing ability. »He would not be the only great German musician to have compensated for any shortcomings, which might be apparent in a non-methodically trained technique, by the character and magnificence of the creatively impressive mind. The clavier playing of C. M. von Webers, for example, was invariably lacking in perfect technique and evenness, yet it could be full of sparkle and fascination. Although Handel attached little remaining importance to it after his periods in Hamburg, his violin playing was also fiery and important enough »for it to serve as a lesson to virtuosos...« We can however agree

with Spitta's statement on Bach's universality as a composer. »Admittedly, in this respect, he could not have performed everything quite perfectly himself – otherwise he would have had to have been a tremendous violoncello player too as he wrote similar solo compositions for this musical instrument. But at any rate, only someone who was familiar with the extreme limits of the capabilities of the instrument could invent these works.« (Bd. 1, p. 677f.)

Sonata G Major BWV 1021

This piece for violin and basso continuo which was not discovered until 1928 follows the form of the four-movement »Sonata da chiesa« with a slow introduction. It exists in an Anna Magdalena Bach copy from Bach's »crisis years« (see Vol. 76) 1730/1734, which, as the BWV notes, »does not exclude the fact that the composition may have originated earlier«.

The bass line in this sonata is identical with two other works by Bach; the sonata in F Major for violin and obbligato keyboard instrument BWV 1022 and the sonata in G Major for flute, violin and basso continuo BWV 1038. The obbligato violin sonata has been removed in the meantime from the main part of BWV and set in appendix II, principally because of insertions that were inconsistent in style. Equally doubtful is the flute piece BWV 1038 (see EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). In this piece, however, it is possible

that Bach placed the bass line of the sonata in front of a pupil, for example, his son Carl Philipp Emanuel, and gave him the task of writing two lines of harmony above it, and the unidiomatic music in parts can be attributed to this fine joint collaboration.

The sonata BWV 1021 opens solemnly und expressively; the emotional bass line clearly recedes from the mere function of accompaniment. The theme of both harmonies in the following, short »Vivace« is derived from the G Major triad; melody and bass approach one another in a kind of Bach invention. The bass of the largo is a conspicuous reminder of the section »Good night, o soul« from the motet »Jesu, my salvation« BWV 227 (Vol. 69), composed before 1735(?). Here, Bach adds a »Bassettschen« – another, now theologically justified variation over the once invented bass? – to the vocal movement in the quartet, led by a cantus firmus voice. The final small fugue is normally in second place in the »Sonata da Chiesa«. The simple theme consisting of shortened notes culminates in a virtuoso counterpoint whose vitality swiftly distances itself from the constraints of the theme.

Sonate E Minor BWV 1023

Although this sonata also comprises four movements for violin and basso continuo, it appears less balanced and stylistically older than

the foregoing. The remarkable introduction is in the style of his early toccatas (compare Vol. 104) and fantasias. However, Bach also inserts a prelude above an organ point in the style of late 17th-century violin music and reinforces this impression with the »Bariolage« effect, by constantly switching to the idle E-string. This is followed by a plaintive Adagio with constantly surprising shifts in harmony. Then Bach turns the piece into a suite with a melodious medium-paced allemande and a lively gigue. The final movement lacks the so productive contrapuntal counterweight of the giges from the English suites (Vol. 113). The work that is only available as a copy is attributed to the Weimar period (1714/17) and did not and does not belong to the »most modern« of Bach's inspirations.

Trio A Major BWV 1025

There has long been a lively debate on whether this piece belongs to the oeuvres of Johann Sebastian Bach. Source evidence supports its authenticity; a copy originated in collaboration with Johann Sebastian Bach, and a second copy was produced by Carl Philipp Emanuel. This handwritten copy bears the title »Trio for obbligato clavier and one violin by J.S. Bach«. Stylistic reasons especially have been cited by those opposing its authenticity and the uniqueness of the piece in Bach's work. However, if you were to read the entire list of »unprinted works by the blessed Bach« in the obituary (»At last a quanti-

ty of other instrumental things, of all different kinds, and for all different types of musical instruments«), and, like Christoph Wolff (Bach year-book 1993, p. 47 and thereafter), you tend to feel that the loss of such chamber-music works by Bach would be »inestimable«, this criteria become irrelevant. At any rate, this piece is printed in the Complete Bach Edition, it has been relegated to the supplement in the New Bach Edition and is still listed in the main section of the BWV.

When the Finnish lutenist Eero Palviainen made the discovery in 1991 that movements 2 to 6 of the Trio – the keyboard-instrument section – constituted the arrangement of an A Major suite by the lutenist Silvius Leopold Weiss, it consolidated stylistic reservations against Bach being the composer of the piece, but simplified the attribution. Thus the Trio is classed under »Arrangements of foreign works«, like the concerto arrangements (Vol. 111) or the harpsichord pieces in the style of the trio-sonatas of Johann Adam Reinken (Vol. 110). Bach developed an artistic link with Weiss (1686–1750), the leading lutenist of his time, who was nonetheless cultivating a dying art. It culminated in several visits by the lutenist to Bach at the beginning of August 1739. According to a report by Johann Elias Bach, who was then secretary in the choirmaster and organist's house, Weiss apparently »played a number of times at our home« (etliche mal bey uns haben hören lassen). The piece could have been composed in this situation; the date of the

handwritten copy would also correspond.

Christoph Wolff suggests that the motive for the composition was a kind of »parlour game played by professional musicians«. The fact that Bach expanded the lute suite by Silvius Leopold Weiss by adding a violin section and a »Fantasia« defined in the key of A Major to give a satisfactory opening, would not be thought unusual. There are numerous examples where he has used a similar process, even in his own pieces. »He only needed to hear some or other main movement then could, as it were, instantaneously recall nearly everything that could possibly be produced about it in artistic terms« (Er dürfte nur irgendeinen Hauptsatz gehöret haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben) wrote Carl Philipp Emanuel in the obituary. In the event that Bach had a copy of the Weiss lute work in tablature, i.e. the usual written form for the lute of the musical notes plucked, this would also be proof that Bach could sight-read tablature. This in turn throws an interesting light on Bach's compositions for the lute (see Vol. 118) as their authenticity is repeatedly disputed.

In this recording, the original entrée, which in the handwritten copies is in third place, after the Fantasia, has been switched to second place as a substitute for the »allemande« which is usually in this position.

Fugue G Minor BWV 1026

This piece is available in a manuscript dated between 1712 and 1717 in the handwriting of Johann Gottfried Walthers. It belongs therefore in Bach's Weimar period, when other isolated fugues such as BWV 575, 578 and 579 were also composed for the organ, Bach's main occupation in those years. This Fugue starts off simultaneously with theme and counterpoint and comprises 181 bars.

Sonata G Major BWV 1019a

The six sonatas for violin and obligato keyboard instrument BWV 1014–1019 were presumably composed in Köthen between 1717 and 1723. How modern these pieces seemed can be gleaned from a letter by Carl Philipp Emanuel. They »represent some of the best work of my dear blessed father. They still sound very good and give me a lot of pleasure, irrespective of the fact that they are more than 50 years old. They contain several adagios which nowadays are impossible to set stylishly« (sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann), he wrote in 1774 to Johann Nikolaus Forkel (Doc. III / 795). The six sonatas have been handed down in one original copy and doubtless belong together as the cor-

pus of the work, like the solo works for violin and/or violoncello, even if the vocal movement is incomplete and a copy of the score stems from the pen of Bach's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnickol.

The last of the sonatas in G Major BWV 1019 technically does not belong in the cycle. While the other five sonatas comprise four movements, this piece contains five movements. Bach inserted an »allegro« before the (normally) slow introductory movement. This piece has also been handed down in the most non-integrated fashion. As Hans Eppstein discovered in 1964, it must have been composed in three different stages. In the first stage, a movement for solo harpsichord followed the allegro (BWV 1019/1) and the largo (BWV 1019/2). This piece also appears under the name of »Corrente« in the partita BWV 830 (s. Vol. 115) printed in 1730/31 and in its earliest form in the little music book (Notenbüchlein) for Anna Magdalena Bach dated 1725 (Vol. 136). There then follows (movement 4) an adagio and (movement 5) a movement entitled »Vl. solo e Basso l'accompagnato«, i.e. a piece for violin and basso continuo. This piece was also later inserted into the two stages mentioned of partita BWV 830. The first version of BWV 1019 concludes with a repetition of the introductory allegro.

A remarkable factor about this version is the occurrence of a continuo-piece within the context of the modern form of the trio for solo in-

strument and obbligato keyboard instrument. Obbligato means the performer must do nothing but follow the given musical notation precisely, whereas in terms of continuo playing, (the performer has) merely a figured bass line which is left to his imagination to fill with harmony.

A second stage of the sonata BWV 1019 removes both the two movements inserted into the partita. The Corrente (movement 3) is merely replaced by a piece entitled »Cantabile, ma un poco adagio«, while the continuo piece is dropped altogether. In this way the sonata acquires its five-movement form. For the final version, Bach again replaces the third movement; in BWV 1019 there is now an allegro – again, however, for solo harpsichord. Ultimately Bach composes a new allegro for the fifth and final movement instead of the repetition of movement 1.

By the time, therefore, of the editorial production of sonata BWV 1019, a total of four movements had been abandoned. These movement acquired the collective number of 1019a in the BWV. Since the third movement of the 1st version – the »Corrente« for solo harpsichord – can be heard both in the little clavier book (Klavierbüchlein) dated 1725 and in the partita BWV 830, this CD confines itself to the three remaining pieces, arranged in turn according to the type of sonata for pleasant listening.

The introductory *Cantabile ma un poco adagio* reveals the radical change in style in the first

quarter of the 18th century. In the first twelve bars, Bach employs a figured bass and allows the violin to dominate with expressive vitality. Only then does the right hand of the harpsichord player acquire a fuller written role, imitating the violin, then appearing in a dialogue with it. However, Bach repeatedly uses a sprinkling of figured (bass) passages, and even by the end he still does not seem to trust the expressive power and competitiveness of the keyboard instrument for the violin. The following, only seventeen-bar *Adagio* appears much maturer and more precise in its sorrowful chromatic feeling.

The concluding violin solo with bass (continuo) accompaniment has only been handed down in the form of the mention »Vl solo e Basso l'accompagnato« and instrumental bass. The latter is in turn identical with the bass of the gavotte from partita BWV 830. The suggestion of Hans Eppstein was adhered to for this recording; he allowed the violin to play the treble of this clavier piece (with the exception of a few notes in bars 24/25).

Georg Egger

was born in Bozen and studied under Prof. Giannino Carpi at the Claudio Monteverdi Music Conservatory. He sat the concerto diploma at Sandor Végh in Düsseldorf and attended master classes given by Saschko Gawriloff, Wolfgang Schneiderhan and Henryk Szeryng. From 1974 to 1986 he was the first leader of the orchestra with the Württemberg chamber orchestra of Heilbronn. With the latter, and also as a soloist, he performed numerous concerts throughout Europe, in Canada and in the USA. His chamber-music collaborations link him with such artists as Maurice André, Eduard Brunner, Heinz Holliger, Edith Mathis, Sabine and Wolfgang Meyer, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Tabea Zimmermann and others. The violinist teaches at the Claudio Monteverdi Conservatory, has lectured at numerous Bachakademien under the direction of Prof. Helmuth Rilling and is leader of the orchestra at the Bach-Collegium Stuttgart.

Boris Kleiner

was born in Minsk (USSR/White Russia). From his 6th birthday he received an extensive musical education at a special school for the musically gifted including: piano, singing, violin, conducting, theory of music and composition. Studied initially in Moscow under L. Roizman (organ), Yu. Cholopov, T. Baranova (musicology), then in Basel under

D. Chorzempa (organ) and in Paris under I. Wjwniski (harpsichord). In the west since 1990, scholarship from the »Akademie Schloß Solitude« foundation in Stuttgart. Member of the »Bach-Collegium« of Stuttgart and other ensembles. Concerts and recordings particularly as a continuo player in Europe, USA, South America and Israel.

Ekkehard Weber

After studying under Prof. Konrad Lechner in Freiburg, he developed his own unmistakable style on the viola da gamba as a soloist and in ensembles. Since 1974, he has been teaching at the Freiburg Music College as a successor to Lechner. However, his individuality in terms of technique and aesthetic-sound benefits both his students and also a broad circle of viola da gamba aficionados, who ultimately enjoy his artistic skill on numerous radio and CD recordings. Weber is a popular chamber-music and continuo partner in the sector of Baroque opera, oratorio and cantatas, including at the Bach-Collegium Stuttgart. He guests and teaches regularly at important Festivals for Old Music. He plays the viola da gamba for the Trio Basiliensis and directs and conducts Ensembles La Gamba, founded by him with former member of his Freiburg class. It adopts consort music from the Renaissance and early Baroque, and occasionally increases in size to take on board other instruments and singers.

Andreas Bomba

»Pas du tout la pratique qui devrait être la leur«

Bach et le violon

Depuis que l'article nécrologique écrit pour Jean-Sébastien Bach l'a formulé, le fait que »notre Bach ait été le meilleur joueur d'orgue et d'instrument à clavier que l'on ait jamais eu« fait partie des connaissances générales concernant le compositeur. Il est certain que Carl Philipp Emanuel Bach, rédacteur pour la maison parentale, a attaché une grande importance à cet aspect de la vie de Bach et à son effet sur l'image passée à la postérité : Bach, la virtuose du clavier !

Vingt ans plus tard, en 1774, le fils de Jean-Sébastien précisait ses souvenirs quant aux aptitudes instrumentales de son père. »Dans sa jeunesse et jusqu'à un âge avancé, il a joué du violon d'une manière claire et intense, maintenant ainsi dans l'orchestre un ordre meilleur que ce qu'il aurait pu obtenir avec un instrument à clavier. Il comprenait à la perfection les possibilités de tous les instruments à cordes, comme le prouvent ses solos pour violon et pour violoncelle sans basse« écrivit-il à Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach.

Dans la même lettre, Carl Philipp Emanuel donnait un aperçu de la pratique musicale dans la famille Bach. Forkel reproduit son exposé en ces mots : »Dans les réunions musicales au cours desquelles des quatuors ou des morceaux à plus

de parties étaient interprétés, et où il n'avait pas d'autre rôle, il prenait plaisir à jouer la partie d'alto. Avec cet instrument, il se trouvait pour ainsi dire au milieu de l'harmonie, la meilleure position pour l'entendre et la savourer des deux côtés«. (Doc. III / p. 285)

Autrement dit, Jean-Sébastien Bach ne jouait pas seulement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments à clavier, mais aussi des instruments à cordes, tout au moins du violon et de l'alto. Cette diversité peut sembler étonnante au spécialiste moderne. Elle était normale à l'époque de Bach, mais elle n'était plus contestée. Elle s'explique par l'origine de notre compositeur et elle reflète en même temps l'évolution suivie par le métier de musicien.

Musiciens de ville, violonistes d'art, chapelles de cour

Dans la famille de Jean-Sébastien Bach, un nombre relativement élevé de membres exerçaient une profession musicale. Dans beaucoup de cours et d'églises, dans bien des villes, le maître de chapelle, le *cantor* ou le musicien municipal s'appelaient Bach. En vérité, le nom de Bach était tout simplement synonyme du mot »musicien« en moyenne Allemagne ; lorsque le comte Anton Günther de Schwarzburg-Arnstadt chercha un successeur en l'an 1703 pour le musicien de cour et de ville Johann Christoph Bach qui venait de décéder, il exprima le vœu »d'avoir de nouveau un Bach«.

Le père de Jean-Sébastien, Ambrosius, était depuis 1671 musicien de la ville et directeur de la musique d'Eisenach. À côté des chapelles de cour, le poste de musicien de ville représentait à cette époque un pilier de la musique professionnelle jouée en public. Sa tâche consistait à faire de la musique dans toutes les circonstances qui s'y prêtaient : à l'église comme dans les occasions séculières où il fallait représenter dignement le pouvoir politique. Ce qu'il exerçait là était considéré moins comme un art que comme un artisanat organisé en corporation. La maison du musicien de la ville abritait, en plus de sa famille, des apprentis et des compagnons. Les apprentis étudiaient tous les types d'instruments avant d'obtenir leur qualification et de pouvoir un jour occuper à leur tour un poste de musicien de ville. À côté de ce dernier, il y avait le violoniste d'art, moins estimé il est vrai. Dans une petite ville de la taille d'Eisenach qui comptait environ 6.000 habitants à la fin du 17^e siècle et où résidait de plus une cour, un échange et une aide réciproque ne pouvaient manquer d'avoir lieu entre les musiciens de la chapelle de cour et ceux de la musique de ville.

Le musicien jouant de plusieurs instruments

Bref, les connaissances acquises par les apprentis dans la maison d'Ambrosius Bach furent certainement obtenues aussi par Jean-Sébastien et par ses frères et sœurs, sans qu'ils aient suivi pourtant un apprentissage dans les règles. Plus

tard, à Leipzig, l'une des attributions de Bach consistait à faire passer des examens et à délivrer des certificats pour la musique de la ville. Il décrit le riche répertoire de cet artisanat musical le 24 juillet 1745 par exemple, lorsqu'il dut attester à Carl Friedrich Pfaffe, compagnon jusque-là, «qu'il avait joué fort bien et aux applaudissements de toutes les personnes présentes, de chaque instrument utilisé habituellement par les musiciens de ville, tels que violon, hautbois, flûte traversière, trompette, cor de chasse et autres instruments de basse».

À vrai dire, la classe socio-professionnelle du musicien salarié et maîtrisant tous les instruments n'était plus incontestée. Bach lui-même prit part en première ligne au débat sur une spécialisation des musiciens qui assurerait leur meilleure qualification. Dans sa célèbre requête au Conseil municipal de Leipzig datée du 23 août 1730 et intitulée «Projet bref mais hautement nécessaire pour une musique sacrée bien pourvue», il cite comme «nombre de personnes nommées à la musique sacrée» quatre musiciens de ville, trois violonistes d'art et un compagnon. Parmi les treize postes existants, six étaient vacants ; il souhaitait onze musiciens supplémentaires pour doubler les cordes et pour les flûtes, ce qui donnait un total de 24. Il se débrouillait provisoirement avec des étudiants et avec ses élèves. Il fallait encore ajouter à cela que les musiciens professionnels n'avaient absolument «pas du tout la pratique qui devrait être la leur».

Bach croyait pouvoir faire appel à la fierté du Conseil municipal en renvoyant sous ce rapport à la situation paradisiaque régnant à la cour de Dresde. Il constatait d'abord que »l'art s'était élevé de beaucoup«, s'étonnait ensuite que »l'on exigeât des musiciens allemands qu'ils fussent capables d'interpréter immédiatement toute sorte de musique, qu'elle vînt d'Italie ou de France, d'Angleterre ou de Pologne, aussi bien que ces virtuoses pour qui elle est composée«, et il concluait par la remarque que »plus d'un a tant de peine à se nourrir qu'il ne peut penser à se perfectionner«.

L'émancipation du métier musical

À Dresde par contre, on peut »entendre quelque chose d'excellent et de parfait« parce que les musiciens sont payés par le roi, ce qui leur cause moins de soucis et de contrariétés, et que »chaque personne n'est tenue de pratiquer qu'un seul instrument«. Bref, depuis sa propre position (quoique bien payée), Bach met en lumière les rapports qui existent entre la situation sociale des musiciens et leurs qualités artistiques. Et en faisant remarquer la spécialisation croissante de la musique, il atteste que cet artisanat musical est en voie de s'émanciper pour devenir un art.

Bach parlait par expérience. Appuyée sur le poste de musicien de ville, sur une solide formation de joueur d'instruments à clavier (voir vol.

86 à 89, 102 et 103 de l'EDITION BACHAKADEMIE) qu'il transmit à ses enfants (voir vol. 137) et sur une riche pratique de la musique sacrée en tant qu'élève des matines à Lunebourg, sa carrière le mena tour à tour au service des villes et à celui des cours. Son premier poste, en 1702, fut celui de musicien de cour (*HoffMusicus*) à Weimar ; le livre de comptes le mentionne comme *Laquay*, c'est-à-dire serviteur tenu de s'acquitter de n'importe quelle tâche, et pas seulement de tâches musicales. Le jeune Bach âgé de dix-sept ans devait-il aussi jouer du violon ? On peut seulement le supposer. Toujours est-il qu'il y fit la connaissance du célèbre violoniste Johann Paul von Westhoff qui fut le premier en Allemagne à publier des pièces pour violon soliste, fournissant ainsi un modèle aux Sonates et parties pour violon seul BWV 1001 à 1006 (vol. 119) écrites par Bach en 1720.

Musicien de chambre et organiste de cour

Après un détour par Arnstadt et Mühlhausen, Bach se retrouva de nouveau à Weimar cinq ans plus tard, mais dans la position beaucoup plus élevée cette fois de musicien de chambre et d'organiste de cour. On présume que Bach assumait mainte autre tâche directrice à la place du maître de chapelle Johann Samuel Drese qui était de santé délicate. À cette époque-là, la chapelle de la cour se composait de douze musiciens auxquels se joignaient de temps à autre des membres de la

musique militaire ou des musiciens employés de la ville. Konrad Küster prouve de manière impressionnante dans son livre *Der junge Bach* (Le jeune Bach, Stuttgart 1996, p. 182 et suivantes) que Bach, partant de l'orgue, élargit sa sphère d'activité, se voyant octroyer l'obligation (voulue) de composer des pièces sacrées à un rythme mensuel et même plus tard la charge de premier violon solo. Mais le point décisif de l'époque de Weimar, c'est la rencontre du musicien avec le concerto italien moderne, parvenu à Weimar sous forme de partitions. Elles avaient été rapportées par le fils du maître de chapelle d'une part, Johann Wilhelm Drese, séjournant en Italie aux frais de la cour en 1702 et 1703 pour y recevoir une formation musicale, et par le prince Johann Ernst d'autre part, qui fit un séjour en Hollande dix ans plus tard à l'occasion du congrès pour la paix tenu à Utrecht et qui y découvrit les partitions d'Antonio Vivaldi éditées à Amsterdam (voir à ce sujet les volumes 95 »Transcriptions«, 111 »Concertos d'après différents maîtres« et 113 »Suites anglaises« de l'EDITION BACHAKADEMIE).

La préséance du joueur d'instrument à clavier

Ces concertos italiens étaient écrits pour le violon. Il est certain qu'ils furent interprétés à la cour, peut-être avec pour soliste Johann Georg Pisendel (1687-1755), célèbre plus tard à Dresde et pour qui Bach copia le »Concerto a cinque« opus 2 n° 2 de Tommaso Albinoni (Küster, p. 190). Pour son besoin propre et pour celui du

prince, Bach transcrivit ces concertos pour le clavecin et l'orgue avec son cousin et collègue Johann Gottfried Walther. On a ici la confirmation de la préséance accordée par la nécrologie au joueur d'instrument à clavier sur l'artisan du violon.

Le livre de paie mentionne, parmi les dix-huit musiciens composant la chapelle de cour de Köthen, deux musiciens de chambre jouant du violon. Le fait que cette liste ne cite pas de joueur d'alto a amené Friedrich Smend à supposer que Bach, en tant que maître de chapelle, jouait lui-même de cet instrument et que le souvenir raconté par Carl Philipp Emanuel provient de cette activité. De manière analogue, le jeune prince Léopold, amateur jouant du violon, de la viole et du clavecin, s'intégrait à l'occasion dans son orchestre ; c'est en tout cas la seule façon dont le sixième Concerto brandebourgeois ait pu être exécuté (voir vol. 126). Les trois concertos pour violon qui nous sont parvenus BWV 1041 à 1043 (vol. 125) ont-ils été créés à Köthen eux aussi ? Les sources existantes ne permettent pas de trancher la controverse. Tout aussi incertaine est la date de création des concertos retrouvés BWV 1052 R et 1056 R (voir vol. 138).

Bach facteur d'instruments

N'oublions pas le plaisir pris par Bach à faire des expériences en matière de fabrication d'instruments. Dès la première cantate exécutée à Leipzig (BWV 75, vol. 24), il utilisa l'*oboe*

d'amore qui venait d'être inventé. Il a composé des morceaux pour le luth-clavecin (voir vol. 109) comme pour l'*oboe da caccia* mis au point par le célèbre fabricant leipzigois de bois et de cuivres Johann Heinrich Eichentopf, avec sa sonorité et sa forme particulières (tuyau en bois recourbé avec pavillon en métal). Dans la deuxième série annuelle de cantates, celle des cantates de choral, il mit à profit de manière variée les possibilités d'expression de la nouvelle flûte traversière. Johann Nikolaus Forkel et Ernst Ludwig Gerber lui ont même attribué l'invention d'une *viola pomposa* (jamais nommée ainsi par Bach à vrai dire) qui devait faciliter le jeu dans le registre de ténor par l'addition d'une cinquième corde. D'autre part, cet instrument n'est pas identique au *violoncello piccolo* requis par Bach dans quelques cantates de la deuxième série annuelle (par exemple BWV 115, 180 [vol.37, 54]). (Pour deux de ces cantates, les parties destinées à cet instrument se trouvaient certes dans le livret du premier violon, mais ceci ne veut dire quelque chose que sur l'exécutant et non pas sur l'instrument utilisé.)

La manière souveraine qu'a Bach d'utiliser le violon tant comme instrument soliste que dans les tutti se révèle avant tout dans de nombreux mouvements de ses « pièces sacrées » : cantates, passions, Oratorio de Noël et Messe en si mineur, et peut-être avec le plus de magnificence dans le couple d'airs *Erbarme dich – Gebt mir meinen Jesum wieder* (Passion selon saint Matthieu BWV 244, n^{os} 39 et 42 [vol. 74]).

Néanmoins, de grands morceaux du répertoire de musique de chambre sont dus eux aussi au violon : les Sonates et partitas BWV 1001 à 1006 (vol. 119) dont nous possédons le manuscrit autographe datant de 1720 ainsi que les Sonates pour violon et clavecin obligé BWV 1014 à 1019 (vol. 122) de facture plutôt moderne, créées probablement à Köthen. Le répertoire enregistré sur ce CD est en revanche moins connu et d'origine disparate. À la différence des deux cycles cités, il nous ouvre la porte de l'atelier de Bach.

On n'est pas obligé de partager l'emphase de Philipp Spitta qui met en balance les œuvres relativement peu nombreuses de Bach pour le violon avec un manque de capacités personnelles au jeu de l'instrument : « Il ne serait pas le seul parmi les grands musiciens allemands pour lequel les imperfections éventuelles d'une technique sans formation méthodique auraient été compensées par le caractère singulier et grandiose de l'esprit créateur. C'est ainsi que le jeu de C. M. von Weber au piano manquait bien souvent de soin et de régularité mais qu'il pouvait être d'un élan et d'un charme superbes. Et le jeu de Händel au violon, bien qu'il n'y ait plus attaché que peu d'importance après son séjour à Hambourg, était resté assez ardent et remarquable pour que de grands virtuoses s'appliquent à l'imiter... » On sera plutôt d'accord avec la remarque de Spitta constatant l'universalité des connaissances de Bach compositeur : « Il faut admettre qu'il n'était pas capable d'y mettre tout en vedette lui-même à la perfection – il aurait dû être pour cela un violon-

celliste impressionnant, puisqu'il a écrit des solos analogues pour cet instrument –, mais en tout cas seul un compositeur connaissant les limites extrêmes de performance de l'instrument pouvait inventer de telles œuvres.» (tome 1, p. 677 et suivante).

Sonate en sol majeur BWV 1021

Ce morceau pour violon et basse continue, découvert en 1928 seulement, emprunte à la *Sonata da chiesa* la division en quatre mouvements avec une introduction lente. Nous disposons d'une copie de la main d'Anna Magdalena Bach datant des «années de crise» de Bach 1730/1734 (voir vol. 76), ce qui «n'exclut pas une création antérieure de la composition», comme le fait remarquer le catalogue BWV.

La partie de basse de cette sonate est identique à celle de deux autres œuvres de Bach : la sonate en fa majeur pour violon et instrument à clavier obligé BWV 1022 ainsi que la sonate en sol majeur pour flûte traversière, violon et basse continue BWV 1038. La sonate pour violon obligée a été retirée entre-temps de la partie principale du BWV et placée dans l'annexe II, surtout à cause de passages intercalés présentant un style étranger. L'authenticité du morceau pour flûte BWV 1038 (voir vol. 121 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE) est également mise en doute. Mais dans ce deuxième cas, il est possible que Bach ait donné

pour exercice à un élève, à son fils Carl Philipp Emanuel par exemple, d'écrire deux voix sur la basse de la sonate, et que la musique peu caractéristique de certains passages soit le fruit de cette belle collaboration.

La sonate BWV 1021 s'ouvre de manière solennelle et expressive ; la ligne de basse agitée s'écarte nettement d'une simple fonction d'accompagnement. Les motifs des deux parties du bref *Vivace* qui suit découlent de l'accord parfait en sol majeur ; la mélodie et la basse se rapprochent l'une de l'autre comme dans les Inventions de Bach. La basse du *largo* rappelle de manière frappante le passage *Gute Nacht, o Wesen* (Bonne nuit, ô créatures) du motet *Jesu, meine Freude* BWV 227 (Jésus, ma joie, vol. 69) créé avant 1735 (?). Le mouvement vocal exécuté en quatuor avec une voix de *cantus firmus* est accompagné ici par une «demi-basse» – autre variante, théologique cette fois, de la basse déjà inventée ? La petite fugue conclusive vient normalement en deuxième position dans une *Sonata da chiesa*. Le thème simple composé de notes se raccourcissant débouche sur un contrepoint virtuose dont l'élan se défait bien vite de tout lien à un motif.

Sonate en mi mineur BWV 1023

Bien que cette sonate pour violon et basse continue comporte elle aussi quatre mouvements, elle paraît moins équilibrée et d'un style

plus ancien que la précédente. L'introduction est remarquable : dans le style de ses premières toccatas (voir vol. 104) et fantaisies, mais aussi dans celui de la musique pour violon de la fin du 17^e siècle, Bach prélude sur une pédale et renforce cette impression par un effet de «bariolage» qui consiste à changer constamment pour la corde de mi à vide. Vient ensuite un adagio à l'expression plaintive qui étonne continuellement par des passages sans transition dans une tonalité éloignée. Après cela, une allemande à la mélodie agitée et une gigue entraînant transformant le morceau en une suite. Le mouvement conclusif manque pourtant du contrepoids si productif fourni par les giges des Suites anglaises (vol. 113). L'œuvre ne nous est parvenue que sous forme d'une copie datant des années à Weimar (1714/17) ; elle n'y faisait pas partie des inspirations les plus modernes de Bach.

Trio en la majeur BWV 1025

L'appartenance de cette pièce à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach fait l'objet depuis longtemps d'une discussion animée. Les sources plaident pour son authenticité : une copie a vu le jour avec le concours du compositeur, une seconde a été faite par Carl Philipp Emanuel. Ce manuscrit porte le titre «Trio pour instrument à clavier obligé et un violon de J.S. Bach». Ce sont surtout des arguments relatifs au style et la position isolée de la pièce dans l'œuvre de Bach qui font pen-

cher pour son inauthenticité. Qui lit pourtant jusqu'au bout la liste des «œuvres non imprimées du défunt Bach» fournie par la nécrologie («Pour finir, une quantité d'autres choses instrumentales de toutes sortes et pour divers instruments») et qui est porté, comme Christoph Wolff (Annuaire Bach 1993, p. 47 et suivantes), à «ne pas évaluer assez haut» la perte d'œuvres de musique de chambre de Bach, ne peut pas tenir compte de ce critère. En tout cas, la pièce est imprimée dans l'ancienne édition complète de Bach, elle est bannie dans le supplément de la nouvelle édition complète et elle figure encore dans la partie principale du catalogue BWV.

Lorsque le luthiste finlandais Eero Palviainen découvrit en 1991 que les mouvements 2 à 6 du trio, et plus précisément la partie de l'instrument à clavier, représentent l'adaptation d'une suite en la majeur du luthiste Silvius Leopold Weiss, les doutes émis au sujet d'une composition par Bach et qui s'appuyaient sur des questions de style s'en trouvèrent corroborés, mais l'attribution du morceau par contre facilitée. Le trio s'inscrivait ainsi sous la rubrique «Adaptations d'œuvres d'autres compositeurs», comme les adaptations de concerto par exemple (vol. 111) ou les pièces pour clavecin d'après des sonates en trio de Johann Adam Reincken (vol. 110). Une relation d'artistes unissait Bach à Weiss (1686-1750), le meilleur luthiste de son époque, qui exerçait pourtant un art sur le point de s'éteindre. Elle aboutit à plusieurs visites du luthiste chez Bach à Leipzig au début du mois d'août 1739 ; Johann

Elias Bach, alors secrétaire du *cantor*, rapporte que Weiss »s'est fait entendre plusieurs fois chez nous«. C'est dans ce contexte que la pièce pourrait avoir vu le jour ; la datation des manuscrits va dans ce sens.

Christoph Wolff propose comme motif de la composition une »sorte de jeu de société entre musiciens de métier«. Il ne serait pas du tout insolite que Bach ait complété la suite pour luth de Silvius Leopold Weiss en y ajoutant une partie de violon et, comme ouverture appropriée, une *fantasia* esquissant la tonalité de la majeur. Les exemples abondent qui témoignent du même procédé, même avec ses propres pièces. »Il lui suffisait d'entendre un quelconque mouvement principal pour avoir en quelque sorte présent à l'esprit presque tout ce qu'on pouvait en faire d'artistique« écrit Carl Philipp Emanuel dans la nécrologie. Si Bach a eu sous les yeux l'œuvre pour luth de Weiss en tablature, système de notation en usage pour le luth représentant la position des doigts sur la touche, nous aurions ici la preuve que Bach savait lire la tablature. Ceci jetterait une lumière intéressante sur les compositions de Bach pour le luth (voir vol. 118) dont l'originalité est continuellement remise en doute.

Dans le présent enregistrement, on a mis à la deuxième place l'entrée primitive qui vient à la troisième place dans les manuscrits, après la fantaisie, comme pour remplacer l'allemande habituelle à cet endroit.

Fugue en sol mineur BWV 1026

Cette pièce nous est parvenue sous forme de manuscrit de la main de Johann Gottfried Walther et daté entre 1712 et 1717. Elle fait donc partie de l'époque de Weimar qui vit aussi la création d'autres fugues isolées pour l'orgue, occupation principale de Bach durant ces années-là : BWV 575, 578 et 579 par exemple. La fugue débute simultanément par le sujet et le contrepoint ; elle comporte 181 mesures.

Sonate en sol majeur BWV 1019a

Les six sonates pour violon et instrument à clavier obligé BWV 1014 à 1019 ont probablement vu le jour à Köthen, donc entre 1717 et 1723. Une lettre de Carl Philipp Emanuel indique à quel point ces pièces paraissent modernes. Elles »sont parmi les meilleurs travaux de mon cher défunt père. Elles sonnent encore très bien aujourd'hui et me font grand plaisir bien qu'elles aient plus de 50 ans. Il y a quelques adagios là-dedans qu'on ne peut pas composer de manière plus chantante à présent« écrivit-il en 1774 à Johann Nikolaus Forkel (Doc. III / 795). De ces six sonates, qui forment incontestablement un tout comme les solos pour violon ou pour violoncelle, nous possédons un jeu de parties original mais incomplet et une copie de partition de la plume de Johann Christoph Altnickol, élève et gendre de Bach.

La dernière des sonates, BWV 1019 en sol majeur, ne cadre pas par sa forme avec les autres œuvres du cycle. Alors que les cinq autres comportent quatre mouvements, elle en contient cinq. Bach a placé un allegro devant le mouvement d'introduction (normalement) lent. La transmission de cette pièce est aussi la plus incohérente. Comme l'a découvert Hans Eppstein dès 1964, il dut y avoir trois stades de création. Dans le premier stade, l'allegro (BWV 1019/1) et le largo (BWV 1019/2) étaient suivis d'un mouvement pour clavecin seul. Ce morceau se retrouve effectivement sous le nom de *corrente* dans la partita BWV 830 (voir vol. 115) imprimée en 1730/31 ainsi que dans la forme primitive de cette dernière qui figure dans le Petit livre pour Anna Magdalena Bach de 1725 (vol. 136). Vient ensuite un adagio (mouvement 4), puis un mouvement nommé *Vl. solo e Basso l'accompagnato*, c'est-à-dire un morceau pour violon et basse continue. Ce dernier morceau fut intégré lui aussi plus tard dans les deux états cités de la partita BWV 830. La première version de la sonate BWV 1019 se termine par une répétition de l'allegro introductif.

Elle est remarquable par la présence d'un morceau de continuo dans le contexte de cette forme moderne qu'est le trio pour instrument soliste et instrument à clavier obligé. Obligé signifie que l'interprète a sous les yeux un mouvement d'accompagnement noté avec précision et non plus, comme pour la basse continue, une ligne de basse seulement chiffrée laissant à son imagination le soin de compléter l'harmonie.

Un deuxième état de la sonate BWV 1019 élimine les deux mouvements qui ont trouvé place dans la partita. Seule la courante (mouvement 3) est remplacée, par un morceau désigné par *Cantabile, ma un poco adagio*, tandis que le morceau de continuo disparaît complètement. C'est ainsi que la sonate reçoit sa forme en cinq mouvements. Pour obtenir l'état définitif, Bach change encore une fois de troisième mouvement : BWV 1019 comporte à présent un allegro, à nouveau pour clavecin seul. Pour finir le compositeur écrit, au lieu de la répétition du mouvement 1, un nouvel allegro qui prend la cinquième position, celle de la conclusion.

Ce sont donc en tout quatre mouvements qui ont été abandonnés jusqu'à l'achèvement de la sonate BWV 1019. Ils ont reçu dans le catalogue BWV le numéro commun 1019a. Comme le troisième mouvement de la première version, la *corrente* pour clavecin seul, figure dans le Petit livre de clavier de 1725 et dans la partita BWV 830, ce disque se limite aux trois morceaux restants, regroupés à la manière d'une sonate pour en rendre l'écoute plus agréable.

Le *Cantabile ma un poco adagio* qui sert d'introduction témoigne du bouleversement stylistique survenu dans le premier quart du 18^e siècle. Dans les douze premières mesures, Bach chiffre la basse et fait dominer le violon en courbes expressives. Après seulement, la main droite du claveciniste reçoit une partie entièrement écrite qui imite d'abord la voix du violon avant d'enta-

mer un dialogue avec elle. Mais Bach continue à entremêler les passages chiffrés et même pour la conclusion, il ne semble pas encore faire confiance à la force d'expression de l'instrument à clavier en concurrence avec le violon. L'*adagio* suivant, qui ne comporte que dix-sept mesures, se montre beaucoup plus mûr et plus précis dans sa douloureuse émotion chromatique.

Du solo de violon conclusif accompagné d'une basse continue, nous connaissons seulement le nom *Vi solo e Basso l'accompagnato* et la basse instrumentale. Or, cette partie est identique à la basse de la gavotte dans la partita BWV 830. Pour l'enregistrement présent, nous avons adopté la proposition de Hans Eppstein qui fait jouer par le violon (à l'exception de quelques sons dans la mesure 24/25) la voix supérieure du morceau de clavier en question.

Georg Egger

né à Bozen et fit ses études auprès du Professeur Giannino Carpi au Conservatoire Claudio Monteverdi. Il obtint le diplôme de concert auprès de Sandor Végh à Dusseldorf et suivit des cours de maîtrise auprès de Saschko Gawriloff, Wolfgang Schneiderhan et Henryk Szeryng. Il fut premier violon solo de l'Orchestre de chambre du Wurtemberg à Heilbronn de 1974 à 1986. Il entreprit avec cet orchestre, comme soliste également, de nombreuses tournées en Europe, au Canada et aux USA. Il interprète de la musique de chambre avec des artistes tels que Maurice André, Eduard Brunner, Heinz Holliger, Edith Mathis, Sabine et Wolfgang Meyer, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Tabea Zimmermann et d'autres encore. Le violoniste enseigne au Conservatoire Claudio Monteverdi, il a été chargé de cours dans le cadre de nombreuses »Bachakademien« sous la direction du Professeur Helmuth Rilling et il est premier violon solo du Bach-Collegium Stuttgart.

Boris Kleiner

né à Minsk (Union soviétique), à partir de l'âge de 6 ans a suivi une formation complexe dans une école pour les enfants prédisposés à la musique: piano, chant, violon, direction d'orchestre, solfège, composition. Etudes dans un premier temps à Moscou chez L. Roizman (orgue), Yu. Cholopov et T. Baranova (musicologie), ensuite à Bale chez D. Chorzempa (orgue) et à Paris chez I. Wjwniski (cla-

vecin). Depuis 1990 à l'ouest. Bourse de la fondation »Akademie Schloß Solitude« à Stuttgart. Membre du »Bach-Collegium Stuttgart« et d'autres ensembles. Concerts et enregistrements, notamment en tant que contrebassiste, en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en Israël.

Ekkehard Weber

Après ses études auprès du Professeur Konrad Lechner à Fribourg, il a marqué sur la viole de gambe son propre style impossible à confondre, tant comme soliste que dans l'ensemble. Il enseigne depuis 1974 au Conservatoire de Fribourg comme successeur de Lechner. Mais ses étudiants ne sont pas les seuls à profiter de son individualité en matière de technique et d'esthétique du son. Un vaste cercle d'amateurs de viole de gambe apprécie ses nombreux enregistrements pour la radio et sur disque. Weber est aussi un partenaire recherché pour la musique de chambre et le continuo dans le domaine de l'opéra baroque, de l'oratorio et de la cantate, surtout dans le Bach-Collegium Stuttgart. Il est régulièrement invité à se produire et à enseigner dans les festivals importants de musique ancienne. Il est violiste du Trio Basiliensis et dirige l'ensemble La Gamba qu'il a créé avec des musiciens ayant fait partie de sa classe à Fribourg. Cet ensemble qui se consacre à la musique de consort de la Renaissance et du début de l'époque baroque s'augmente parfois d'autres instruments et de chanteurs.

Andreas Bomba

»No tienen la práctica que deberían tener«
Bach y el violín

Que »nuestro Bach fue el mejor organista y clavicinista que se escuchó jamás« es un tópico desde que apareció en la necrología por la muerte del compositor. No cabe duda de que Carl Philipp Emanuel Bach, el mejor cronista de los asuntos familiares, valoraba mucho ese aspecto de la vida de su padre y sus consecuencias para las generaciones venideras. Bach ¡un virtuoso del teclado!

Veinte años después, en 1774, el hijo de Johann Sebastian escarbó aun más hondo en sus recuerdos de las aptitudes instrumentales del padre. »En su juventud y madurez tocaba el violín con pureza y vigor, manteniendo así el orden en la orquesta mejor que si lo hiciera con el clave. Dominaba a la perfección todas las posibilidades del violín e instrumentos afines como lo demuestran sus solos para violín y violonchelo sin bajo continuo«, escribía a Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach.

En la misma carta, Carl Philipp Emanuel dejaba entrever cómo era el acontecer musical en el hogar de los Bach. Forkel reproduce esa relación como sigue: »En los recitales en los que se ofrecían cuartetos u otras composiciones de varias voces y que no requerían su plena atención, Bach se complacía en acompañar con la viola. Con este instrumento se sentía en medio de la armonía

desde la cual podía escuchar y disfrutar en ambas direcciones«. (Doc. III / p. 285).

En otras palabras: Johann Sebastian Bach tocaba no solo el clave, el órgano y otros instrumentos de teclado, sino además instrumentos de cuerda, entre ellos por lo menos el violín y la viola. Al músico especializado de nuestros días puede sorprenderle esa versatilidad que en la época de Bach era cosa obvia aunque ya no indiscutible. Esta versatilidad refleja los orígenes de Bach y está relacionada con la evolución del oficio de músico.

Músico municipal, violinista, capillas de la corte

Johann Sebastian Bach provenía de una familia con un número relativamente grande de miembros dedicados a un oficio de la música. En un sinnúmero de iglesias y en numerosas ciudades, el maestro de capilla, el cantor o el músico municipal se apellidaba Bach. Es más, en tierras centroalemanas, ese apellido era casi un sinónimo de »músico«; en 1703, cuando el conde Graf Anton Günther von Schwarzburg-Arnstadt buscaba un sucesor para el recién fallecido Johann Christoph Bach, músico de la corte y del Ayuntamiento, formuló su deseo de »contratar sin falta a otro Bach«. Ambrosius Bach, el padre de Johann Sebastian, tocó en la banda municipal y fue director de los músicos del Ayuntamiento de Eisenach desde el año 1671. Las bandas municipales, junto

a las capillas de las cortes, constituían un pilar de la música oficial de género profesional de aquellos entonces. Su misión consistía en hacer música en todas las ocasiones oportunas: tanto en la iglesia como en los acontecimientos políticos o mundanos. Esa actividad no se contemplaba en primer término como artística sino más bien como un oficio gremial. En el hogar de un miembro de la banda municipal vivía no sólo su familia sino además sus aprendices y oficiales. Los primeros aprendían toda clase de instrumentos antes de ascender a oficiales y convertirse más tarde ellos mismos en miembros de la banda municipal. Aparte de estos músicos agremiados existían los violinistas, que gozaban de menor prestigio. En una ciudad pequeña como Eisenach (a finales del siglo XVII contaba con unos 6000 habitantes) que albergaba además una corte, era usual que los músicos de la corte y los de la banda municipal se mantuviesen en contacto y se ayudasen mutuamente.

El músico completo

En suma: lo que los aprendices aprendían en el hogar de Ambrosius Bach debieron de aprenderlo igualmente Johann Sebastian y sus hermanos, sin someterse por cierto a un régimen de enseñanza formal. Más tarde, en Leipzig, Bach tendría entre sus obligaciones examinar a los músicos de la banda municipal de esa ciudad y ponerles calificaciones. El exuberante repertorio de ese gremio se refleja en un comentario que hiciera

Bach el 24 de julio de 1745 al extender un certificado al oficial Carl Friedrich Pfaffe «quien acertó a tocar bastante bien todos los instrumentos que suelen ejecutar los músicos municipales, entre ellos el violín, el oboe, la flauta travesera, la trompeta, el corno y los demás instrumentos de viento, recibiendo el aplauso de todos los presentes».

Eso sí, el status del músico profesional multitallento no escapaba a las discusiones. El propio Bach encabezaba los debates en torno a la necesidad de especializar a los músicos para mejorar su cualificación. En su famosa petición al Consejo Municipal de Leipzig, fechada el 23 de agosto de 1730 y titulada «Breve pero imprescindible ensayo de una música de iglesia bien organizada», cifra «el número de personas a contratar para la música litúrgica» en cuatro músicos municipales, tres violinistas y un oficial. Seis de los trece puestos estaban vacantes; para duplicar el número de voces en las cuerdas y en las flautas Bach deseaba contar con otros once instrumentistas hasta totalizar 24. Bach suplía de forma provisional la falta de músicos con estudiantes y con sus propios alumnos. Pero, los músicos profesionales «no tenían la práctica que deberían tener».

Bach se propuso herir el orgullo del Consejo Municipal recordando las paradisiacas condiciones que imperaban en la corte de Dresde. Empieza por afirmar que «el arte se ha vuelto mucho más exigente», se sorprende de que «de los músicos alemanes se espere sean capaces de tocar en

seguida, ex tempore, todo género de música, venga de Italia, Francia, Inglaterra o Polonia, con la misma perfección que los virtuosos que la compusieron» y concluye que «algunos, pensando en el pan de cada día, no pueden ni pensar en perfeccionarse».

La emancipación del oficio de músico

En Dresde, en cambio, «se escucha música selecta y excelente» porque el Rey paga a los músicos, lo que les ahorra preocupaciones y disgustos, y «cada cual tiene que ejercitar un solo instrumento». En suma: desde su posición (bien remunerada por cierto), Bach explica las relaciones que median entre la situación de los músicos y su capacidad como tales. Y, al referirse a la progresiva especialización de la música, evoca la emancipación que ésta experimenta al dejar de ser un oficio para convertirse en arte.

Bach hablaba por experiencia propia. A partir de su labor como músico municipal, dueño de una sólida formación en instrumentos de teclado (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 86–89, 102 y 103), que transmitió a su vez a sus propios hijos (v. vol. 137), y de una intensa práctica litúrgico-musical que obtuvo como escolar en Lüneburg, su carrera fue una continuo alternar entre los ayuntamientos y a las cortes. Su primer puesto de trabajo lo consiguió en 1702 como músico de la corte de Weimar; en el registro de contabilidad figura entre los lacayos obligados a prestar cual-

quier clase de servicios, no sólo musicales. Que Bach, con diecisiete años entonces, tuviese que tocar también el violín, cabe sólo dentro de las conjeturas. Sea como fuere, allí trabó conocimiento con el famoso violinista Johann Paul von Westhoff kennen, el primero en publicar en Alemania piezas para violín sin acompañamiento, sirviendo así de ejemplo para las suites y partitas BWV 1001-1006 (Vol. 119) para violín solista que Bach escribió en 1720.

Músico de cámara y organista de la corte

Tras breves estancias en Arnstadt y Mühlhausen, Bach regresó a Weimar cinco años más tarde para asumir un cargo de mayor responsabilidad como músico de cámara y organista de la corte. Se supone que Bach solía asumir incluso labores de dirección en reemplazo del Maestro de Capilla Johann Samuel Drese. La capilla de la corte constaba en ese entonces de diez intérpretes a los que se sumaban de cuando en cuando músicos de la banda militar o municipal. Como lo documenta de un modo fehaciente Konrad Küster («Der junge Bach», Stuttgart 1996, p. 182 ss.), Bach fue ensanchando su ámbito de actividad a partir del órgano, lo que le significó la obligación (por él deseada) de componer música de iglesia a intervalos de un mes y le deparó más adelante el cargo de Maestro de Concierto. Pero lo decisivo en el periodo de Weimar fue el conocimiento que trabó con el concierto italiano de la época, cuyas partituras llegaron hasta esa ciudad. Las trajeron,

por un lado, el hijo del Maestro de Capilla, Johann Wilhelm Drese, quien hizo en 1702-1703 un viaje de estudios musicales a Italia por cuenta de la corte y, por otro lado, el Príncipe Johann Ernst, quien viajó a Holanda diez años más tarde con motivo del Congreso de la Paz de Utrecht, llegando allí a sus manos las partituras de Antonio Vivaldi editadas en Amsterdam (ver EDITION BACHAKADEMIE vol. 95 »Transcripciones«, »111 Concerti«, 113 »Suites inglesas«).

La primacía del clavecinista

Esos conciertos italianos estaban escritos para violín. Desde luego que se tocaban en la corte, quizás por el Johann Georg Pisendel (1687-1755), a la sazón famoso en Dresde, como solista y para quien Bach copió el »Concerto a cinque« op. 2 N° 2 de Tomasso Albinoni (Küster p. 190). Bach y con su primo y colega Johann Gottfried Walther transcribieron al clave y al órgano esos conciertos para uso personal y del príncipe. Fue a más tardar entonces cuando se estableció la fama de Bach como »clavecinista« que la necrología acabaría de consagrar, relegando a segundo plano su habilidad artesanal de violinista.

Después de todo, entre los dieciocho músicos que conformaban la Capilla de la Corte de Cöthen figuraban en la nómina tres músicos de cámara que tocaban el violín. La ausencia de un violista en esa nómina hizo suponer al musicólogo Friedrich Smend que Bach, es decir el Maes-

tro de Capilla, se encargaba personalmente de tocar este instrumento, siendo así como lo recordaba su hijo Carl Philipp Emanuel. El joven Príncipe Leopold, músico diletante aficionado al violín, la viola da gamba y el clave, solía sentarse también entre sus músicos, lo que explica que la Capilla pudiese tocar una obra como el Concierto de Brandemburgo N° 6 (ver vol. 126). Que los tres conciertos para violín BWV 1041-1043 (Vol. 125) conservados hoy día hayan sido compuestos también en Cöthen es tan discutible por la disimilitud de fuentes como la fecha de composición de los conciertos rescatados BWV 1052 R y 1056 R (v. vol. 138).

Bach, constructor de instrumentos

No hay que olvidar el gusto que sentía Bach por experimentar con los instrumentos y su fabricación. Ya en la primera audición de sus cantatas de Leipzig (BWV 75, vol. 24) utiliza el recién inventado oboe d'amore. Con su sonoridad y diseño tan peculiares (tubos de madera curvados con pabellón metálico), el oboe da caccia, creado por Johann Heinrich Eichentopf, afamado constructor leipzigense de instrumentos de madera y metal, intervenía en las composiciones de Bach del mismo modo que el clave-laúd (ver vol. 109). Durante el segundo año de sus cantatas corales recurrió de múltiples formas a la expresividad de la nueva flauta travesera. Johann Nikolaus Forkel y Ernst Ludwig Gerber atribuyeron incluso al propio Bach la invención de una »viola pom-

posa« (que Bach, por cierto, nunca llamó así destinada a facilitar la ejecución de la tesitura de tenor añadiendo una quinta cuerda. Este instrumento, a su vez, no es idéntico al »violoncello piccolo« que Bach exigía en algunas cantatas de su segundo año en Leipzig (p.ej. BWV 115, 180 [vols. 37, 54]). (Las partes correspondientes a este instrumento figuraban en dos cantatas en la partitura del Violino I, pero esta indicación sólo da una idea del ejecutante, no del instrumento que tocaba).

El dominio soberano que demostraba Bach con el violín como instrumento solista o de tutti se manifiesta en primer lugar en numerosos movimientos de sus »piezas de iglesia«: cantatas, pasiones, el Oratorio de Navidad y la Misa en si menor, siendo quizás más impresionante en la pareja de arias »Apídate« – »Devolvedme mi Jesús« (La Pasión según San Mateo BWV 244, N° 39 y 42 [Vol. 74]).

El violín, por cierto, es también protagonista del varias obras destacadas de música de cámara: las Sonatas y Partitas BWV 1001–1006 (vol. 119) que Bach escribió de su puño y letra en 1720, así como las sonatas para violín y clave *obligato* BWV 1014–1019 (vol. 122), muy modernas y compuestas probablemente en Cöthen. El repertorio incluido en este CD es en cambio menos conocido y de origen dispar. A diferencia de los dos ciclos mencionados, estas piezas nos abren las puertas del taller de Bach.

No tenemos por qué compartir el patético comentario de Philipp Spitta que atribuye la escasez relativa de piezas para violín en la obra bachiana a su poca habilidad para ejecutar este instrumento: »No sería el único de los grandes compositores alemanes que compensaron la falta de una técnica adquirida metódicamente con el carácter singular y grandioso de su espíritu creador. Así, por ejemplo, C.M. von Weber no tocaba el piano de manera limpia y uniforme, pero sí con un ímpetu que arrebatava y hechizaba a sus audiencias. Y si evocamos a Händel como violinista, es estilo era fogoso y lo bastante bueno como para que grandes virtuosos lo tomaran como ejemplo ...« A Spitta hay que darle la razón sobre todo cuando se refiere a la universalidad de Bach: »Es verdad que Bach no dominaba el violín con absoluta perfección y, por otra parte, hubiera tenido que ser un violonchelista fenomenal, pues compuso solos parecidos para este instrumento, pero al fin y al cabo esas obras sólo podía ser producto de un músico que conocía hasta lo absoluto lo que los distintos instrumentos podían dar de sí.« (tomo 1, p. 677 s.)

Sonata en Sol mayor BWV 1021

Descubierta en 1928, esta pieza para violín y bajo continuo se ciñe al molde formal de la »Sonata da chiesa« en cuatro movimientos con una introducción lenta. Existe una copia escrita por Anna Magdalena Bach en 1730-1734, los años críticos de su esposo (ver vol. 76), lo que »no ex-

cluye su composición en fecha más temprana» según leemos en el catálogo BWV.

La voz de bajo de esta sonata es idéntica a la de otras dos obras bachianas: la sonata en Fa mayor para violín e instrumento de teclado obligato BWV 1022 y la Sonata en Sol mayor para flauta, violín y bajo continuo BWV 1038. La sonata para violín ha sido suprimida de la parte principal del catálogo BWV y relegada a su anexo II debido ante todo a sus pasajes intercalados de estilo ajeno al resto de la pieza. También se cuestiona la pieza para flauta BWV 1038 (ver EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). En este último caso es posible sin embargo que Bach pasara la sonata a un alumno suyo, por ejemplo, a su hijo Carl Philipp Emanuel, para que escribiera dos voces suplementarias, lo que explicaría la discrepancia estilística derivada de esta fecunda cooperación.

La Sonata BWV 1021 empieza con un aire reposado y expresivo; la inquieta línea vocal del bajo continuo se aleja claramente de su mera función acompañante. Los motivos de ambas voces del breve «Vivace» subsiguiente nacen del acorde perfecto de Sol mayor; la melodía y el bajo se acercan entre sí a la manera de las invenciones bachianas. El bajo continuo del Largo llama la atención porque recuerda el pasaje «Buenas noches, oh criatura» del motete compuesto (¿antes de 1735?) bajo el título de «Jesús mi alegría» BWV 227 (vol. 69). Bach añade aquí un «bajito» -un bajo adicional al bajo tradicional- a la textura vocal en cuarteto con voz en cantus firmus,

quizá como otra variante, de justificación esta vez teológica, del bajo ya inventado. La pequeña Giga conclusiva ocupa generalmente el segundo lugar en una «Sonata da Chiesa». El sencillo tema formulado en notas cada vez más breves desemboca en un virtuoso contrapunto cuyos ímpetus no tardan en privarlo de cualquier parentesco con motivos musicales predeterminados.

Sonata en mi bemol BWV 1023

Aunque esta sonata para violín y bajo continuo comprende cuatro movimientos, es menos equilibrada y más antigua estilísticamente que la examinada líneas arriba. La introducción es notable: fiel al estilo de sus primeras tocatas (ver vol. 104) y al de la música para violín de finales del siglo XVII, Bach preludia sobre un pedal e intensifica la impresión musical aplicando el efecto *bariolage*, es decir, los saltos permanentes a la cuerda vacante de mi. Sigue un Adagio de expresión quejumbrosa con saltos armónicos imprevistos. Con una Allemande y una agitada Giga, Bach trasforma a continuación la pieza en una suite. Eso sí, el movimiento final carece del contrapeso tan productivo que representan las gigas de las Suites inglesas (vol. 113). La obra, disponible sólo en copias, data del periodo de Weimar (1714–1717) y no es por lo tanto una de las ocurrencias más «modernas» de Bach.

Trío en La mayor BWV 1025

Hace tiempo que se discute con ardor si esta pieza pertenece o no a Johann Sebastian Bach. Su autenticidad se justifica con las fuentes disponibles: una copia se llevó a cabo con la intervención del propio compositor y otra la hizo Carl Philipp Emanuel Bach. Este manuscrito lleva por título «Trío de Johann Sebastian Bach para clave obligado y un violín». Los argumentos que se esgrimen contra su autenticidad se refieren sobre todo el estilo y a la singularidad de esta pieza dentro de la obra bachiana. Ahora bien, estos últimos criterios pierden validez si leemos la lista de «obras no impresas del fenecido Bach» que acompaña a su necrología y nos fijamos en el apartado final «Por último, gran cantidad de piezas instrumentales de todo género y para toda clase de instrumentos» y si compartimos la opinión de Christoph Wolff (Bach-Jahrbuch 1993, p. 47 ss.) de que la pérdida de música de cámara de Bach «es de una trascendencia difícil de exagerar». Sea como fuere, la citada composición apareció impresa en las Ediciones Completas de Bach, mientras que la Nueva Edición Bach (NBA) la relegó al suplemento, aunque sigue figurando en la parte principal del Catálogo BWV.

Cuando el laudista finlandés Eero Palviainen descubrió en 1991 que los movimientos 2º y 6º del trío, concretamente la parte del instrumento de teclado, constituyen un arreglo de la Suite en La mayor del laudista Silvius Leopold Weiss, aumentaron los reparos estilísticos que descartaban

a Bach como el compositor de la citada pieza, pero se facilitó en cambio la tarea de clasificarla. El Trío, al igual que los arreglos de conciertos (vol. 111) o las piezas para clave inspiradas en sonatas para trío de Johann Adam Reincken (vol. 110) quedó catalogado bajo la rúbrica de «Arreglos de composiciones ajenas». Bach mantenía relaciones de artista a artista con Weiss (1686–1750), el laudista más importante de su época, cultor de un arte en extinción. Esa amistad culminó en varias visitas que hizo el laudista a Bach en Leipzig a principios de agosto de 1739; según refiere Johann Elías Bach, entonces secretario de la cantoría, «Weiss ha venido varias veces a tocar aquí». Es en esas circunstancias cuando pudo haberse compuesto la pieza, de acuerdo también con la fecha de los manuscritos.

Christoph Wolff, al ocuparse del motivo de esta composición, supone «una especie de juego de salón entre músicos profesionales». El que Bach ampliara la suite para laúd de Silvius Leopold Weiss agregando una voz de violín y una «Fantasía» que ronda la tonalidad de La mayor como inicio adecuado de la obra, no tiene nada de extraordinario. Abundan los casos en los que procedió de manera similar hasta con sus propias piezas. «Le bastaba con haber escuchado cualquier movimiento principal para componer en un instante todos los elementos musicales que se le podían añadir», escribe Carl Philipp Emanuel en la necrología. Suponiendo que Bach tuviera en sus manos la obra de laúd de Weiss en tablatura, que era la notación usual de ese instrumento,

quedaría probado que sabía leer ese sistema de escritura musical. Ello arrojaría a su vez una luz interesante sobre las composiciones de Bach para laúd (ver vol. 118), cuya originalidad ha sido objeto de reiteradas discusiones.

En la presente grabación, la Entrée original, que figura en los manuscritos en tercer lugar después de la Fantasía, ha sido adelantada al segundo como si ocupase el puesto tradicional de la Allemande.

Fuga en sol menor BWV 1026

Esta pieza ha llegado a nuestras manos en un manuscrito fechado entre 1712 y 1717 del puño y letra de Johann Gottfried Wälther. Data, pues, del periodo de Weimar, cuando Bach compuso otras fugas sueltas para el órgano, que era su ocupación principal de ese entonces: BWV 575, 578 y 579 entre otras. La Fuga empieza por el tema y el contrapunto al mismo tiempo y abarca 181 compases.

Sonata en Sol mayor BWV 1019a

Las seis sonatas para violín e instrumento de teclado obligato BWV 1014–1019 fueron escritas probablemente en Cöthen, o sea entre 1717 y 1723. Lo modernas que parecían en ese entonces se desprende de una carta de Carl Philipp Emanuel. »Son unas de las obras mejores de mi que-

rido padre, que en paz descansa. Suenan muy bien hasta el día de hoy y a mí de producen mucho placer a pesar de los 50 años que llevan a cuestas. Contienen algunos *adagios* que ningún contemporáneo podría componer con el mismo carácter cantable«, le comentaba en 1774 a Johann Nikolaus Forkel (Doc. III / 795). Las seis sonatas, que forman sin duda un corpus homogéneo como las piezas solistas para violín y violonchelo, han llegado a nuestros días en un juego de voces original, si bien incompleto, así como en una partitura copiada del puño y letra de Johann Christoph Altnickol, alumno y yerno de Bach.

La última de las sonatas en Sol mayor BWV 1019 escapa en lo formal a los parámetros del ciclo. Mientras que las otras cinco comprenden cuatro movimientos cada una, ésta tiene cinco. Bach antepuso un »Allegro« al movimiento inicial (normalmente) lento. También es la más heterogénea por su génesis. Según lo que llegó a establecer Eppstein ya en 1964, su creación tuvo que haber pasado por tres estadios. En el primero el Allegro (BWV 1019/1) el Largo (BWV 1019/2) eran seguidos de un movimiento para clave solista. Esta pieza reaparece también bajo la denominación de »Corrente« en la Partita BWV 830 (v. vol. 115) que se imprimió en 1730-1731 y, en su forma primitiva, en el Librito de clave para Anna Magdalena Bach de 1725 (vol. 136). Se oye a continuación (4° mov.) un Adagio y (5° mov.) un movimiento denominado »Vl. solo e Basso l'accompagnato«, una pieza para violín y bajo continuo. También ésta pasó a integrar pos-

teriormente los dos estadios mencionados de la Partita BWV 830. La primera versión de la Sonata BWV 1019 concluye con una repetición del Allegro inaugural.

Lo notable de esta versión es la presencia de una pieza para bajo continuo en el contexto de la forma moderna del trío para instrumento solista e instrumento *obligato* de teclado. *Obligato* significa que el ejecutante tiene ante sí una partitura de acompañamiento con todas las notas incluidas y no sólo la tradicional línea de bajo cifrado cuyo relleno armónico se deja al libre albedrío del clavecinista.

El segundo estadio

El segundo estadio de la Sonata BWV 1019 elimina los dos movimientos incorporados a la Partita. Sólo se suple la Corrente (3º mov.) por una pieza nombrada »Cantabile, ma un poco adagio«, mientras que se prescinde por completo de la pieza para bajo continuo. Así llega a conservar la sonata su esquema basado en cinco movimientos. Antes del estadio definitivo, Bach vuelve a trocar el tercer movimiento: en BWV 1019 figura un Allegro, pero otra vez para clave solista. Bach compone en quinto y último lugar un nuevo Allegro sustitutivo de la repetición del primer movimiento.

Quiere decir que hasta el cierre de redacción de la Sonata BWV 1019, quedaron por el camino cuatro movimientos. Éstos fueron agrupados en

el catálogo BWV bajo el número 1019a. Como el tercer movimiento de la primera versión, la »Corrente« para clave solista, aparece tanto en el Libro de clave de 1725 como en la Partita BWV 830, el presente CD se limita a las tres piezas restantes ordenadas a su vez a modo de sonata para hacer más agradable su audición.

El movimiento inaugural, *Cantabile ma un poco adagio*, es un testigo elocuente de la revolución estilística que sobrevino en el primer cuarto del siglo XVIII. Bach cifra el bajo continuo en los doce primeros compases y deja que el violín se enseñoree con ímpetu expresivo. Sólo entonces entra en acción la parte destinada a la mano derecha del clavecinista, que imita primero la voz de violín para entablar después el diálogo con ella. Bach, sin embargo, incluye reiterados pasajes dispersos de bajo cifrado y, llegado al final, parece no fiarse todavía del poder expresivo, de la competencia que hacen los instrumentos de teclado al violín. Mucho más maduro y preciso por su emotividad cromática se presenta el siguiente *Adagio* de sólo solamente diecisiete compases.

Del subsiguiente solo de violín con acompañamiento de bajo (continuo) se conserva sólo el título »VI solo e Basso l'accompagnato« y la parte del bajo instrumental. Esta voz es a su vez idéntica al bajo de la Gavota de la Partita BWV 830. A los efectos de la presente grabación se ha recogido la sugerencia de Hans Eppstein que asigna al violín la voz superior de la citada pieza (salvo unas pocas notas en los compases 24 y 25).

Georg Egger

nació en Bozen y estudió bajo la guía del Prof. Giannino Carpi en el Conservatorio Claudio Monteverdi. Obtuvo su diploma de concertista con Sandor Végh en Düsseldorf y asistió a clases magistrales de Saschko Gawriloff, Wolfgang Schneiderhan y Henryk Szeryng. De 1974 a 1986 fue Maestro de Concierto en la Orquesta de Cámara de Württemberg, Heilbronn con la que realizó giras de conciertos por Europa, Canadá y EE.UU., actuando también como solista. En el ámbito de la música de cámara colabora con artistas como Maurice André, Eduard Brunner, Heinz Holliger, Edith Mathis, Sabine y Wolfgang Meyer, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Tabea Zimmermann. El violinista da clases en el Conservatorio Claudio Monteverdi, ha sido docente en numerosas Academias Bach bajo la dirección del Prof. Helmuth Rilling y es Maestro de Concierto del Bach-Collegium Stuttgart.

Boris Kleiner

nacido en Minsk, a partir de los 6 años de edad con una amplia formación musical en una escuela de promoción para talentos musicales. Piano, canto, violín, dirección, teoría musical y composición. Estudió primero en Moscú con L. Roizman (órgano), Y. Cholopov y T. Baranova (ciencias de la música), posteriormente en Basilea con D. Chorzempa (órgano) y en París con I. Wjuniski (clave). Desde 1990 en Occi-

dente, con una beca de la Fundación »Akademie Schloss Solitude« en Stuttgart, miembro del Bach-Collegiums de Stuttgart y otros ensambles. Conciertos y grabaciones, ante todo como ejecutante permanente en Europa, EE.UU. Sudamérica e Israel.

Ekkehard Weber

adoptó un estilo propio e inconfundible con la viola da gamba como solista y músico de orquesta tras concluir sus estudios bajo la guía del Prof. Konrad Lechner en Friburgo. Desde 1974 da clases como sucesor de Lechner en la Escuela Superior de Música de Friburgo. Su individualidad en términos técnicos y estético-musicales beneficia no sólo a sus alumnos, sino a un amplio círculo de aficionados a ese instrumento que pueden apreciar su talento en recitales y en numerosas grabaciones radiofónicas y discográficas. Numerosas orquestas, entre ellas el Bach-Collegium Stuttgart lo solicitan como acompañante de música de cámara y como bajo continuo en óperas barrocas, oratorios y cantatas. Actúa y enseña con regularidad en importantes festivales de Música Antigua. Es gambista del Trio Basiliensis Trio Basiliensis y dirige el conjunto La Gamba que fundó junto con antiguos alumnos de su clase Friburgo y cuyo repertorio incluye música del Renacimiento y del Barroco temprano, ampliando en ocasiones la orquestación con otros instrumentos y cantantes.

Vol. 124

**Sonaten für Viola da Gamba
& Cembalo**

**Sonatas for Viola da Gamba
& Harpsichord**

BWV 1027-1029

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Stefan Weinzierl

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Stefan Weinzierl

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

14.-16. Dezember 1998, Kath. Pfarrkirche Oberried

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Dr. Andreas Bomba/Hille Perl

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

Viola da Gamba/Viole de gambe/Viola de gamba:

Kopie von Ingo Muthesius, Berlin 1978, nach Joachim Tielke, Hamburg 1701

Copy by Ingo Muthesius, Berlin 1978, based on an instrument by Joachim Tielke, Hamburg 1701

Copie réalisée par Ingo Muthesius, Berlin 1978, d'après Joachim Tielke, Hamburg 1701

Copia de Ingo Muthesius, Berlín 1978, según Joachim Tielke, Hamburgo 1701

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Cémbalo:

Keith Hill 1992, nach einem flämisch-französischen Instrument des ausgehenden 17. Jahrhundert

Keith Hill 1992, based on a Flemish-French instrument from the end of the 17th century

Keith Hill 1992, d'après un instrument flamand-français de la fin du 17^e siècle

Keith Hill 1992, según un instrumento de procedencia galo-flamenca de las postrimerías del siglo XVII

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685–1750)

Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo
Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord
Sonates pour viole de gambe et clavecin
Sonatas para viola de gamba y cémbalo

BWV 1027 – 1029

Hille Perl

Viola da Gamba/Viole de gambe/Viola de gamba

Michael Behringer

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Cémbalo

Total Time

Sonata G-Dur / G Major / sol majeur /Sol mayor BWV 1027

11:54

Adagio	1	3:24
Allegro ma non tanto	2	3:27
Andante	3	1:57
Allegro moderato	4	3:06

Sonata D-Dur / D Major / ré majeur /Re mayor BWV 1028

12:48

Adagio	5	1:32
Allegro	6	3:37
Andante	7	3:51
Allegro	8	3:48

Sonata G Minor / g-Moll / sol mineur / sol menor BWV 1029

13:05

Vivace	9	5:11
Adagio	10	4:22
Allegro	11	3:32

Total Time

37:47

Johann Sebastian Bachs Sonaten für Viola da Gamba und obligates Cembalo

Viola di (da) Gamba [ital.] Basse de Viole, it. Virole de Gambe [gall.] eine Bein-Viole, weil sie zwischen den Beinen gehalten wird, hat ordinairement sechs Saiten, welche von oben nach unten zu folgender massen gestimmt werden: d¹, a, e, c, G, D. Es führet auch ein Orgel-Register diesen Nahmen. Johann Gottfried Walther faßte sich kurz, als er, für sein *Musicalisches Lexicon* von 1732, die Viola da Gamba, als eine von insgesamt sechs Arten des Instruments Viola, zu beschreiben hatte. Die Gambe begann unmodern zu werden, das Violoncello lief ihr allmählich den Rang ab.

Auch ein angesehener Lehrer wie Leopold Mozart konnte diese Entwicklung nicht aufhalten, obgleich er 1756 in seiner Violinschule die Unterschiede benannte: die Zahl der Saiten und außerdem die *ganz andere Stimmung, einen angenehmeren Ton* der Gambe, der *meistentheils zu einer Oberstimme* diene. Das Violoncello bezeichnete er dagegen als *Bassel*, als kleinen Kontrabaß also. Er sah bei den musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und den Funktionen von Viola da Gamba und Violoncello durchaus beträchtliche Differenzen. Für die jüngeren Komponisten traten diese Dinge jedoch in den Hintergrund. Neue musikalische Formen verlangten auch neue Instrumentalfarben. Und vielleicht war die Gambe allzusehr mit höfischen Aufführungsformen verbunden, als daß sie

dem aufkommenden bürgerlichen Musizieren noch frisch und unbelastet hätte dienen können. Es wird also eine Mischung aus ästhetischen Gründen, verändertem musikalischem Geschmack, Vervollkommnung der Spieltechnik und vielleicht auch veränderten Hörgewohnheiten gewesen sein, die die Gambe zugunsten des Cellos ins Abseits stellten.

Nicht zu vergessen ist schließlich die geringere Lautstärke der Gambe: ein Instrument mit sechs oder sieben Saiten verträgt nicht soviel Zug auf jeder einzelnen Saite wie eines mit nur vier Saiten. Um größeren Konzerthallen und größeren Besetzungen gerecht zu werden, wurde von den Konzertsinstrumenten im 18. Jahrhundert mehr Dynamik gefordert. Trotzdem hielt sich die Gambe als exponiertes Soloinstrument, während das Cello vorläufig nur als Orchesterinstrument verwendet wurde; bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gibt es noch mehr Gamben- (z.B. von Graun, Tartini, Telemann, Hesse) als Cellokonzerte und auch Sololiteratur, die mit den Sonaten Luigi Boccherinis und vor allem Ludwig van Beethovens dann aber die Emanzipation des Cellos vom Orchester einleitet.

Schon im Werk Johann Sebastian Bachs scheint diese Tendenz deutlich zu werden. Das Violoncello nimmt in der höchst experimentellen Form von sechs Solo-Suiten (BWV 1007-1012) einen exponierten Premierenplatz ein. Oder noch genauer: die herkömmliche Suite dient Bach zur Darstellung eines neuen Instruments in experimentell solistischer Form. Dagegen steht die Zahl von nur drei

Gambensonaten, die auch nur sekundärer Entstehung sind: allen drei Werken liegen verschollene Urformen mit anderen Melodiinstrumenten zugrunde. Sollte die Ursache dafür in der mangelhafteren Überlieferung zu suchen sein, wäre bereits die Vernachlässigung dieser Stücke als solche ein gewichtiges Indiz. Es hat vielleicht kein Bedarf nach Abschriften wie diejenigen der Cello-Suiten von der Hand Anna Magdalena Bachs bestanden. Dann hätte selbst der Versuch des wie immer seiner Zeit vorausseilenden Bach nichts geholfen, durch Anwendung einer neuen musikalischen Form dem alten Instrument eine Art Bestandsschutz zu sichern. Diese neue Form bestand darin, ein Soloinstrument vom Tasteninstrument obligat begleiten zu lassen, nicht also durch einen bezifferten, improvisierend auszuführenden Continuo-Baß, sondern mit einer ausgeschriebenen, virtuosen Solo-Partie. Bei der für ihn ganz neuen Traversflöte war sich Bach viel weniger sicher – die Stücke für dieses Instrument bedenken beide Formen in gleichem Maße.

»**V**iola« ist eine romanische Bezeichnung im 15. Jahrhundert für Instrumente, die nicht gezupft, sondern mittels Bogen gestrichen wurden. Im 16. Jahrhundert bilden sich zwei Familien heraus: die *Viole da braccio*, also in Armhaltung gespielte (Geigen-) Instrumente, und *Viole da gamba*, d.h. in Beinhaltung oder aufrecht gespielte (Gamben-) Instrumente. Damit einher geht die Entwicklung reiner Instrumentalmusik. Die Instrumente beider Familien werden in Diskant-, Alt-, Tenor und Baßlage gebaut. Gravierende Unterschiede bestehen in der Bauart. Die Gambe hat einen flachen, zum Hals

hin abgeknickten Boden und wenigstens sechs im Quart- (und einem Terz-) Abstand gestimmte Saiten, sowie Bünde (aus Darm). Griffbrett und Steg sind kaum gewölbt – was das solistische Spiel der mittleren Saiten schwierig gestaltet –, der Korpus läuft oben spitz – nicht, wie bei den Geigen, senkrecht – auf den Hals zu, und die C-förmigen Schalllöcher sind nach außen geöffnet. Die Violinen-Instrumente dagegen haben nur vier Saiten (meist in Quinten gestimmt), keine Bünde und f-förmige Schalllöcher. Die Unterschiede in der Spielweise von Violinen- und Gamben-Instrumenten sind bereits dargestellt worden. Zudem ist der Gamben-Bogen konvex (nach außen) gewölbt und wird von den Gambisten im Untergriff gehalten. Aus allen Unterschieden der Bauart und Spielweise ergibt sich die Spezifik des Klangs, seiner Intensität, seines Umfangs und seiner Gestaltung. (Der Unterhandtechnik haben sich im 18. Jahrhundert übrigens auch viele Cellisten noch bedient, da hiermit eine größere Variationsbreite des Klangs zu erreichen war. Erst die Angleichungsbestrebungen im folgenden Jahrhundert eliminierten solche Freiheiten einzelner Spieler gänzlich.)

Vor allem in England waren die Gambeninstrumente beliebt. Man pflegte und spielte sie in sogenannten Consorts, Gruppierungen zu vier bis sechs Stimmen, deren Form und Bedeutung etwa der im späten 18. Jahrhundert aufkommenden Streichquartette entsprechen. Solche Consort-Musiken sind etwa die berühmten englischen, über einen im Alt oder Tenor erklingenden Cantus firmus geführten »In nomine«-Fantasien. Berühmt sind auch die

»Lachrymae«-Pavanen (London 1604) von John Dowland oder Sammlungen anderer Komponisten der elisabethanischen Zeit von Orlando Gibbons und William Byrd bis hin zu Matthew Locke und Henry Purcell. Solistisch gespielte Gambenmusik »upon a ground« konnte dagegen stark improvisatorischen Charakter haben.

Daß die Viola da Gamba sowohl zum solistischen wie zum akkordischen Spiel taugte, beweisen die *Concerts à deux violes égales* jenes geheimnisvollen französischen Monsieur de Sainte-Colombe, dem bereits seine Schüler Marin Marais, Danoville und Jean Rousseau die Einführung der siebten, den Tonumfang der Gambe um eine Quarte tiefer erweiternden Saite (A₁) zuschrieben. Daraus entwickelte sich ein neuer, solistisch-virtuoser Stil der Gambenmusik, der bis in Bachs Werk hineinstrahlt, dann aber, wie beschrieben, dem neuen Geschmack des 18. Jahrhunderts Tribut zollen mußte.

Bach verwendet, wie bereits angedeutet, die Viola da Gamba nur selten in seinem Werk. Allerdings muß zu denken geben, daß diese Verwendung Bachs Lebenswerk gleichmäßig durchzieht. Weniger als Kriterien der Modernität scheint ihn also der spezifische Charakter der Gambe zum Einsatz dieses Instruments animiert zu haben. Im *Actus Tragicus* (»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« BWV 106, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34), einer vielleicht zum Tode des Onkels Tobias Lämmerhirt im August 1707 geschriebene Trauermusik, besetzt Bach zwei Gamben – es ist zugleich eine der frühesten Kantaten Bachs. Gleichsam für eine Trauermusik

steht auch die Arie »Es ist vollbracht« (Nr. 30) der Johannes-Passion BWV 245 von 1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75). Bemerkenswert, wie im Mittelteil dieser Arie, auf den Text »Der Held von Juda siegt mit Macht«, die Gambe zugleich mit dem triumphalen Gestus der Musik ihre klagende, solistische Rolle aufgibt; sie spielt in tiefer Oktave die Altstimme (zur Verstärkung?) lediglich mit. In der 1727 geschriebenen Trauer-Ode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine (»Laß Fürstin, laß noch einen Strahl« BWV 198, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) klingt wieder die getragene, aber auch würdevolle Qualität der alten Pavanen-Kultur an. In Rezitativ und Arie »Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut« – »Komm süßes Kreuz« (Nr. 56 und 57) der Matthäus-Passion BWV 244 scheint Bach bei der Wiederaufführung im Jahre 1736 das Motiv betrachtender Sehnsucht durch den Einsatz der Gambe stärker nach außen kehren zu wollen; für die frühere Fassung dieser Passionsmusik sah er hier die Verwendung »nur« einer Laute vor. Möglicherweise stand Bach bei der Wiederaufführung auch ein hervorragender Gambist zur Verfügung, etwa Carl Friedrich Abel oder Ludwig Christian Hesse. Alle Stücke insgesamt haben mit einer sehr persönlichen, subjektiven Haltung zu tun – dafür schien Bach der vergleichsweise subjektive, charaktervolle Ton des stillen Instruments Viola da Gamba und die durch ihr Spiel mögliche rhetorische Gestik gerade richtig.

Die Überlieferung der drei Gambensonaten Johann Sebastian Bachs ist, wie so oft, kompliziert und wirft im Detail zahlreiche Fragen auf.

Zunächst bilden die Sonaten, wie Hans Eppstein, der Herausgeber dieser Stücke in der NBA (IV/4) bemerkt, keine »geschlossene Werkgruppe wie etwa die sechs Violinsonaten BWV 1014-1019«, sondern sind als Einzelstücke überliefert, »was freilich nicht bedeutet, daß sie nicht dennoch in den Augen des Komponisten eine zusammenhängende Gruppe gebildet haben können« (Krit. Bericht, S. 9). Nur die Sonate G-Dur BWV 1027 ist in autographen Stimmen erhalten. Sie wurden von Bach wohl in seinem letztem Lebensjahrzehnt geschrieben; darauf deutet das Wasserzeichen des Notenpapiers hin, das auch für die Autographe des zweiten Teils des »Wohltemperierten Klavier« sowie der »Kunst der Fuge« verwendet wurde. Nach Bachs Tod gelangten sie in den Besitz Wilhelm Friedemanns und von hier aus direkt in die Preußische Staatsbibliothek zu Berlin.

Komplizierter ist es mit den beiden anderen Sonaten. Die autographen Stimmen der Sonate g-Moll BWV 1029 gelangten nach Bachs Tod in die Hände Carl Philipp Emanuels und haben dem Herausgeber der Sonaten für die Bach-Gesamtausgabe im Jahre 1860 noch vorgelegen; sie sind nach 1945 verschollen. Wilhelm Rust beschrieb damals, daß Carl Philipp Emanuel die Blätter mit dem Titel *Sonata a Cembalo è Viola da Gamba di J.S.Bach G moll* versehen habe. Die Sonate D-Dur BWV 1028 schließlich liegt in einer Abschrift von Christian Friedrich Penzel aus dem Jahre 1753 vor. Penzel bezeichnete sich selber als Bachs Schüler, obwohl er erst 1751, nach Bachs Tod also, in die Leipziger Thomasschule eintrat. An das Ende seiner Abschrift notierte

Penzel *Il Fine. C.F.Penzel. / S T A 1753* (STA = Scholae Thomanae Alumnus), so, als ob er nicht nur eine, sondern mehrere Stücke abgeschrieben hätte. In einer erhaltene Kopie von Penzels Abschrift geht der D-Dur-Sonate die g-Moll-Sonate BWV 1029 voraus. Das Titelblatt dieser Kopie vermerkt, daß Penzels Abschrift diese beiden sowie vier weitere Sonaten Bachs enthalten habe. Das könnte heißen, das auch die drei überlieferten Gambensonaten einem Gesamtkorpus von sechs Sonaten entstammen könnten – mithin einem geschlossenen Zyklus, wie ihn die je sechs Stücke für Violine (BWV 1001-1006, EDITION BACHAKADEMIE Vol.119) bzw. Violoncello solo (BWV 1007-1012, EDITION BACHAKADEMIE Vol.120), für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014-1019, EDITION BACHAKADEMIE Vol.122) oder auch die Brandenburgischen Konzerte (BWV 1056-1061, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126) bilden. Daß damit auch die Reihenfolge der Sonaten im Bach-Werke-Verzeichnis nicht der von Bach möglicherweise intendierten entspräche, liegt ebenso auf der Hand wie diese Abfolge (dazu die Zeit der Niederschrift der erhaltenen Stimmen) nichts über die Entstehungszeit der Stücke aussagt. Vielmehr kann als sicher gelten, daß Bach die Gambensonaten in seinen Leipziger Jahren, vielleicht zum Zwecke der Unterrichtung seiner Söhne, aus dem Köthener Notenschrank wieder hervorholte oder aber andere, ebenfalls bereits existierende Stücke für diese Besetzung bearbeitete.

Sonnate G-Dur BWV 1027

Der sehr bewußte Umgang Bachs mit dem spezifischen Charakter verschiedener Instrumente zeigt sich bei diesem Stück in hervorragender Weise. Die G-Dur-Sonnate liegt nämlich auch in einer – wenn auch nicht autograph überlieferten – Fassung für zwei Flöten und basso continuo vor (BWV 1039, eingespielt in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). Außerdem (vgl. dazu das Booklet dieser CD) in einer Bearbeitung von fremder Hand für Orgel oder Pedalklavier (Sätze 1, 2 und 4). Vermutlich entstand die Gambenfassung später als die Flötenfassung. Bach übertrug die zweite Flötenstimme ohne größere Abweichungen auf die Gambe. Dazu mußte er sie in die Tenorlage versetzen, während er die erste Flötenstimme in den obligaten Cembalosatz integrierte. Den Gambenpart versah er mit zahlreichen Vortragszeichen wie Vorhalten, Staccato-Punkten und Trillern. Dies kommt den Möglichkeiten des Streichinstruments entgegen und zeigt deutlich den Ausdruckswillen des Komponisten auf Kosten der noch bei der Flötenfassung herausgeforderten Improvisationskünste des Spielers. Auch änderte Bach die Satzbezeichnungen. Aus *Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano – Presto* (BWV 1039) wird in BWV 1027 *Adagio – Allegro ma non tanto – Andante – Allegro moderato*; diese Reihenfolge signalisiert vor allem geschmeidigere Übergänge und weniger Kontraste als die frühere. Das Fehlen der zweiten Solostimme schließlich führte zu einer Aufwertung der Partie für das Tasteninstrument, namentlich im zweiten Satz.

Sonnate D-Dur BWV 1028

Dieses in seinen schnellen Sätzen frische und lebendige, in den langsamen Teilen sehr empfindsame Stück eignet sich auch vorzüglich dazu, über die Verzierungskunst der Zeit nachzudenken. Dazu tragen, wie Hans Vogt (Johann Sebastian Bachs Kammermusik, Stuttgart 1981, S. 221 f.) gezeigt hat, die sehr unterschiedlichen Notierungen der Triller und Vorhalte bei. Gleich in der Introduction weist das von der Gambe zu spielende Thema einen Triller mit Vorhalt auf; später, an parallelen Stellen, fehlt der Vorhalt und zum Teil auch der Triller. Auch ist die Notierung zwischen der Gambe und dem Cembalo in dieser Beziehung uneinheitlich. Hier haben sich die Interpreten also stets auf angemessene Lösungen zu verständigen.

Auffällig bei dieser Sonnate ist ferner die Ähnlichkeit einzelner Sätze, Motive und Abschnitte mit anderen Stücken Bachs. In der Tat gleicht das einleitende *Adagio* dem *Andante* (Satz 2) des zweiten Brandenburgischen Konzertes (BWV 1047) und klingt auch an den Choral (Satz 6) in der spätestens zum 12. August 1714 entstandenen Kantate »Mein Herze schwimmt im Blut« BWV 199 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) an. Bei einer Wiederaufführung dieser Kantate in Köthen (Fürst Leopold war ein tüchtiger Gambenspieler!) hat Bach diesen Satz mit einer Viola da Gamba besetzt, in Leipzig dann mit einem Violoncello piccolo. Wer die parallele Themenführung des *Allegro* (Satz 2) dieser Sonnate bemängelt und zugleich die Ähnlichkeit des Themas mit dem *Solo per il Cembalo Es-Dur* von

Ph. E. Bach im Klavierbüchlein von 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 137) feststellt, wird auf die Idee kommen können, Bachs zweitältester Sohn habe bei der Komposition der Gambensonate mitgewirkt.

Der dritte Satz, wieder ein Andante, fällt durch seine ariose Haltung auf und erinnert, vor allem durch die expressive kleine Sexte im Themenkopf, an ausdrucksvolle Stücke wie die »Erbarme dich«-Arie der Matthäus-Passion. Bemerkenswert ist hier zudem die chromatische Einfärbung des Mittel- und Schlußabschnittes. Der vierte Satz wird von einem zweiteiligen Thema bestimmt: einem sich aufschwingenden, gebrochenen Akkord der Gambe sowie einem Sechzehntellauf der rechten Hand auf dem Cembalo. Die Kunstfertigkeit, mit der Bach diese beiden Motive miteinander zu kombinieren und zu verarbeiten weiß, wird immer wieder bewundert.

Sonate g-Moll BWV 1029

Während die beiden vorausgehenden Sonaten vier Sätze aufweisen, d.h. der herkömmlichen *Sonata da chiesa*-Form entsprechen, umfaßt das vorliegende Stück nur die drei Sätze in der modernen Konzertform. Daß deshalb immer wieder die Vermutung geäußert wurde, es handle sich bei dieser Sonate um die Bearbeitung eines Konzerts oder Concerto grosso, ist verständlich. Eine solche Vermutung muß aber Hypothese bleiben, selbst wenn das Thema des ersten Satzes verblüffend an den Beginn des 3. Brandenburgischen Konzerts erinnert. Der zweite Satz

wird von einer selbst für Bachs Verhältnisse ungewöhnlichen Selbständigkeit der drei Stimmen beherrscht. Sie beginnen erst im zweiten Teil, durch die Übernahme und Verarbeitung einzelner Motive, miteinander zu korrespondieren. Der dritte Satz bietet, wie im Vorgriff auf die »klassische« Sonatensatzform, zwei Themen. Das erste basiert auf Tonrepetitionen, das zweite ist gesanglicherer Natur. Noch ist jedoch die Wiener Klassik nicht angebrochen: Bach schließt nicht mit einer Reprise, sondern mit kontrapunktischen Verdichtungen. Dieses Stück begegnet uns auch als Bestandteil einer Variante von Präludium und Fuge C-Dur BWV 545 für die Orgel (in B-Dur, BWV 545b). Vielleicht stammt diese Bearbeitung aus dem Umkreis Johann Christian Bachs. Es bleibt offen, aber nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß Bach Stücke oder Bestandteile solcher Stücke seinen Söhnen als Übungsaufgabe zur eigenen Vervollkommnung vorge setzt hat.

So kriminalistisch und spannend es ist, den Weg Bachscher Kompositionen von ihrer Idee bis zur Niederschrift (und Überlieferung) zu rekonstruieren: die philologischen Fragen sollten nicht den Blick auf die herrliche Musik an sich verstellen. Auch die Sonaten für Viola da Gamba und obligates Cembalo zeichnen sich durch das wesentliche Merkmal Bachscher Kompositionskunst aus: seine universell zu nennende Fertigkeit, Traditionen aufzugreifen und weiterzuentwickeln, Altes und Neues miteinander zu kombinieren und dem Ganzen – das ist das wichtigste – einen individuellen, persönlichen Atem einzuhauchen, dem, wenn nötig, Regeln und Konventionen zu weichen haben.

HILLE PERL

erlernte, angeregt durch ein Konzert Wieland Kuijkens, schon in früher Jugend alle Instrumente der Gambenfamilie. Sie studierte dann bei Pere Ros und Ingrid Stampa in Hamburg und Bremen. Aufsehen erregte ihre CD-Einspielung mit Werken des französischen Komponisten Sainte-Colombe. Sie spielt in zahlreichen renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Amsterdamer und dem Freiburger Barockorchester und unter Dirigenten wie Thomas Hengelbrock und Jordi Savall. Musik ist für die Gambistin nicht nur Beruf, »sie ist vor allem Berufung, Lebenselixier, Hobby und das Einzige, was ich jemals machen wollte«.

MICHAEL BEHRINGER

wurde 1956 geboren und studierte von 1976 bis 1982 Kirchenmusik mit abschließender A-Prüfung in Freiburg sowie Orgel bei Hans Musch, Klavier bei Jürgen Klodt, Dirigieren bei Wolfgang Schäfer sowie Liedbegleitung bei Ramon Walter. Orgel- und Cembalostudien in Wien und Amsterdam schlossen sich an. Kurse bei Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard und Johann Sonnleitner ergänzten seine künstlerische Ausbildung. Er ist als Cembalist und Continuospieler mit zahlreichen Solisten aufgetreten, darunter Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, der Gruppe »Musica Antiqua Köln«, dem Freiburger Barockorchester und – seit über zehn Jahren – mit den Ensembles von Helmuth Rilling.

Er unterrichtet an den Musikhochschulen in Freiburg und Frankfurt am Main Cembalo und Continuo und hielt Kurse für Continuospiel bei den »Begegnungen mit Alter Musik« in Heidelberg, der Musikwoche in Staufen und bei der Bachakademie in Buenos Aires.

Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE ist der Musiker vielfach beteiligt. Er wirkt als Continuospieler im Bach-Collegium Stuttgart mit. Als Solist begleitet er die weltliche Kantate »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62), wirkt mit bei der Einspielung der Kunst der Fuge (Vol. 134) und des Musikalischen Opfer (Vol. 133) und wird das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 aufzunehmen.

Johann Sebastian Bach's Sonatas for Viola da Gamba and Obligato Harpsichord

Viola di (da) Gamba [ital.] Basse de Viole, it. *Viola de Gambe* [gall.], a leg-viol because it is held between the legs, it ordinarily has six strings which are tuned from top to bottom in the following way: d^1 , a, e, c, G, D. There is also an organ register with the same name. Johann Gottfried Walther kept his comments short in his *Musicalisches Lexicon* of 1732 in which he described the viola da gamba as one of a total of six types of viol. The »gamba« was beginning to go out of fashion and was gradually being replaced by the *violoncello*.

Even a renowned teacher such as Leopold Mozart was unable to stop this development, even though he described the differences in his *Violinschule* of 1756: the number of strings and, furthermore, the *completely different mood and more pleasant tone* of the gamba, which was *mostly used to play the melody*. The violoncello, on the other hand, he called a *Bassel*, a diminutive version of the double bass. He saw considerable differences between the possibilities of musical expression and the functions of the viola da gamba and the violoncello. But these differences vanished into the background for the younger composers. New musical forms also demanded new instrumental tones. And perhaps the gamba was linked too much with courtly forms of performance and therefore unable to serve as a fresh and unburdened vehicle for the blossoming

new bourgeois music. Thus, it was probably a mixture of aesthetic reasons, changes in musical taste, the perfection of playing techniques and perhaps changes in listening habits which caused the gamba to be displaced by the cello.

And finally, the limited loudness of the gamba must not be forgotten. An instrument with six or seven strings is unable to bear as much tension on each individual string as an instrument with only four strings. To cope with large concert halls and large orchestras, greater dynamism was required in the concert instruments of the 18th century. But the gamba was still used as an instrument for solo performances, whereas the cello was initially used only as an orchestral instrument. Up to the beginning of the 19th century there are more gamba concertos (e.g. by Graun, Tartini, Telemann, Hesse) than cello concertos and solo pieces; the sonatas of Luigi Boccherini and especially Ludwig van Beethoven then began the emancipation of the cello from the orchestra.

This tendency already seems to be apparent in the works of Johann Sebastian Bach. In the highly experimental form of six solo suites (BWV 1007-1012), the violoncello takes a clear first place. Or to be more precise, the conventional suite was used by Bach to give special treatment to a new instrument in an experimental solo form. By contrast, there were only three gamba sonatas, and they were only of secondary origin: all three works were based on lost originals with other melody instruments. If the cause were to lie in the insufficient preservation of

these pieces, this very neglect would in itself be weighty evidence. Perhaps the demand for copies did not match the demand for the cello suites copied by the hand of Anna Magdalena Bach. In this case even an attempt by Bach, who as always was well ahead of his time, to ensure the old instrument a sort of traditional protection by using a new musical form, would not have helped. This new form consisted of having a solo instrument accompanied obligato by a keyboard instrument, i.e. not by a numbered continuo bass part to be improvised, but by a fully composed, virtuoso solo part. With the traverse flute, which was completely new to him, Bach was much less sure – the pieces for this instrument use both forms to an equal extent.

»Viola« was a Romanesque term in the 15th century for instruments which were stroked with a bow rather than being plucked. Two families of these instruments developed during the 16th century: the *viola da braccio*, i.e. the (violin-type) instruments played in an arm position, and the *viola da gamba*, i.e. the (gamba) instruments played in the leg position or upright. This was linked with the development of purely instrumental music. The instruments of both families were built in descant, alto, tenor and bass versions. There are major differences in their design. The gamba has a flat base which recedes towards the neck, at least six strings tuned to fourths (and one third) and frets (of gut). The fingerboard and bridge are hardly curved, which makes solo playing of the middle strings difficult, the shoulder forms a sloping angle with the neck, by comparison with the right angle of the fiddles,

and the C-shaped sound holes open outwards. Violin-type instruments, on the other hand, usually have only four strings (normally tuned in fifths), no frets and F-shaped sound holes. The playing differences between violin-type instruments and gamba have already been described. The bow of the gamba is convex (curved outwards) and is gripped in the lower part of the »frog«. The differences in the design and the playing techniques give the instrument its specific sound, intensity, range and characteristics. (Incidentally, many cellists in the 18th century still used the gripping position from beneath the bow because this enabled them to achieve a greater variety in the sound. It was only the emphasis on uniformity of technique in the following century which completely eliminated such freedom for individual instrumentalists.)

The gamba instruments were especially popular in England. They were valued and played in so-called consorts, groups of four to six parts which, in their form and significance, roughly corresponded to the string quartets which arose in the late 18th century. Musical pieces for such consorts included, for example, the famous English »In nomine« fantasias based on a *cantus firmus* which was played in alto or tenor. Other famous compositions include the »Lachrymae« pavans (London, 1604) by John Dowland and collections by other Elizabethan composers from Orlando Gibbons and William Byrd to Matthew Locke and Henry Purcell. Solo gamba music for playing »on a ground«, on the other hand, could have a marked improvisation character.

The viola da gamba was suitable for both solo performance and chord accompaniment, as is proved by the *Concerts à deux violes égales* by the mysterious French composer Monsieur de Sainte-Colombe, who was credited by his pupils Marin Marais, Danoville and Jean Rousseau with the addition of the seventh string (A₁) which extended the tone range of the gamba downwards by a fourth. This led to the development of a new solo and virtuosic style of gamba music which had its effect even into the works of Bach but then, as outlined above, had to make way for the new taste of the 18th century.

As has been suggested above, Bach only rarely used the viola da gamba in his works. But it is worth noting that this use is evenly distributed through Bach's life. Thus, it seems to have been not so much the criterion of modernness but the specific character of the gamba which led him to use the instrument. In the *Actus Tragicus* (»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« BWV 106, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34), a funeral piece which was perhaps composed on the occasion of the death of his uncle Tobias Lämmerhirt in August 1707, Bach used two gambas – and this piece was also one of the earliest cantatas by Bach. A further funeral-type piece is the aria »Es ist vollbracht« (No. 30) in the St. John Passion BWV 245 of 1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75). It is remarkable how in the middle part of this aria, to the text »Der Held von Juda siegt mit Macht«, the gamba gives up its mourning solo role at the same time as the triumphal gesture

of the music and merely plays the alto part in a low octave (to reinforce it?). In the funeral ode written in 1727 on the death of the queen Christiane Eberhardine (»Laß Fürstin, laß noch einen Strahl« BWV 198, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60), the stately and distinguished quality of the old pavan culture is shown. In the the recitative and aria »Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut« – »Komm süßes Kreuz« (No. 56 and 57) in the 1736 repeat performance of the St. Matthew Passion BWV 244, Bach seems to want to express the motif of contemplative longing more clearly by using the gamba; in the earlier version of this passion music he »only« used a lute here. It is also possible that for the repeat performance Bach could call on the services of an excellent gamba player such as Carl Friedrich Abel or Ludwig Christian Heese. All of the pieces have a very personal, subjective character. For this purpose, Bach seems to feel that the comparatively subjective, individual tone of the quiet instrument viola da gamba and the rhetorical gestures that can be achieved by playing it are just right.

As so often, the history of the manuscripts of the three gamba sonatas by Johann Sebastian Bach is complicated and brings up numerous questions of detail. First of all, as is pointed out by Hans Epstein, the compiler and editor of these pieces in the NBA (IV/4), the sonatas are not a »coherent group of works like the six violin sonatas BWV 1014-1019«, but are preserved as individual pieces, »although this does not mean that they could not still have represented a coherent group in the eyes of the composer« (critical report, page 9). Merely the

sonata in G Major BWV 1027 is preserved as an autograph with parts. It was probably written down by Bach in the last decade of his life, as is suggested by the watermark on the notation paper which was also used for the autographs of the second part of the »Well-Tempered Clavier« and the »Art of the Fugue«. After Bach's death they came into the possession of Wilhelm Friedemann and thence directly into the Prussian State Library in Berlin.

The other two sonatas are more complicated. The autograph parts of the sonata in G Minor BWV 1029 passed to Carl Philipp Emanuel after Bach's death and were available to the editor of the sonatas in the complete edition of Bach's works in 1860; they were lost after 1945. Wilhelm Rust remarked that Carl Philipp Emanuel had noted the title *Sonata a Cembalo è Viola da Gamba di J. S. Bach G moll* on the sheets. And finally, the sonata in D Major BWV 1028 is available in a copy by Christian Friedrich Penzel dating from 1753. Penzel called himself a pupil of Bach although he only actually entered St. Thomas School in Leipzig in 1751, after Bach's death. At the end of his copy, Penzel noted *Il Fine. C. F. Penzel. / S T A 1753* (STA = Scholae Thomanae Alumnus) as if he had copied several pieces and not just one. In a preserved duplicate of Penzel's copy, the D Major sonata is preceded by the G Minor sonata BWV 1029. The title page of this duplicate states that Penzel's copy contained these two sonatas and four other sonatas by Bach. That could mean that the three preserved gamba sonatas may originally have been part of an overall corpus of six sonatas – i.e. a complete cycle such as

the six piece cycles for violin (BWV 1001-1006, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 119), violoncello solo (BWV 1007-1012, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 120), violin and obligato harpsichord (BWV 1014-1019, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 122) or even the Brandenburg Concertos (BWV 1056-1061, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126). The suggestion that the order of the sonatas in the BWV is perhaps not the order intended by Bach is just as obvious as the fact that this order (including the time when the preserved parts were written down) tells us nothing of the time of composition. Rather, it can be regarded as certain that in his Leipzig years Bach took the gamba sonatas out of the notation cabinet of the Coethen years, perhaps for the instruction of his sons, or that he adapted other previously existing pieces for this instrumentation.

Sonata G Major BWV 1027

Bach's very deliberate treatment of the specific character of various instruments is admirably shown in this piece. This is particularly because the G Major sonata is also preserved in a version for two flutes and basso continuo – even though it is not an autograph version (BWV 1039, recorded in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). Furthermore (cf. the booklet to this CD) it is preserved in a version that has been adapted for organ or pedal piano by another composer (movements 1, 2 and 4). The gamba version was probably written later than the flute version. Bach adapted the second flute part to the gamba without any great changes. To do so, he

had to transpose it into tenor, whereas he integrated the first flute part into the obligato harpsichord arrangement. He gave the gamba part numerous performance instructions such as holding notes, staccato marks and trills. This was in keeping with the possibilities of the string instrument and clearly shows the composer's intention to maintain the right expression at the expense of the improvisation talents of the player which were required in the flute version. Bach also changed the titles of the movements: the original *Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano – Presto* (BWV 1039) became in BWV 1027 *Adagio – Allegro ma non tanto – Andante – Allegro moderato*. This order particularly indicated smoother transitions and fewer contrasts than the earlier version. The lack of the second solo part increased the significance of the part for the key instrument, especially in the second movement.

Sonata D Major BWV 1028

This piece, which is fresh and lively in its fast movements and very sensitive in the slower parts, also gives occasion to reflect on the art of adornment of the age. As Hans Vogt has shown (»Johann Sebastian Bachs Kammermusik«, Stuttgart 1981, page 221 f.), the very different notation used for the trills and the holding notes also underlines this point. Even in the introduction, the theme played by the gamba already has a trill with holding notes; later, in parallel places, the holding notes, and sometimes the trill, are missing. The form of nota-

tion is also unequal in this respect between the gamba and the harpsichord. Thus, the musicians always need to reach an agreement on appropriate solutions.

A further noticeable element in this sonata is the similarity of individual movements, motifs and sections with other pieces by Bach. The introductory *Adagio* is the same as the *Andante* (movement 2) of the second Brandenburg Concerto (BWV 1047) and also sounds similar to the chorale (movement 6) of the cantata »Mein Herze schwimmt im Blut« BWV 199 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) which was composed at the latest for 12th August 1714. In the repeat performance of this cantata in Coethen (Duke Leopold was a competent gamba player!), Bach included a viola da gamba in this movement, and then in Leipzig he included a violoncello piccolo. Anyone who finds fault with the parallel themes of the *Allegro* (movement 2) of this sonata and at the same time notices the similarity of the theme with the *Solo per il Cembalo E flat Major by Ph. E. Bach* in the *Clavierbüchlein* of 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 137) will perhaps suspect that Bach's second oldest son was involved in the composition of the gamba sonata.

The third movement, again an *Andante*, is characterised by an *arioso* approach, and especially the expressive little sixth at the head of the theme which reminds us of impressive pieces such as the »*Erbarme dich*« aria in the St. Matthew Passion. A further remarkable feature is the chromatic tone of the middle and final section. The fourth movement

is determined by a two-part theme: a rising, broken chord on the gamba and a run of semiquavers with the right hand on the harpsichord. The artistic skill with which Bach combines and treats these two motifs is much admired.

Sonata G Minor BWV 1029

Whereas the previous two sonatas each have four movements, i.e. conform to the conventional *Sonata da chiesa* form, this piece comprises merely the three movements in the modern concerto form. It is understandable that it is often surmised that this sonata could be a treatment of a concerto grosso. But this suggestion must remain a hypothesis, even though the theme of the first movement is surprisingly similar to the beginning of the third Brandenburg Concerto.

The second movement is determined by an independence of the three parts which is unusual even by Bach's standards. They only begin to correspond with each other in the second section by taking over and treating individual motifs. The third movement, as if in anticipation of the »classical« form of a sonata movement, offers two themes. The first is based on tone repetitions, the second is more like a song. But the classical age in Vienna had not yet begun: Bach did not end with a reprise, but with counterpoint-type intensifications. We also encounter this piece as part of a variant of the Prelude and Fugue in C Major for organ (in B flat Major, BWV 545b). Perhaps this treatment originates from

the people around Johann Christian Bach. It remains uncertain, but not improbable, that Bach perhaps gave such pieces or sections from such pieces to his sons as exercises to perfect their own skills.

Although it is an exciting detective-like venture to recreate the route of Bach's compositions from the idea to the written version (and the ways in which manuscript versions were handed down), these philosophical questions should not cloud our view of the splendid music itself. Even the sonatas for viola da gamba and obligato harpsichord are characterised by the major feature of Bach's art of composition: his universal skill of picking up traditions and carrying them forward, of combining the old and the new and – most important – of giving the result an individual and personal touch, and if necessary bending the rules and conventions to achieve this.

HILLE PERL

was inspired by a concert of Wieland Kuijken to learn all the instruments of the gamba family at an early age. She then studied with Pere Ros and Ingrid Stampa in Hamburg and Bremen. She caused a stir by recording a CD of works by the French composer Sainte-Colombe. She plays in numerous eminent old music ensembles such as the Amsterdam and the Freiburg Baroque Orchestras and, under conductors such as Thomas Hengelbrock and Jordi Savall. Music is not just a profession for the gamba-player, »it is my vocation, my elixir of life, hobby and the only thing I ever wanted to do.«

MICHAEL BEHRINGER

was born in 1956 and studied church music for class A examination from 1976 to 1982 in Freiburg, organ with Hans Musch, piano with Jürgen Klodt, conducting with Wolfgang Schäfer and song accompaniment with Ramon Walter. This was followed by organ and harpsichord studies in Vienna and Amsterdam. Classes with Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard and Johann Sonnleitner completed his musical training. He has performed on the harpsichord and continuo with numerous soloists including Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, the formation Musica Antiqua Köln, the Freiburg Baroque Orchestra and – for more than ten years – with Helmuth Rilling's ensembles. He teaches harpsichord and continuo at the Colleges of Music in Freiburg and Frankfurt on Main and has given classes in continuo playing at the Begegnungen mit Alter Musik

festival in Heidelberg, the Staufen Music Week, and the Bach Academy in Buenos Aires.

The musician appears in many EDITION BACH-AKADEMIE releases. He is Bach-Collegium Stuttgart's continuo player. As a soloist he accompanies the secular cantata BWV 203 Amor, you betrayer (vol. 62), is featured on the recording of The Art of Fugue (vol. 34) and the Musical Offering (vol. 133) and will record the 1725 Clavierbüchlein for Anna Magdalena Bach (vol. 136).

Les sonates de Jean-Sébastien Bach pour viole de gambe et clavicin obligé

Viola di (da) Gamba [ital.] Basse de Viole, it. Viole de Gambe [gall.], parce qu'elle est tenue entre les genoux. Elle a ordinairement six cordes accordées, de l'aigu au grave : ré, la, mi, do, sol, ré. Un registre d'orgue porte aussi ce nom. Dans son *Lexique musical* de 1732, Johann Gottfried Walther n'est pas prolix lorsqu'il s'agit de décrire la basse de viole comme l'un des six types de l'instrument appelé viole. La basse de viole commençait à se démoder, le violoncelle l'évinçait petit à petit.

Même un professeur aussi considéré que Leopold Mozart ne put empêcher cette évolution, bien qu'il eût nommé les différences en 1756 dans son école de violon : le nombre de cordes et en plus *une tonalité toute autre, une sonorité plus agréable* de la basse de viole, utilisée *le plus souvent comme voix supérieure*. Pour le violoncelle au contraire, il emploie le terme de *Bassel*, petite contrebasse. Les deux instruments offrant à ses yeux des moyens d'expression musicale tout à fait distincts, il leur revenait des fonctions différentes. Mais cet aspect passait au second plan pour les compositeurs plus jeunes. Les nouvelles formes musicales demandaient de nouvelles couleurs instrumentales. Et la basse de viole était peut-être trop liée aux formes d'exécution pratiquées à la cour pour pouvoir servir en toute fraîcheur la musique naissante de la bourgeoisie. C'est donc sans doute un mélange de raisons esthétiques,

d'évolution du goût musical, de perfectionnement de la technique du jeu et peut-être aussi de changement dans les habitudes d'écoute qui a écarté la basse de viole au profit du violoncelle.

Noublions pas, finalement, la puissance sonore plus faible de la basse de viole : un instrument à six ou sept cordes ne supporte pas la même traction sur chaque corde qu'un autre muni de quatre cordes seulement. Au 18^e siècle, les salles de concerts plus grandes et les formations plus importantes exigent plus de puissance des instruments. Pourtant, la viole de basse continua d'être utilisée en soliste, tandis que le violoncelle restait d'abord instrument d'orchestre ; jusqu'au début du 19^e siècle, il y a encore plus de littérature soliste et de concertos pour viole de basse que pour violoncelle (par exemple ceux de Graun, Tartini, Telemann, Hesse) ; mais les sonates de Luigi Boccherini et surtout celles de Ludwig van Beethoven consacrent l'émancipation du violoncelle de l'orchestre.

L'œuvre de Jean-Sébastien Bach semble déjà refléter cette tendance. Le violoncelle y prend la première place dans les six Suites pour violoncelle seul (BWV 1007 à 1012) de forme hautement expérimentale. Ou pour être plus exact : Bach utilise la suite traditionnelle pour mettre en valeur un nouvel instrument et faire l'expérience de son jeu en soliste. Bien pauvre semble à côté le nombre des trois sonates pour viole de gambe, écrites qui plus est comme deuxième version : les trois œuvres ont pour base des morceaux perdus composés pour un autre instrument mélodique. S'il faut expliquer ce petit

nombre par une moins bonne transmission, le seul fait que ces morceaux aient été négligés serait un indice de poids. Peut-être n'y eut-il pas besoin de copies comme celles des Suites pour violoncelle de la main d'Anna Magdalena. Et Bach, comme toujours en avance sur son temps, aurait tenté en vain d'assurer la pérennité du viel instrument en employant une forme musicale nouvelle. Cette nouvelle forme consistait à faire accompagner un instrument soliste par l'instrument à touches mené en obligé, c'est-à-dire non comme une basse chiffrée à réaliser en improvisant, mais avec une partie de solo virtuose entièrement écrite. Bach avait moins d'assurance avec la flûte traversière qui était toute nouvelle pour lui – les morceaux qu'il a composés pour cet instrument recourent aux deux formes dans la même mesure.

Le terme «viole» désigne au 15^e siècle, dans les pays de langue romane, les instruments dont les cordes ne sont pas pincées mais frottées au moyen d'un archet. Deux familles se distinguent l'une de l'autre au cours du 16^e siècle: les *viola da braccio*, premiers instruments de la famille du violon, tenus dans les bras, et les *viola da gamba*, tenus sur ou entre les genoux. Ceci est lié à l'évolution de la musique purement instrumentale. Les instruments des deux familles sont fabriqués dans les registres dessus, alto, ténor et basse. A part cela, ils présentent des caractères essentiellement différents. La viole de gambe a un fond plat revenant en biais sur le manche, au moins six cordes accordées selon les intervalles quarte – quarte – tierce majeure – quarte – quarte, et des frettes en boyau. La touche et le che-

valet sont à peine arqués, ce qui rend difficile le jeu soliste des cordes médianes. La caisse s'infléchit doucement sur le manche – et non pas à angle droit comme sur les violons – et les ouïes en forme de C sont tournées vers l'extérieur. Les instruments de la famille du violon, par contre, n'ont que quatre cordes (accordées le plus souvent par quintes), pas de frettes et des ouïes en forme de f. Nous avons déjà mentionné la manière différente de tenir les instruments des deux familles. En outre, l'archet de la viole de gambe est courbé vers l'extérieur (convexe) et doit être tenu le dos de la main tourné vers le bas. De toutes ces différences résultent la spécificité du son, celle de son intensité, de son volume et de son modelé. (Au demeurant, nombre de violoncellistes du 18^e siècle jouaient encore le dos de la main tourné vers le bas, ce qui permettait d'obtenir une plus grande variation du son. De telles libertés prises par les interprètes ont été éliminées totalement par les tentatives d'assimilation faites au siècle suivant.)

Cest surtout en Angleterre que les violes de gambe étaient appréciées. On les jouait en «consorts», des ensembles de quatre à six voix dont la forme et l'importance équivalent à peu près aux quatuors à cordes qui feront leur apparition à la fin du 18^e siècle. De tels morceaux de consort sont par exemple les célèbres fantaisies anglaises «In nomine» sur un cantus firmus écrit en alto ou en ténor. Les pavanés «Lachrimae» de John Dowland (Londres, 1604) sont restées illustres ainsi que les recueils d'autres compositeurs de l'époque élisabéthaine, d'Orlando Gibbons et William Byrd à Mat-

thew Locke et Henry Purcell. Par contre, la musique pour viole de gambe jouée en soliste « upon a ground » pouvait avoir un caractère très improvisé.

La viole de gambe convenait aussi bien au jeu soliste qu'au jeu d'ensemble, comme en témoigne les *Concerts à deux violes égales* du mystérieux Monsieur de Sainte-Colombe, un Français auquel ses élèves Marin Marais, Danoville et Jean Rousseau attribuaient déjà l'introduction de la septième corde (la₁) qui élargit l'ambitus de l'instrument d'une quarte dans le grave. Ceci favorisa le développement d'un nouveau style de musique utilisant la viole de gambe comme instrument soliste virtuose. Ce style rayonne jusque dans l'œuvre de Bach, mais il dut payer tribut au nouveau goût du 18^e siècle.

Nous avons déjà fait allusion au fait que Bach n'emploie la viole de gambe que rarement dans son œuvre. Il est remarquable toutefois que cet emploi s'étende sur toute sa vie. Plutôt que des critères de modernité, il semble donc que ce soit le caractère spécifique de l'instrument qui l'ait incité à y recourir. Dans l'*Actus Tragicus* (*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106 – Le règne de Dieu est le meilleur de tous – EDITION BACHAKADEMIE, vol. 34), une musique funèbre écrite peut-être pour la mort de son oncle Tobias Lämmerhirt en août 1707, Bach utilise deux violes de gambes – c'est en même temps l'une de ses premières cantates. Dans la Passion selon saint Jean de 1724, BWV 245 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 75), l'aria *Es ist vollbracht* (n° 30, Tout est accompli) est aussi quasiment une musique funèbre. Il faut noter comme,

dans la partie centrale de cet aria, sur les mots *Der Held von Juda siegt mit Macht* (Le héros de Juda est puissant vainqueur), la viole de gambe abandonne son rôle soliste de lamentation au moment même où la musique amorce un chant triomphant ; elle joue simplement en octave grave avec la voix d'alto (pour la renforcer?). L'ode funèbre écrite en 1727 pour la mort de la reine Christiane Eberhardine (*Laß Fürstin, laß noch einen Strahl*, BWV 198 – Laisse, princesse, laisse encore un rayon, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) fait résonner à nouveau la mesure et la dignité de l'ancienne pavane. Dans le récitatif et l'aria n° 56 et 57 de la Passion selon saint Matthieu BWV 244 *Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut* (Oui, certainement, chair et sang veulent en nous) – *Komm süßes Kreuz* (Viens, ô douce croix), Bach semble vouloir donner plus de relief au motif de l'aspiration contemplatrice en utilisant une viole de gambe lors de la reprise en l'an 1736 ; la première version de cette Passion prévoyait à cet endroit « seulement » un luth. Il disposait peut-être aussi d'un excellent joueur de viole pour la reprise, comme Carl Friedrich Abel ou Ludwig Christian Hesse. En résumé, tous ces morceaux ont en commun une attitude très personnelle et subjective. Le son plein de caractère et plutôt subjectif de la tranquille viole de gambe semblait à Bach tout à fait approprié ainsi que les nuances d'expression qu'elle permet.

La transmission des trois sonates pour viole de gambe de Jean-Sébastien Bach est compliquée, comme bien souvent, et soulève de nombreuses questions de détail. Pour commencer, les sonates ne forment pas « un ensemble cohérent, telles que

exemple les six sonates pour violon BWV 1014 à 1019 », comme le remarque Hans Eppstein, éditeur de ces morceaux dans la *NBA* (IV/4), mais elles nous sont parvenues en tant que pièces isolées, « ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'elles n'ont pas pu former un groupe lié aux yeux du compositeur » (Commentaire critique, p. 9). Seule la sonate en sol majeur BWV 1027 est conservée en parties autographes. Bach les a sans doute écrites dans sa dernière décennie; c'est ce que donne à penser le filigrane du papier à musique qui a été employé aussi pour les autographes de la deuxième partie du Clavier bien tempéré et de l'Art de la fugue. Après la mort de Bach, elles allèrent à Wilhelm Friedemann et de là directement dans la Bibliothèque d'état de la Prusse à Berlin.

Le parcours des deux autres sonates est plus compliqué. Les parties autographes de la sonate en sol mineur BWV 1029 passèrent dans les mains de Carl Philipp Emanuel après la mort de Bach et l'éditeur des sonates en a encore disposé pour l'Édition monumentale des œuvres en 1860; elles ont disparu après 1945. Wilhelm Rust rapporta à l'époque que Carl Philipp Emanuel avait écrit sur les feuilles le titre *Sonata a Cembalo à Viola da Gamba di J.S. Bach G moll.* Quant à la sonate en ré majeur BWV 1028, elle nous est parvenue sous forme de copie de la main de Christian Friedrich Penzel, datée de 1753. Penzel se présentait comme élève de Bach bien qu'il fût entré en 1751 seulement, donc après la mort de Bach, à l'école Saint Thomas de Leipzig. Au bas de sa copie, il a noté *Il Fine. C.F.Penzel. / S T A 1753* (STA = Scholae Thomanae

Alumnus, élève de l'école Saint Thomas), comme s'il avait copié non pas un seul mais plusieurs morceaux. Dans une copie parvenue jusqu'à nous de la copie de Penzel, la sonate en sol mineur BWV 1029 précède la sonate en ré majeur. La page de titre de cette deuxième copie indique que la copie de Penzel contenait non seulement ces deux sonates, mais encore quatre autres sonates de Bach. Cela pourrait signifier que les trois sonates pour viole de gambe qui nous ont été transmises proviennent elles aussi d'un ensemble de six sonates – donc d'un cycle cohérent comme en forment les six pièces pour violon (BWV 1001 à 1006, ÉDITION BACHAKADEMIE vol. 119) ou pour violoncelle seul (BWV 1007 à 1012, ÉDITION BACHAKADEMIE vol. 120), pour violon et clavecin obligé (BWV 1014 à 1019, ÉDITION BACHAKADEMIE vol. 122) ou encore les six Concertos brandebourgeois (BWV 1056 à 1061, ÉDITION BACHAKADEMIE vol. 126). Que l'ordre des sonates dans le Catalogue des œuvres de Bach (BWV) ne soit donc pas celui que Bach lui-même avait projeté semble aussi évident que le fait que cette suite (tout comme la date de mise par écrit des parties conservées) ne nous apprenne rien sur la date de création des morceaux. On peut considérer plutôt comme certain que Bach, dans ses années de Leipzig, ressortit les sonates pour viole de gambe de l'armoire à partitions de Cöthen, peut-être pour enseigner ses fils, ou bien qu'il arrangea pour cette instrumentation des morceaux qui existaient déjà eux aussi.

Sonate en sol majeur BWV 1027

Ce morceau montre de manière éminente avec quel discernement Bach savait jouer du caractère spécifique des différents instruments. En effet, nous possédons aussi une version pour deux flûtes et basse continue – sans que l'autographe nous en soit parvenu – de la sonate en sol majeur (BWV 1039, enregistrée dans le vol. 121 de l'ÉDITION BACHAKADEMIE). On en connaît en outre un arrangement fait de main étrangère (voir à ce propos le livret de ce CD) pour orgue ou clavier à pédale (mouvements 1, 2 et 4). La version pour viole de gambe est probablement postérieure à la version pour flûte. Bach transcrivit la deuxième partie de flûte pour la viole de gambe sans grand changement. Pour cela, il dû la transposer dans la tonalité de ténor, tandis qu'il intégrait la première partie de flûte dans la partie de clavecin obligé. Il dota la partie de viole de gambe de nombreuses indications de nuance telles que retards, points de staccato et trilles. Ceci correspond aux possibilités de l'instrument à archet et montre bien la volonté du compositeur de renforcer l'expression au détriment des talents d'improvisation encore exigés de l'interprète dans la version pour flûte. Bach changea aussi les caractères des mouvements. *Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano – Presto* (BWV 1039) deviennent dans BWV 1027 *Adagio – Allegro ma non tanto – Andante – Allegro moderato* ; cet enchaînement indique surtout des passages plus souples et moins de contrastes que dans le précédent. Enfin, la disparition de la deuxième voix de soliste conduisit à une revalorisation de la partie pour instruments à touches, notamment dans le deuxième mouvement.

Sonate en ré majeur BWV 1028

Ce morceau frais et vivant dans ses mouvements rapides, très sentimental dans ses passages lents, convient aussi à merveille à une réflexion sur l'ornementation pratiquée à l'époque. Les notations très diverses des trilles et retards y contribuent, comme l'a montré Hans Vogt (*Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, La musique de chambre de J.-S. Bach, Stuttgart 1981, p. 221 et suivante). Dès le prélude, le thème que doit jouer la viole de gambe présente une trille avec retard ; plus tard, à des endroits parallèles, le retard manque et parfois aussi la trille. La notation n'est pas non plus homogène sous ce rapport entre la viole et le clavecin. Les interprètes doivent donc toujours s'entendre sur des solutions appropriées.

Ce qui frappe en outre dans cette sonate, c'est la ressemblance de certains mouvements, motifs et passages avec d'autres morceaux de Bach. En effet, l'adagio introductif ressemble à l'andante (2^e mouvement) du deuxième Concerto brandebourgeois (BWV 1047) et rappelle aussi le choral (6^e mouvement) de la cantate créée au plus tard pour le 12 août 1714 *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 (Mon cœur baigne dans le sang – ÉDITION BACHAKADEMIE vol. 60). Lors d'une reprise de cette cantate à Cöthen (le prince Leopold était un remarquable joueur de viole de gambe !), Bach fit jouer ce mouvement par une viole de gambe, et par un violoncello piccolo plus tard à Leipzig. Qui critique la conduite parallèle du thème de l'allegro de cette sonate (2^e mouvement) et constate en même temps la

ressemblance du thème avec le *Solo per il Cembalo Es-Dur von Ph. E. Bach* dans le Petit Livre de clavier de 1725 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 137), aura peut-être l'idée que le deuxième fils de Bach a pu participer à la composition de la sonate pour viole de gambe.

Le troisième mouvement, un andante de nouveau, frappe par sa contenance d'aria et rappelle, surtout par les petites sixtes expressives dans la tête du thème, des morceaux remplis d'expression comme l'aria *Erbarme dich* (Aie pitié) de la Passion selon saint Matthieu. La coloration chromatique du centre et de la fin est remarquable. Le quatrième mouvement est déterminé par un thème binaire : un arpège de la viole s'élançant vers le haut ainsi qu'un passage de double-croches de la main droite au clavecin. L'habileté de Bach à combiner et à traiter ces deux motifs fait toujours l'admiration.

Sonate en sol mineur BWV 1029

Alors que les deux sonates précédentes comportent quatre mouvements, respectant ainsi la forme traditionnelle de la *Sonata da chiesa* (sonate d'église), ce morceau n'en comprend que trois, selon la forme moderne. Pour cette raison, on entend toujours supposer qu'il puisse s'agir de l'arrangement d'un concerto ou d'un concerto grosso. Mais cette supposition restera hypothèse, même si le thème du premier mouvement ressemble de manière ahurissante au début du 3^e Concerto brandebourgeois.

Le deuxième mouvement est déterminé par une autonomie des trois voix inhabituelle même chez Bach. Elles ne commencent à correspondre entre elles que dans la deuxième partie, en adoptant et en traitant certains motifs. Le troisième mouvement offre deux thèmes, comme anticipant la forme »classique« d'un mouvement de sonate. Le premier thème se base sur des répétitions de sons, le deuxième est de nature plus chantante. Cependant, l'école classique de Vienne n'a pas encore commencé : Bach ne termine pas par une réexposition, mais par des condensations contrapuntiques. Nous connaissons également ce morceau comme élément d'une variante du Prélude et fugue en ut majeur BWV 545 pour orgue (en si bémol majeur, BWV 545b). Cet arrangement provient peut-être de l'entourage de Johann Christian Bach. Il n'est pas prouvé, mais paraît vraisemblable, que Bach ait donné à ses fils des morceaux ou des éléments de ces morceaux comme exercice de perfectionnement.

Si captivant qu'il soit de reconstituer le chemin suivi par les compositions de Bach de leur conception à leur mise par écrit (et à leur transmission), il ne faut pas laisser les questions de philologie troubler l'attention due à cette musique magnifique. Les sonates pour viole de gambe et clavecin obligé portent elles aussi la marque essentielle de l'art de Bach : son aptitude générale à se saisir de formes traditionnelles pour les faire progresser, de combiner l'ancien et le nouveau et d'animer l'ensemble – voici l'important – d'un souffle personnel et individuel faisant céder au besoin règles et conventions.

HILLE PERL

apprit à jouer sur tous les instruments de la famille des gambes dès sa jeunesse, intérêt qui lui est venu sous l'impulsion d'un concert de Wieland Kuijken. Elle étudia ensuite auprès de Pere Ros et de Ingrid Stampaa à Hambourg et Brème. Son enregistrement sur CD des œuvres du compositeur français Sainte-Colombe fit sensation. Elle joue dans de nombreux ensembles de musique ancienne de renommée comme l'orchestre baroque d'Amsterdam et de Freiburg et sous la direction de chef d'orchestre comme Thomas Hengelbrock et Jordi Savall. La musique est pour la gambiste non seulement une profession, «elle est avant tout une vocation, un élixir de vie, un hobby et la seule chose que j'ai toujours voulu faire».

MICHAEL BEHRINGER

Né en 1956, il fit de 1976 à 1982 des études de musique religieuse qu'il acheva par l'examen final »A-Prüfung«² à Freiburg. Hans Musch fut son professeur d'orgue, Jürgen Klodt son professeur de piano, il étudia la conduite d'orchestre auprès de Wolfgang Schäfer ainsi que l'accompagnement de chant auprès de Ramon Walter. Des études d'orgue et de clavecin suivirent à Vienne en Autriche et à Amsterdam. Il compléta sa formation musicale par des cours auprès de Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard et Johann Sommleitner. Il se produisit en tant que claveciniste et joueur de

basse continue avec de nombreux solistes, parmi lesquels il faut citer Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, le Groupe »Musiqua Antiqua Köln«, l'Orchestre baroque de Freiburg et – depuis dix ans – avec l'ensemble de Helmuth Rilling. Il enseigne le clavecin et la basse continue aux Conservatoires de musique de Freiburg et de Francfort sur le Main et donna des cours de pratique de la basse continuo lors des »Rencontres avec la Musique ancienne« à Heidelberg, lors de la Semaine de la musique à Staufen et auprès de l'Académie Bach à Buenos Aires.

Dans le cadre de l'EDITION BACHAKADEMIE, la participation de ce musicien est multiple. Il joue la partie de la basse continue avec le Bach Collegium Stuttgart. Il accompagne en soliste la cantate profane »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 23), il participe à l'enregistrement de L'Art de la Fugue (Vol. 34) et de L'Offrande Musicale (Vol. 133) et enregistrera le Clavierbüchlein pour Anna Magdalena Bach de 1725 (Vol. 136).

Las sonatas de Johann Sebastian Bach para viola de gamba y cémbalo obligado

La *viola di (da) gamba* [ital.] *Basse de viole, it. Viole de Gambe* [gall.] consiste en una viola de pierna, pues efectivamente sujetábase entre las piernas; habitualmente cuenta de seis cuerdas, las cuales se disponen de arriba abajo según el siguiente orden: *re¹, la, mi, do, Sol, Re*. También un registro de órgano lleva este nombre. Así de sucintamente se expresó Johann Gottfried Walther en su *Diccionario musical (Musicalisches Lexicon, 1732)* al describir la *viola de gamba* entre uno de los seis tipos de instrumentos de la familia de las violas. La *viola de gamba* empezaba ya a ser un instrumento anticuado, mientras que el violoncelo empezaba a ocupar su rango.

Ni siquiera un maestro del calibre de Leopold Mozart pudo contrarrestar en nada semejante proceso a pesar de hacer referencia en su escuela de violín, en 1756, a ciertas diferencias como el número de cuerdas y, además, *la entonación tan diferente, un tono más agradable de la gamba, la cual las más veces hace de voz de alto*. El violoncelo, por otra parte, lo denomina de *Bassel (bajito)*, esto es, un pequeño contrabajo. Veía él entre las posibilidades expresivo-musicales y las funciones de la *viola de gamba* y del violoncelo unas diferencias considerables. Para los jóvenes compositores estas cuestiones quedaban antes bien relegadas a un segundo plano. En todo caso las nuevas formas musicales requerían

un colorido instrumental igualmente nuevo. Acaso la gamba se relacionara con las modalidades de ejecución cortesana más de lo que hubiera sido admisible a la incipiente música burguesa con sus novedades. El que la gamba decayera en beneficio del celo parece deberse, pues, al *revolutum* de las razones estéticas, el gusto musical cambiante, el perfeccionamiento de la técnica ejecutoria y, acaso también, al cambio de las costumbres auditivas.

No debe olvidarse el hecho de que sonido de la gamba es inferior: un instrumento de seis o siete cuerdas no soporta tanta tracción en cada una de sus cuerdas como un instrumento que tan sólo cuente con cuatro cuerdas. Con motivo de la adaptación a las mayores salas de concierto así como a los mayores repartos, a los instrumentos concertísticos de siglo XVIII se les exigía mayor *dinamismo*. Sea como sea, la gamba mantuvo su puesto de destacado instrumento de solista, mientras que el violoncelo momentáneamente sólo se empleaba en tanto instrumento de orquesta; hasta el principio del siglo XIX se contaba con más conciertos para gamba que para violoncelo (por ejemplo, von Graun, Tartini, Telemann, Hesse) y lo mismo puede decirse de las partituras para solistas; con las sonatas de Luigi Boccherini y, sobre todo, de Ludwig van Beethoven, comienza la emancipación del violoncelo respecto de la orquesta.

Justo esta tendencia puede ya apreciarse considerablemente en la obra de Johann Sebastian Bach. El violoncelo ocupa en esta obra un puesto de preeminente novedad con la forma – de acusado carácter

experimental – de la suite para instrumento solo (BWV de 1007 a 1012). Más aún: la suite convencional sirve a Bach para el *lanzamiento* de un nuevo instrumento en forma experimental para solista. Frente a estas obras se cuenta con tan sólo tres sonatas para *viola de gamba*, cuya génesis, por demás, es indirecta: las tres piezas van antecedidas de sendas composiciones originales y desaparecidas para otros instrumentos con los que ejecutar la melodía. Si acaso buscáramos la explicación de estos hechos en la transmisión incompleta hasta nuestros días de la creación de Bach, ya el descuido con que entonces hubieran de haber sido tratadas estas mismas obras parece elocuente indicio. Al contrario de lo acontecido a aquellas suites para celo que nos han llegado de la mano de Anna Magdalena Bach, acaso no haya habido demanda de copias de estas obras. En semejante caso y a pesar de hallarnos frente a un compositor que tanto solía adelantarse a su tiempo, de nada hubiera servido el intento de proteger el legado del antiguo instrumento empleando para ello una nueva forma musical. Esta nueva forma consistía precisamente en acompañar a un instrumento solista con un instrumento de teclado obligado, esto es, no sirviéndose de un bajo continuo cifrado y a ejecutar improvisadamente, sino de una virtuosa voz de solo puesta por escrito. Respecto de la flauta travesera – completamente nueva para Bach – no se hallaba el maestro tan seguro: las piezas para este instrumento consideran ambos modos en la misma medida.

»Viola« es una denominación románica del siglo XV de los instrumentos que no se tañían sino que se

hacían sonar por medio de un arco. En el siglo XVI se conforman dos familias: las *virole da braccio*, esto es, los instrumentos de arco que se sostienen con el brazo, y las *virole da gamba*, o sea los instrumentos de arco que se sujetan con las piernas o se mantienen de pie. Así va teniendo lugar, pues, el desarrollo de la música puramente instrumental. Los instrumentos de ambas familias se construyen en posición de tiple, alto, tenor y bajo. El modo de construcción muestra muy considerables diferencias. Las *gambe* son de suelo plano y curvado en dirección al cuello así como, por lo menos, de seis cuerdas afinadas en distancia de cuarta (y de tercia) y trastes (de tripa). El diapasón y el puente apenas si presentan forma abovedada, lo cual hace difícil la ejecución de solista de las cuerdas centrales; el cuerpo se afina hacia arriba (esto es, no verticalmente como en el caso de los instrumentos de cuerda que se sujetan con las brazos), hacia el cuello, y las aperturas en forma de C se encuentran abiertas hacia fuera. Por el contrario los instrumentos de arco que se sujetan con los brazos – *los violines* – disponen tan sólo de cuatro cuerdas (mayormente afinadas en quintas), carecen de trastes y sus aperturas son en forma de »f«. Las diferencias por lo que respecta al modo de ejecución entre los *violines* y las *gambas* acaban ya de exponerse. Por lo demás cabe añadir que los arcos de las *gambas* son convexos (hacia afuera) y se sujetan en traste bajo. De las diferencias dadas entre los modos de construcción y de ejecución resulta el timbre específico de cada familia de instrumentos de arco, su intensidad, su amplitud y configuración. (dicho sea que de la técnica *bajo mano* se sirvieron aún muchos violoncelistas del si-

glo XVIII, pues de este modo podía alcanzarse una gama de variación de sonido bastante mayor. Primeramente fue con los intentos de ajuste del siglo pasado cuando se eliminaron estas licencias de los instrumentistas).

Los instrumentos de *gamba* fueron apreciados sobre todo en Inglaterra. Se cultivaban y tocaban estos instrumentos en los llamados *consorts*, esto es, en grupos de cuatro a seis voces cuya forma y transcendencia se corresponde con el cuarteto de cuerda de finales del siglo XVIII. Estas músicas de *consor* son las conocidas fantasías inglesas «in nomine» del *cantus firmus* que se realizaba en alto o en tenor. Bien conocidas son las pавanas «lachrymae» (Londres 1604) de John Dowland o las colecciones de otros compositores de la época isabelina a cargo de Orlando Gibbons y William Byrd hasta Matthew Locke y Henry Purcell. Por el contrario, la música de *gamba* de solistas – «upon a ground» – podía tener el carácter de decidida improvisación.

El que la *viola da gamba* sirviese tanto para ejecuciones de solista como en acorde queda demostrado por los *Concerts à deux violes égales* de aquel enigmático francés Monsieur de Sainte-Colombe, al cual ya sus alumnos Marin Marais, Danoville y Jean Rousseau asignan la introducción de la séptima cuerda (La₁), que prolongaba la amplitud tonal de la gamba una cuarta hacia abajo (A₁). De ahí se desarrolló un estilo nuevo y virtuosista en la música de *gamba* que influye hasta en la obra de Bach y que, como quedó dicho, cayó en desgracia al nuevo gusto del siglo XVIII.

Como acabamos de referir, Bach se sirvió sólo raras veces de la *viola de gamba* en su obra. En todo caso ha de considerarse que el empleo de este instrumento tiene lugar regularmente a lo largo de toda la obra de Bach. El carácter específico de la gamba parece ser que lo decidió por su empleo antes que por el criterio de su mera modernidad. En el *Actus Tragicus* («El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos» – «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34), a una música fúnebre compuesta acaso con motivo de la muerte acaecida en agosto de 1707 de un tío de Bach (Tobias Lämmerhirt) asigna Bach dos gambas (se trata simultáneamente de una de las más tempranas cantatas de Bach). Igualmente como música de carácter fúnebre contamos con el aria «Consumado es» (número 30) de la Pasión según San Juan (Johannes-Passion) BWV 245 de 1724 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 75). Digno de mención es cómo en la parte central de esta aria, en el pasaje textual «El héroe de Judá con poder vence» («Der Held von Juda siegt mit Macht»), la gamba abandona su función lamentosa de solista al iniciarse el *gestus* triunfal; se ejecuta con ella sólo en octava profunda la voz de bajo (¿como refuerzo?). En la oda de duelo compuesta en 1727 con motivo de la muerte de la reina Christiane Eberhardine («Deja Señora, deja un destello» – «Laß Fürstin, laß noch einen Strahl» BWV 198, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60) escuchamos de nuevo el tono lamentoso – mas digno – de las antiguas pавanas. En el recitativo y el aria «Si libremente se llega a nosotros la carne y la sangre» – «Ven dulce cruz» («Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut» – «Komm süßes Kreuz») (números 56 y

57) de la Pasión según San Mateo (Matthäus-Passion) BWV 244 parece como si Bach (concretamente, en la nueva representación del año 1736) quisiera extrovertir más intensamente el motivo del anhelo contemplativo sirviéndose de la gamba; en la versión temprana de esta pasión considero «tan sólo» el empleo de un laud. Posiblemente dispusiera Bach para el reestreno de un excelente gambista, acaso Carl Friedrich Abel o Ludwig Christian Hesse. Todas estas piezas en conjunto son de un carácter muy personal y marcadamente subjetivo, razón por la que en estos casos consideraría Bach justamente apropiado el empleo de un instrumento de marcado carácter, dulce y relativamente subjetivo como la *viola de gamba* con su expresividad retórica.

Como en otros muchos casos, la transmisión de las sonatas para *viola de gamba* de Johann Sebastian Bach es complicada y arroja en sus detalles numerosas incógnitas. Primeramente, como Hans Eppstein, el editor de estas piezas, apunta en la NBA (IV/4), las sonatas no conforman un «grupo de obras compacto como sería el caso de las seis sonatas para violín BWV 1014-1019», antes bien se han transmitido como obras sueltas, «lo cual, naturalmente, no significa que desde la perspectiva del compositor, sin embargo, no hubieran podido llegar a formar un grupo coherente» (Informe crítico [Krit. Bericht] pág. 9). Solamente la Sonata en Sol mayor BWV 1027 se conserva en voces autógrafas. Fueron escritas por el mismo Bach en el último decenio de su vida; indicio de ello es la filigrana de su papel de pentagramas, el cual fue también empleado en los autógrafos de la segunda parte de «El piano

bien temperado» («Wohltemperierten Klavier») así como en el «Arte de la fuga» («Kunst der Fuge»). Tras la muerte de Bach pasó el autógrafo a ser propiedad de Wilhelm Friedemanns y después, sin más mediación, de la Biblioteca Estatal Prusiana de Berlín (Preußische Staatsbibliothek Berlin).

En el caso de las dos restantes sonatas nos hallamos ante mayores complicaciones. Las voces autógrafas de la sonata en sol menor BWV 1029 cayeron tras la muerte de Bach en manos de Carl Philipp Emanuel; se encontraban aún a disposición del editor de las sonatas mismas con motivo de la edición completa de las obras de Bach del año 1860 y desaparecieron tras 1945. Wilhelm Rust refería por aquellos entonces que Carl Philipp Emanuel puso a las hojas el título de «*Sonata para cémbalo y viola da gamba de J.S.Bach en sol menor*» (*Sonata a Cembalo è Viola da Gamba di J.S.Bach G moll*). La sonata en Re mayor BWV 1028 se conserva exclusivamente en una copia de Christian Friedrich Penzel del año 1753. Penzel se describe a sí mismo como alumno de Bach, a pesar de que ingresara en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig en 1751, esto es, tras la muerte del mismo Bach. Al final de su copia anotó Penzel: *Il Fine. C.F.Penzel. / S T A 1753* (STA = Scholae Thomanae Alumnus), como si no hubiera copiado una, sino varias piezas. En una copia conservada de la transcripción de Penzel encontramos la Sonata en Re mayor precediendo a la Sonata en sol menor BWV 1029. En la hoja del título de esta copia se anota que la transcripción de Penzel contenía estas dos sonatas así como cuatro más de Bach. Esto vendría a decir que también las tres o-

natas para *viola de gamba* que nos han llegado pudieran proceder de un conjunto de seis sonatas – que, por lo tanto, trataríase de todo un ciclo al modo del que conforman las seis piezas para violín (BWV 1001-1006, EDITION BACHAKADEMIE Vol.119) o violoncelo solo (BWV 1007-1012, EDITION BACHAKADEMIE Vol.120), para violín y cémbalo obligado (BWV 1014-1019, EDITION BACHAKADEMIE Vol.122) o bien los Conciertos de Brandemburgo (BWV 1056-1061, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126). El que, por ende, tampoco el orden de las sonatas según el índice de las obras de Bach se corresponda con el posiblemente decidido por Bach parece cosa tan clara como el que este orden (al respecto ha de tenerse en cuenta el momento de la redacción de las voces conservadas) no sea nada elocuente acerca del momento de la génesis de las piezas mismas. Antes bien debe considerarse como seguro el que Bach se sirviera de nuevo de sus partituras de Köthen en sus años de Leipzig – acaso con motivo de las clases de sus hijos – o bien que reelaborara para este reparto otras composiciones ya igualmente existentes.

Sonata en Sol mayor BWV 1027

El comportamiento tan intencionado de Bach respecto de los caracteres específico de los diferentes instrumentos se pone de manifiesto en la presente composición de un modo excepcional. La Sonata en Sol mayor se conserva también en una versión para dos flauta – si bien no transmitida autógrafamente – y bajo continuo (BWV 1039, ejecutada en la EDI-

TION BACHAKADEMIE Vol. 121). Además (compárese al respecto el *booklet* de este CD) se conserva también en una adaptación realizada por mano ajena para órgano o piano de pedal (movimientos 1, 2 y 4). Probablemente la versión para gamba sea posterior a la versión para flautas. Bach transpuso la segunda voz de flauta a la gamba sin muchas divergencias. Para ello hubo de desplazarla a la posición de tenor, mientas que integró la voz de la primera flauta en el movimiento obligado de cémbalo. Dotó a la voz de gamba de numerosas señales de recitación como retardos, puntos de staccato y trinos. Esto se adapta muy bien a las posibilidades del instrumento de cuerda y muestra claramente la voluntad expresiva del compositor a costa de la capacidad de improvisación del ejecutante, del cual se exigía bastante más al mismo respecto en la versión para flautas. También modificó Bach las denominaciones de los movimientos. Los *Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano – Presto* (BWV 1039) se convierten en la BWV 1027 en *Adagio – Allegro ma non tanto – Andante – Allegro moderato*; este orden evidencia ante todo unos trasposos más dúctiles así como menos contrastes. La omisión de la segunda voz solista, finalmente, tiene por consecuencia una revaloración de la voz del instrumento de teclado, a saber, en el segundo movimiento.

Sonata en Re mayor BWV 1028

Esta composición plena de frescura y vivacidad en sus movimientos rápidos y tan sensible en los movimientos lentos es apropiadísima para meditar

acerca del arte de los adornos o *embellecimientos* de la época. A ello cooperan, según Hans Vogt ha mostrado (Johann Sebastian Bachs Kammermusik, Stuttgart 1981, páginas 221 y siguientes), las muy diferentes notaciones de los trinos y los retardos. Ya en la introducción cuenta el tema a ejecutar con la gamba con un trino con retardo; luego, en lugares paralelos, se omite el retardo y, en parte, también el trino. La notación entre la gamba y el cémbalo no es unitaria a este respecto, a lo cual han de acordar los intérpretes una solución razonable.

En esta sonata llama la atención, por lo demás, el parecido de alguno de sus movimientos con motivos y pasajes de otras composiciones de Bach. En efecto, el adagio introductorio se asemeja al andante (movimiento 2) del segundo Concierto de Brandemburgo (BWV 1047) e igualmente lo escuchamos en el coral (movimiento 6) de la cantata («Mi corazón nada en sangre») («Mein Herze schwimmt im Blut») BWV 199 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 60), compuesta el 12 de agosto de 1714 a lo más tardar. En el reestreno de esta cantata en Köthen (¡El duque Leopoldo era un afanado intérprete de gamba!) asignó Bach este movimiento a una *viola da gamba*, después, en Leipzig, a un violoncelo pícolo. Quien eche algo en falta en el tratamiento paralelo del tema del allegro (movimiento 2) de esta sonata y simultáneamente constata el parecido del tema con el *Solo para cémbalo en Mi bemol mayor de Ph. E. Bach (Solo per il Cembalo Es-Dur von Ph. E. Bach)* del «Librito de piano» («Klavierbüchlein») de 1725 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 137) no dejará de suponer que el

segundo mayor hijo de Bach contribuyó con lo suyo en la composición de la sonata para *viola da gamba*.

El tercer movimiento, de nuevo un andante, destaca por su carácter arioso recordando – ante todo por su expresiva pequeña sexta del encabezamiento temático – muy expresivas composiciones como el aria «Ten piedad» («Erbarme dich») de la Pasión según San Mateo. Cabe destacar al mismo respecto el coloramiento cromático de las secciones central y final. El cuarto movimiento queda decidido por un tema bipartito: un acorde cimbreante y fracturado de la gamba así como uno de semicorchea a la mano derecha del cémbalo. La virtuosidad con la que Bach combina entre sí y elabora ambos motivos nunca ha dejado de ser causa de admiración.

Sonata en sol menor BWV 1029

Mientras que las dos anteriores sonatas son de cuatro movimientos, esto es, presentan la forma habitual de la *sonata da chiesa*, la presente composición es tan sólo de tres movimientos: la forma moderna del concierto. Es comprensible, pues, el que una y otra vez se haya sospechado que en el caso de esta sonata nos encontremos en realidad ante la adaptación de un concierto o un *concerto grosso*. Semejante sospecha, como quiera que sea, no debe dejar de ser una hipótesis, a pesar de que el tema del primer movimiento evoque de un modo sorprendente el del tercer concierto brandemburgués.

El segundo movimiento queda determinado por una autonomía de las tres voces que incluso en Bach viene a ser infrecuente; comienzan a ligarse entre sí en la segunda parte con la asunción y elaboración de motivos sueltos. El tercer movimiento, como en la anticipación respecto de la forma »clásica« de la sonata, muestra dos motivos. El primero se basa en la repetición de tonos mientras que el segundo es de carácter cantable. En todo caso aún no irrumpe el clasicismo vienés: no concluye Bach con un *reprise*, sino con figuras contrapuntísticas. Esta composición nos sale también al paso en tanto elemento de una variante del Preludio y fuga en Do mayor BWV 545 para órgano (en Si bemol mayor, BWV 545b). Acaso proceda esta adaptación del círculo de Johann Christian Bach. Queda sin determinar – lo cual es probable – el que Bach propusiera a sus hijos el perfeccionamiento de estas composiciones o partes de estas composiciones a modo de ejercicio.

Si bien la reconstrucción de las composiciones de Bach desde las ideas matrices hasta los escritos (y su transmisión) llegue a fascinar poco menos que como una novela de intriga, el aspecto filológico no debería hacer sombra a la percepción de tan admirable música. También las sonatas para *viola da gamba* y cembalo obligado se caracterizan por el carácter esencial de las composiciones bachianas: su dirásese universal hechura consistente en la recepción y ulterior desarrollo de las tradiciones, combinar lo viejo y lo nuevo entre sí y, lo más importante, conferir al todo un carácter individual y personal aunque a veces sea a costa de las reglas y las convenciones.

HILLE PERL

aún muy joven aprendió a raíz de un concierto de Wieland Kuijken todos los instrumentos de la familia de las gambas. Estudió con Pere Ros e Ingrid Stampa en Hamburgo y Bremen. Su disco compacto con interpretaciones del compositor francés Sainte-colombe gozó de una excelente acogida. Ha cooperado con numerosos prestigiosos grupos dedicados a la música antigua como las orquestas barrocas de Amsterdam y de Friburgo y con directores como Tomas Hengelbrock y Jordi Savall. La música no es meramente una profesión de la intérprete de Gamba, « es ante todo vocación, elixir de vida, afición y lo único que siempre quise hacer».

MICHAEL BEHRINGER

Nació el año 1956 y estudió de 1976 a 1982 música sacra; absolvió el «examen A» en Friburgo así como los estudios de órgano con Hans Musch, de piano con Jürgen Klodt, de dirección con Wolfgang Schäfer y de acompañamiento de *Lied* con Ramon Walter. Siguió los estudios de órgano y cembalo en Viena y Amsterdam. Los cursos de Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Hans-Joachim Erhard y Johann Sonnleitner completaron su formación musical. Como cembalista y ejecutante de continuo ha actuado con numerosos solistas, entre los que se encuentran Reinhard Goebel, Jordi Savall, Han Tol, del grupo «Musica Antiqua Köln», la Freiburger Barockorchester y – desde hace más de diez años – los grupos de Hel-

mut Rilling. Enseña en la Musikhochschule de Friburgo y de Francfort del Meno cembalo y continuo e impartió cursos para la ejecución al continuo en los «Encuentros con la Música Antigua» («Begegnungen mit Alter Musik») de Heidelberg, en la Semana Musical de Staufen (Musikwoche Staufen) y en la Academia de Bach de Buenos Aires.

En la EDITION BACHAKADEMIE participa el músico ampliamente. Es instrumentista de continuo en el Bach Collegium de Stuttgart. En tanto solista realizó el acompañamiento a la interpretación de la cantata profana «Amore traditore» BWV 203 (vol. 62); participó igualmente en la ejecución del «Arte de la Fuga» (vol. 34) y del «Ofertorio musical» (vol. 133) así como del «Librito de piano para Anna Magdalena Bach» de 1725 (vol. 136).



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de