

JOHANN SEBASTIAN BACH

Violin Concertos

Sinfonias • Overture • Sonatas

ISABELLE FAUST

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK | XENIA LOEFFLER



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Violin Concertos, Sinfonias, Overture and Sonatas

Concerto for violin, strings and basso continuo BWV 1052R

D minor / *ré mineur* / d-Moll

1		I. [no tempo marking]	6'54
2		II. Adagio	5'49
3		III. Allegro	6'49

4		Sinfonia from the Cantata 'Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte' BWV 174 for 2 horns, 2 oboes, oboe da caccia, 3 violins, 3 violas, 3 cellos and basso continuo G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur	5'07
---	--	--	------

Concerto for violin, strings and basso continuo BWV 1042

E major / *Mi majeur* / E-Dur

5		I. Allegro	7'06
6		II. Adagio	5'33
7		III. Allegro assai	2'31

8		Sinfonia from the Cantata 'Ich hatte viel Bekümmernis' BWV 21 for oboe, strings and basso continuo C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll Adagio assai	3'01
---	--	---	------

Trio Sonata for 2 violins and basso continuo BWV 529

C major / *Ut majeur* / C-Dur

9		I. Allegro	3'53
10		II. Largo	4'56
11		III. Allegro	2'45

Concerto for oboe, violin, strings and basso continuo BWV 1060R

C minor / *ut mineur* / c-Moll

12		I. Allegro	4'28
13		II. Adagio	4'50
14		III. Allegro	3'08

Overture [Suite no.2] for violin and strings BWV 1067

A minor / *la mineur* / a-Moll

1		I. Overture	10'04
2		II. Rondeau	1'37
3		III. Sarabande	2'27
4		IV. Bourrées I & II	1'55
5		V. Polonaise. <i>Moderato e staccato</i> . Double	3'37
6		VI. Menuet	1'02
7		VII. Badinerie	1'17

Trio Sonata for oboe, violin and basso continuo BWV 527

D minor / *ré mineur* / d-Moll

8		I. Andante	4'18
9		II. Adagio e dolce	4'40
10		III. Vivace	3'10

Concerto for violin, strings and basso continuo BWV 1056R

G minor / *sol mineur* / g-Moll

11		I. [no tempo marking]	3'11
12		II. Largo	2'52
13		III. Presto	3'12
14		Sonata from the Cantata 'Himmelskönig, sei willkommen' BWV 182 for recorder, violin, strings and basso continuo G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur Grave. Adagio	2'11

Concerto for violin, strings and basso continuo BWV 1041

A minor / *la mineur* / a-Moll

15		I. [no tempo marking]	3'21
16		II. Andante	4'49
17		III. Allegro assai	3'16

18		Sinfonia BWV 1045 for violin, 3 trumpets, 2 oboes, timpani, strings and basso continuo D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur	5'25
----	--	--	------

Concerto for 2 violins, strings and basso continuo BWV 1043

D minor / *ré mineur* / d-Moll

19		I. Vivace	3'20
20		II. Largo ma non tanto	5'50
21		III. Allegro	4'22

Isabelle Faust, *violin* Jacobus Stainer (1658)

Bernhard Forck, *anonymous violin*, South Germany (1725)

Xenia Löffler, *oboe and recorder*

Jan Freiheit, *cello*

Raphael Alpermann, *harpsichord*

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck

- Violins 1* Bernhard Forck
Kerstin Erben (CD 1, 5-7 / CD 2, 1-7, 15-17, 19-21)
Gudrun Engelhardt (CD 1, 1-4, 8, 12-14 / CD 2, 11-13, 14, 18)
Thomas Graewe, Uta Peters
- Violins 2* Dörte Wetzels, Barbara Halfter, Emmanuelle Bernard, Edburg Forck
- Violas* Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel, Annette Geiger
- Violoncellos* Jan Freiheit (CD 1, 1-8, 12-14 / CD 2)
Barbara Kernig (CD 1, 1-4, 8, 12-14 / CD 2, 11-14, 18)
Antje Geusen (CD 1, 4-7 / CD 2, 1-7, 15-17, 19-21)
- Double basses* Walter Rumer (CD 1, 5-7 / CD 2, 1-7, 15-17, 19-21)
Michael Neuhaus (CD 1, 1-4, 8, 12-14 / CD 2, 11-13, 14, 18)
- Harpsichord* Raphael Alpermann
- Recorder* Xenia Löffler (CD 2, 14)
- Oboes* Xenia Löffler (CD 1, 4, 8, 12-14 / CD 2, 8-10, 18)
Michael Bosch (CD 2, 18 / Taille : CD 1, 4)
Eleonora Trivella (CD 1, 4)
- Horns* Erwin Wieringa (CD 1, 4), Miroslav Rovenský (CD 1, 4)
- Bassoon* Christian Beuse
- Trumpets* Ute Hartwich (CD 2, 18), Helen Barsby (CD 2, 18), Michael Dallmann (CD 2, 18)
- Timpani* Friedhelm May (CD2, 18)

Concertos pour violon et œuvres instrumentales

De Johann Sebastian Bach ne nous sont parvenues, dans le domaine des œuvres concertantes originellement destinées au violon (les *Concertos brandebourgeois*, désignés comme *Concerti con molti istromenti*, appartiennent à un genre dont la tradition est tout autre), que deux compositions pour violon et cordes et une seule pour deux violons et cordes. La moisson paraît étonnamment peu abondante pour un musicien dont le témoignage de son fils Carl Philipp Emanuel nous apprend que, “*de sa jeunesse jusqu’à un âge relativement avancé, [il jouait] du violon avec une sonorité pure et pénétrante, et parvenait par ce moyen à maintenir l’orchestre dans une plus grande cohésion qu’il n’aurait pu le faire du clavecin*” (lettre à J. N. Forkel, 1774). De même, quiconque prend au sérieux l’affirmation contenue dans ce même document, selon laquelle Bach a “*parfaitement compris les possibilités de tous les instruments de la famille du violon*”, serait en droit d’attendre que l’exploration du large éventail de ressources techniques offertes par cet instrument se manifeste dans son œuvre créatrice avec plus d’éclat. De telles considérations ont depuis longtemps amené les spécialistes de Bach à avancer l’hypothèse que le compositeur aurait écrit bien plus d’œuvres pour le violon que le maigre butin accessible dans les archives. De toute évidence, il nous faut déplorer spécialement dans ce domaine des pertes aussi importantes que douloureuses. Un certain nombre d’œuvres pour violon disparues peuvent toutefois être reconstituées, dans la mesure où leur substance musicale a trouvé partiellement ou même entièrement refuge dans d’autres pièces instrumentales. Divers indices permettent ainsi d’arriver à la conclusion que plusieurs concertos pour clavecin de Bach trouvent leur source dans des œuvres conçues à l’origine pour le violon ; en outre, le corpus des *Sonates en trio* pour orgue ainsi que différentes séquences instrumentales incluses dans les cantates sacrées semblent porter la trace – sous une forme remaniée – de leur existence antérieure en tant qu’œuvres de musique de chambre. Le présent enregistrement place les trois concertos bien connus dans le voisinage de compositions dont la première mouture est ici reconstituée. Pris dans son ensemble, ce répertoire élargi révèle une grande richesse formelle et stylistique tout en donnant un aperçu plein de fraîcheur des activités de Bach comme *Konzertmeister* à Weimar et comme maître de chapelle à Köthen.

La *Sinfonia en ré majeur BWV 1045* confronte aujourd’hui encore les chercheurs à de nombreuses interrogations qui restent en suspens. L’examen minutieux de la partition manuscrite conservée à l’état de fragment – notamment celui de son en-tête (“Concerto. à 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.”), mais aussi celui des graphies et du papier utilisé – révèle qu’il s’agit de l’introduction instrumentale d’une cantate probablement écrite vers 1745, dont on a perdu toute trace : la dénomination de “Concerto” est employée ici pour désigner une pièce sacrée. L’étude graphique permet de discerner que Bach a étoffé une pièce déjà existante en ajoutant aux cordes, deux hautbois, trois trompettes et des timbales. La partie de violon soliste nous subjugue par sa virtuosité – les arpèges périlleux, les doubles cordes et le recours aux registres extrêmes requièrent un instrumentiste chevronné.

Le *Concerto pour violon et cordes en la mineur BWV 1041* nous est parvenu sous la forme du jeu original des parties séparées, qui date de 1729 ou 1730 ; tout porte à croire que l’œuvre fut conçue durant cette période. Elle s’inscrit donc dans le contexte du travail de Bach avec les forces estudiantines du Collegium Musicum de Leipzig, dont il avait pris la direction au printemps 1729. En étroite collaboration avec Gottfried Zimmermann, aubergiste et organisateur de concerts, cet orchestre se produisait une fois par semaine (durant les périodes de foire, le nombre des prestations hebdomadaires était doublé) ; un guide touristique de la ville donne les précisions nécessaires : “*Durant l’été dans le jardin, le mercredi, de 4 à 6 h de l’après-midi, et durant l’hiver dans le café, rue Sainte-Catherine, le vendredi soir de 8 à 10 h.*” On ne dispose que d’éléments assez minces sur les programmes qui y étaient donnés ; cependant, un document retrouvé il y a peu nous apprend que manifestement, les concerts commençaient toujours par une ouverture à la française, à laquelle succédait un concerto dans le goût italien. C’est dans cette configuration qu’a dû prendre place la première exécution du *Concerto pour violon et cordes en la mineur*. La partie soliste était probablement assurée par l’un des fils aînés de Bach ou par un élève particulièrement doué. Cette composition frappe par les liens subtils qui se tissent du point de vue thématique entre les passages dévolus au soliste et les séquences de tutti, mais aussi par la transparence de l’écriture polyphonique. Le mouvement initial, d’une densité contrapuntique peu commune, est suivi par un *Andante* aux harmonies audacieuses, dans lequel une cantilène expressive se déploie sur un motif de basse obstinée dont la présence est presque continue. Le dernier mouvement se présente sous la forme d’une gigue fuguée, que viennent exacerber le cinglement des rythmes à 9/8 et la virtuosité toujours croissante déployée par le violon solo.

La *Sonate en ré mineur BWV 527* nous est parvenue sous la forme d’une sonate en trio pour orgue. Il paraît cependant très vraisemblable que l’œuvre a connu une version antérieure pour trio instrumental. Cet enregistrement en propose un arrangement pour hautbois, violon et basse continue. Les tournures caractéristiques du style galant qui imprègnent cette sonate lui confèrent une modernité prononcée, éminemment mise en valeur par une exécution avec des instruments mélodiques. Des éléments tels que les enchaînements de syncopes du premier mouvement, mais aussi les triolets et la répétition du dessin descendant de la basse dans le finale, servient de modèles aux compositions de jeunesse des fils aînés de Bach. L’*Adagio e dolce* rêveur semble avoir eu tout particulièrement les faveurs du compositeur, puisqu’il le reprit dans les années 1740 pour en faire le mouvement lent du *Triple Concerto* BWV 1044.

De la même manière, la documentation révèle que le *Concerto pour clavecin et cordes en fa mineur BWV 1056* constitue l’adaptation d’une composition antérieure, manifestement en *sol* mineur, dans laquelle l’instrument soliste était le violon. Comparées aux autres concertos qui frappent par l’ampleur souvent impressionnante de leur construction, la concision et la simplicité dont font plutôt preuve ces trois mouvements dans leur agencement pourraient laisser penser que l’œuvre a été conçue relativement tôt dans la carrière du compositeur. Cependant, les caractéristiques majeures du style concertant de Bach s’y manifestent déjà avec netteté – principalement l’intense travail thématique dont fait l’objet l’accompagnement des interventions du violon solo ainsi que la remarquable insertion du soliste dans l’entrelacs polyphonique – en tant que concept esthétique, cette intégration s’étant imposée comme l’un des piliers de la tradition du genre concertant.

Conservé dans les archives, un document officiel daté du 2 mars 1714 annonce que Bach est promu maître des concerts (*Konzertmeister*) de l’orchestre (*Hofkapelle*) du duc de Weimar, “*avec le rang afférant après le vice-maître de chapelle*”, charge qui représentait une remarquable ascension dans la hiérarchie des musiciens du palais tout en comportant l’obligation d’écrire “*chaque mois de nouvelles pièces*” – c’est-à-dire des cantates – destinées aux services religieux de la cour. Il commence à s’acquitter de ses devoirs le dimanche des Rameaux (14 mars 1714) avec l’exécution de *Himmelskönig, sei willkommen BWV 182* (“Roi du ciel, sois le bienvenu”). Pour interpréter cette musique, les musiciens se rassemblèrent dans la tribune de la chapelle palatine, dont la voûte était décorée par un splendide ciel peint. Grâce à cette particularité architecturale, la musique – amplifiée par l’effet de réverbération que produisait la voûte en berceau – se propageait en direction du bas de la nef où se trouvaient les fidèles, jusqu’à emplir complètement l’espace intérieur de l’église. Pour ce jeune génie de la composition, qui s’était fixé pour mission de créer “*une musique sacrée bien réglée en l’honneur de Dieu*”¹, cette illusion parfaite d’une musique céleste constituait un champ d’expérimentation idéal. C’est ainsi que, dans l’introduction instrumentale (*Sonata*) de la cantate, il dépeint l’entrée de Jésus à Jérusalem comme s’il s’agissait d’une procession solennelle descendant des hauteurs célestes pour atteindre la terre.

¹ Cf. la “Demande de congé du poste d’organiste à Saint-Blaise de Mülhausen”, datée du 25 juin 1708, dans Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997, p. 66.

La **Sonate en ut majeur BWV 529** nous est parvenue, comme sa consœur BWV 527, sous la forme d'une sonate en trio pour orgue. Les techniques du concerto utilisées dans l'ample mouvement initial donnent cependant tout lieu de penser que Bach a choisi d'arranger une œuvre antérieure de musique de chambre. Les interprètes de cet enregistrement en proposent une version pour deux violons et basse continue. Les figurations virtuoses des deux voix supérieures vont de pair avec une harmonie quelque peu étale. L'élégant *Largo* associe la complexité des figures rythmiques à une mélodie finement entrelacée de chromatismes, tandis que l'*Allegro* alerte déploie une fugue qui semble avoir été jetée sur le papier d'une main légère.

Le **Concerto pour deux violons et cordes en ré mineur BWV 1043** fait partie des œuvres les plus connues et les plus jouées du compositeur, surtout en raison de son mouvement intermédiaire au lyrisme extatique. La dénomination usuelle de "double concerto" ne rend qu'imparfaitement compte de cette composition, car il s'agit en fait d'un concerto pour plusieurs instruments (*Gruppenkonzert*), dans lequel Bach s'attache à assurer un équilibre entre les différentes voix impliquées : aucune ne prend l'avantage sur les autres, ce qui atténue considérablement le contraste entre les ritournelles et les épisodes dévolus aux solistes. Cette modification du modèle concertant se trouve déjà suggérée par la formulation originale du titre de l'œuvre, présentée comme un "Concerto à 6". À l'instar du *Concerto pour violon en la mineur*, cette pièce n'a sans doute été composée que vers 1730, pour le Collegium Musicum de Leipzig. Cette datation trouve sa confirmation dans un style plus mûr que celui de Köthen et dans le traitement très différencié des trois mouvements.

Donnée pour la première fois en juin 1729, la cantate *Ich liebe den Höchsten von ganzen Gemüte* BWV 174 ("J'aime le Très-Haut de tout mon cœur") s'ouvre sur une *Sinfonia* pour laquelle Bach reprend intégralement le mouvement initial du troisième Concerto brandebourgeois, dont l'instrumentation déjà foisonnante, à neuf voix, est ici étouffée par le compositeur d'un effectif d'instruments à vent composé de deux cors et de trois hautbois. Le discours musical se déploie toutefois principalement au niveau des cordes. Avec beaucoup d'habileté, Bach met à profit les nombreuses possibilités de combinaisons qu'offrent les trois chœurs pourvus chacun de trois instruments à cordes (violon, alto, violoncelle).

Le **Concerto en ré mineur BWV 1052** nous est connu dans une version pour clavecin et cordes ; cependant, les figurations émaillant l'écriture de la partie soliste incitent à penser qu'il s'agit de la transcription d'un concerto pour violon disparu. Situer cette œuvre exceptionnelle avec pertinence dans la chronologie créatrice du compositeur constitue une entreprise si malaisée que dans le passé, certaines voix se sont élevées pour mettre en doute son authenticité – assurément à tort, car, autant que l'on puisse en juger d'après l'état actuel des fonds d'archive, la première moitié du XVIII^e siècle n'offre aucun autre exemple de compositeur dont le style concertant unisse une concentration de la pensée musicale aussi poussée à un tel rayonnement expressif. Portée par une inégalable maîtrise de l'écriture polyphonique, cette pièce déploie un ensemble de conceptions musicales, qui, pour une large part, ont trouvé également leur traduction dans les autres concertos pour violon de Bach – la densité du tissu contrapuntique, le travail de développement thématique auquel est soumis l'accompagnement, ainsi que le déploiement de virtuosité instrumentale, qui reste pourtant toujours subordonnée à l'idée de l'œuvre. De cette composition, on peut remonter la trace jusque dans les dernières années de la décennie 1720, puisque Bach a réutilisé les trois mouvements dans diverses cantates sacrées du troisième cycle de Leipzig.

La superbe cantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 ("J'avais grande affliction en mon cœur") commence par une *Sinfonia* à la mélancolie rêveuse, où le hautbois et le premier violon s'engagent dans un ample dialogue sur un tapis tissé par les cordes dans leur registre grave. Bach fit entendre l'œuvre, manifestement écrite quelques années plus tôt, le 17 juin 1714 dans la chapelle du palais de Weimar ; la *Sinfonia* n'a peut-être été ajoutée qu'à cette occasion. Comme cette pièce nous est également parvenue sous la forme d'un trio pour orgue, on peut supposer que dans sa version originale, elle comportait uniquement les deux voix solistes, richement ornementées, et la basse continue.

Le **Concerto pour violon et cordes en mi majeur BWV 1042** fut écrit, ainsi que le révèlent certaines caractéristiques stylistiques, durant la période où Bach était maître de chapelle (*Kapellmeister*) à la cour de Köthen (1718-1723). Le petit ensemble instrumental (*Kapelle*) de la principauté, qui comptait dans ses rangs d'excellents musiciens, continua à se perfectionner grâce aux répétitions organisées par Bach dans son domicile, jusqu'à devenir un orchestre d'élite parfaitement soudé. Empreint d'un grand respect, le témoignage consigné en 1722 par le cantor de l'église Saint-Jacques à Köthen nous révèle que "les plus célèbres virtuoses répètent et s'exercent ensemble au préalable, ce dont les membres de l'orchestre de la cour nous donnent un exemple éclatant, chaque semaine, dans leur Exercitium musicum". Cette conjonction de musiciens si parfaitement habitués à jouer ensemble

permet au compositeur de ciseler chacune des finesses d'écriture du *Concerto pour violon en mi majeur*. La partie soliste était probablement assurée par le maître de concert Joseph Spiess. Le premier mouvement s'ouvre sur le motif frappant de l'accord parfait, auquel s'enchaînent toutes sortes d'idées musicales formant contraste avec lui. L'imbrication étroite entre l'instrument soliste et les tutti de l'orchestre à cordes se manifeste par un élément qui, pour être un détail, n'en paraît pas moins significatif : les brèves incursions du violon solo dans la ritournelle introductive. Par la suite, les motifs initialement présentés sont remodelés et tressés entre eux de manière très variée. Le deuxième mouvement laisse s'épanouir une ample déploration sur un ostinato joué par la basse continue, tandis que le finale, sous la forme d'un rondo au caractère dansant, offre un retour à l'atmosphère du début de l'œuvre.

Là encore, le **Double Concerto BWV 1060** nous est parvenu dans une version pour deux clavecins et cordes, même si on s'accorde de nos jours à considérer cette œuvre comme l'adaptation d'un concerto pour hautbois et violon jamais retrouvé dans les archives. Les parties dévolues aux clavecinistes laissent percer à maints endroits la partition présumée originale, ce qui facilite grandement sa reconstitution. Entre cette composition et le *Concerto pour deux violons en ré mineur* BWV 1043, les parentés sont nombreuses. Dans les deux cas, le déploiement de virtuosité instrumentale ne se situe pas au premier plan : Bach conçoit davantage le principe concertant comme un dialogue entre des partenaires égaux entre eux, qui tend à effacer les frontières entre les interventions des solistes et les tutti orchestraux. Ce phénomène apparaît dès la ritournelle qui ouvre le premier mouvement, où chaque phrase musicale est ponctuée par une brève incursion des deux solistes en guise d'écho. Doté d'un charme singulier – tout particulièrement dans la version reconstituée pour hautbois et violon –, le mouvement médian déploie de vastes arches mélodiques qui impressionnent tant elles reflètent l'idéal poursuivi par Bach dans sa technique de composition : une harmonie puisant sa perfection dans l'entrelacement raffiné des différentes voix.

L'**Ouverture (ou Suite) BWV 1067** date des dernières années de Bach à Leipzig ; le jeu original des parties séparées atteste plusieurs exécutions que l'on peut situer aux alentours de 1739 et vers le milieu des années 1740. L'œuvre, qui intègre certaines caractéristiques de la forme concertante, nous est parvenue sous la forme d'une composition pour flûte et cordes en *si* mineur ; cependant, divers traits significatifs suggèrent que Bach avait originellement confié la partie soliste au violon et écrit la pièce un ton plus bas, en *la* mineur. Le présent enregistrement lève le voile sur cette hypothétique version antérieure. Tout laisse à penser que le compositeur voulait habiller le genre traditionnel de l'Ouverture-Suite d'habits aussi neufs que surprenants. Pour ce faire, il l'agrément d'éléments empruntés au style concertant et choisit un ton qui, tout en faisant immédiatement dresser l'oreille, étonne par son caractère élégiaque et sensible à la fois. Les courbes mélodiques sont dessinées avec une telle habileté que l'on doit écouter cette musique avec une extrême attention pour saisir qu'entre les voix supérieure et inférieure de la Sarabande se dissimule un canon à la quinte, ou bien que le thème incisé de la Polonaise, exposé tout d'abord par la voix de dessus, a fait une glissade inattendue pour atterrir, dans la section médiane (Double), à la basse.

PETER WOLLNY
Traduction : Bertrand Vacher

Cela fait presque dix ans que j'ai enregistré les Sonates et Partitas pour violon seul de Bach. À cette époque, je désirais aborder cette œuvre prodigieuse dans une nouvelle perspective qui remette en question tout ce que j'avais appris auparavant.

Par bonheur, les Sonates et Partitas font désormais partie intégrante de mon répertoire en concert – et de ma réflexion musicale : la perpétuelle redécouverte de ce cycle me permet régulièrement de toucher du doigt quelques-unes de ses facettes insoupçonnées. C'est pourquoi les interrogations qu'éveille en moi la musique de ce compositeur aussi mystérieux que génial n'ont cessé de s'accroître avec le temps, d'où mon désir d'explorer à nouveau et en profondeur les réponses qui peuvent leur être apportées.

Avec les *Sonates pour violon et clavecin obligé* BWV 1014-1019, abordées en compagnie du prodigieux Kristian Bezuidenhout, s'ouvrait pour moi un nouveau chapitre de l'univers pour violon de Bach. L'instrument s'y voit confier une tout autre mission que dans les œuvres solistes, il lui faut s'intégrer parfaitement au sein de la partie de clavecin sans abdiquer pour autant son indépendance. Les deux instruments dialoguent entre eux, ils se complètent, se soutiennent mutuellement – et ce d'une manière qui, au sein de chacune des six sonates, atteint la perfection dans un constant renouvellement.

Lorsqu'enfin les membres de l'Akademie für Alte Musik de Berlin et Bernhard Forck m'ont proposé de les rejoindre pour aborder les concertos pour violon de Bach, il me sembla alors très vite qu'un enregistrement s'imposait.

Pour l'occasion, nous avons voulu assigner au violon des rôles différents en élargissant le plus possible la palette sonore et la variété des formes – de la sonate en trio au double concerto en passant par l'Ouverture (Suite) et la sinfonia instrumentale, qui plus est avec trompettes et timbales. Bach ne cesse de trouver de nouvelles voies pour explorer les possibilités offertes par le violon ; il a recours à l'ensemble des formes expressives, plaçant l'instrument dans des configurations toujours renouvelées selon le contexte et la teneur de chacune des pièces.

Par ailleurs, ce fut une aventure captivante que de se lancer dans la reconstruction d'œuvres dont la mouture originale pour violon a disparu, en partant des sources existantes comme la version pour clavecin et orchestre du *Concerto en ré mineur* BWV 1052, celle du *Concerto en fa mineur* BWV 1056, ou bien encore l'Ouverture (ou Suite) BWV 1067 qui nous est parvenue sous la forme d'une composition pour flûte et cordes. Il n'a pas toujours été facile de départager les différentes sources afin d'aboutir à une version la plus idiomatique possible, qui tienne compte des spécificités du langage de Bach lorsqu'il écrit pour le violon. Dans le mouvement lent du *Concerto* BWV 1056, dont la mouture originale, en *sol* mineur, était destinée au violon, on peut légitimement se demander dans quelle mesure la partie dévolue à cet instrument soliste doit s'inspirer de la version pour clavecin, avec sa flamboyante ornementation, ou plutôt de la version pour hautbois, bien plus sobre dans sa manière d'agrémenter la mélodie qui ouvre la cantate BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (Je me tiens un pied dans la tombe) – sans négliger le fait que le violon, à la différence du clavecin, est sans conteste capable d'émettre et de soutenir des sons de longue durée, même si, de temps à autre, Bach aime également lui confier l'exécution d'ornements extrêmement virtuoses. Au cours des répétitions précédant l'enregistrement de la *Sonate en trio en ré mineur* BWV 527, nous avons pris le temps de la réflexion pour déterminer quels instruments pourraient se répartir idéalement l'écriture à trois voix que l'orgue doit restituer dans la partition originale. Finalement, il nous a paru préférable de confier la voix de dessus au hautbois et la deuxième voix au violon – à l'exception près des reprises du mouvement lent où les deux instruments permutent leurs rôles, ce qui produit une discrète variation de coloris.

Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik m'ont portée tout au long de cet enregistrement en faisant assaut d'enthousiasme et de compétence, en déployant une énergie et une créativité aussi inépuisables que ne l'étaient leurs talents culinaires. Xenia Löffler, qui joue avec un art consommé aussi bien du hautbois que de la flûte à bec, suscite chez moi une admiration sans bornes. Qu'ils soient remerciés de tout cœur pour ces précieux moments de collaboration ! Je m'incline tout particulièrement devant mon ami et collègue Bernhard Forck : sans son soutien infatigable, sans son enthousiasme inébranlable et sa musicalité exceptionnelle, cet enregistrement n'aurait tout simplement pas vu le jour.

Mes remerciements les plus vifs vont également à Jakob Bader qui m'a de nouveau prêté son violon Jacobus Stainer – un instrument d'une rare beauté, datant de 1658.

ISABELLE FAUST
Traduction : Bertrand Vacher

Violin Concertos and Sinfonias

In the category of original violin concertos by Johann Sebastian Bach (the Brandenburg Concertos, described as ‘Concerti con molti istromenti’, belong to a different genre tradition) only two works for one violin and one for two violins have survived. This is an astonishingly small tally for a composer who, according to the testimony of his son Carl Philipp Emanuel, ‘in his youth, and until near the approach of old age . . . played the violin cleanly and penetratingly, and thus kept the orchestra in better order than he could have done with the harpsichord’ (letter to J. N. Forkel, 1774). Moreover, the statement in the same document that Bach ‘understood to perfection the possibilities of all stringed instruments’ would lead one to expect that he would have been more active in exploring the full gamut of violin technique in his œuvre. These and similar considerations have long led Bach researchers to suspect that Bach wrote far more works for the instrument than are extant today. We clearly have to deplore great and grievous losses in this area of his output especially. However, some of the lost violin works can be recovered, since their musical substance was partly or wholly incorporated into other pieces. There are many indications that Bach used works originally conceived for violin as models for some of his harpsichord concertos, and that the surviving trio sonatas for organ and a number of instrumental movements in the church cantatas may also have preserved – in revised form – some of the original chamber works. This recording places the three familiar concertos in the context of compositions whose original form has been reconstructed here. Taken as a whole, this extended repertory displays great formal and stylistic richness and provides a fresh perspective on Bach’s activities as Konzertmeister in Weimar and Kapellmeister in Cöthen.

The **Sinfonia in D major BWV 1045** still poses numerous unanswered questions for modern scholars. The formulation of the heading on the fragmentary autograph score (‘Concerto. à 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.’)² combined with analysis of its handwriting and paper type reveal that this is the instrumental introduction to a church cantata probably written around 1745, of which there is no other trace (the term ‘concerto’ is used here in the sense of ‘church piece’). The manuscript shows that Bach here enriched the sonority of an existing piece scored for strings alone by adding oboes, trumpets and timpani. The solo part is impressive for its virtuosity – the complicated arpeggios, double stops and use of extreme positions demand an experienced player.

The **Concerto in A minor BWV 1041** has come down to us in an original set of parts from 1729 or 1730, and it can be assumed that it was also written during this period. It therefore belongs within the context of Bach’s work with the student Collegium Musicum in Leipzig, of which he took over the direction in the spring of 1729. In close cooperation with the coffeehouse proprietor and concert organiser Gottfried Zimmermann, this orchestra performed once a week (and even twice during the trade fairs), more precisely, as a contemporary city guide puts it, ‘during the summer in the garden, on Wednesdays from four o’clock to six, and during the winter in the coffeehouse on Catharinen-Strasse, on Friday evenings from eight o’clock to ten’. Little is known about the programmes; even so, a recently discovered document tells us that the performances apparently always began with an overture *à la française*, followed by a concerto in the Italian style. The first performance of the A minor concerto will therefore have taken place in such a setting. The solo part was probably played by one of Bach’s older sons or a gifted student. The most striking features of this work are the subtle combination of solo and tutti themes and the transparent polyphonic writing. A densely worked first movement is followed by an Andante of some harmonic audacity, in which an expressive cantilena soars above an almost omnipresent bass theme. The finale is designed as a fugal gigue, whose character is determined by driving 9/8 rhythms and the ever-increasing virtuosity of the solo violin part.

The **Sonata in D minor BWV 527** has survived as a trio for organ. However, it is considered very likely that the work had a prehistory as a chamber trio. This recording offers a reconstruction for oboe, violin and basso continuo. The sonata with its *galant* turns of phrase establishes a markedly modern tone, which is especially evident in a version with melody instruments. Elements such as the chains of syncopations in the first movement and the triplets and urgent repeated bass notes in the third were taken up by Bach’s two eldest sons as models for their own early compositions. Bach himself obviously liked the languorous Adagio e dolce so much that he reused it in the 1740s in his Triple Concerto BWV 1044.

There are similar signs of an earlier version of the **Harpsichord Concerto BWV 1056**. The piece was apparently in G minor to begin with and used a violin as solo instrument. The somewhat concise and simple layout of the three movements – in comparison with the often quite expansive structures of other Bach concertos – could be interpreted as indicating a relatively early date of composition. Here too, however, essential traits of Bach’s concerto style are already clearly evident – above all the motivic design of the accompaniment in the solo sections and the masterful integration of the soloist within a polyphonic web of voices which, as an aesthetic concept, takes precedence over the genre traditions of the concerto form.

Bach’s promotion to Konzertmeister of the Weimar court orchestra, recorded on 2 March 1714, ‘with official rank below the Vice-Capellmeister’, marked a noticeable rise in the hierarchy of the Kapelle musicians and was tied to the obligation to deliver ‘new pieces every month’ – that is, cantatas – for the court liturgy. He carried out this duty for the first time on Palm Sunday (14 March 1714) with the performance of **Himmelskönig, sei willkommen BWV 182**. The assembled musicians played it in the gallery of the castle chapel, whose dome was painted with a magnificent sky. This architectural peculiarity caused music – reinforced by the reflective effect of the barrel vault – to waft down into the church as if descending from the celestial spheres. The perfect illusion of heavenly music that resulted offered the brilliant young composer, whose declared aim was to create ‘well-regulated church music to the glory of God’, an ideal field for experimentation. Hence, in the introductory Sonata of the cantata, he depicts Christ’s entry into Jerusalem as a procession descending from distant heavenly heights to earth.

The **Sonata in C major BWV 529** has once again been transmitted to us as a trio for organ, but is thought to be an arrangement of a chamber work, notably on account of the concertante techniques used in the extended first movement. Here it is heard in a version reconstructed for two violins and continuo. The virtuoso figurations of the two upper voices are accompanied by wide-ranging harmonies. The elegant Largo combines complex rhythmic figures with finely spun chromatic melody, while the brisk Allegro is a fugue seemingly dashed off with a light touch.

The **Concerto for Two Violins in D Minor BWV 1043** is one of the composer’s best-known and most frequently played works today, thanks above all to the soulful cantabile of its middle movement. The usual term ‘double concerto’ is appropriate only up to a certain point as a description of this work, since it is actually a concerto grosso in which Bach erects equal treatment of all the contributing voices into a compositional principle, which largely smooths out the contrast between ritornello and episode. This modification of the concerto concept is already suggested by the original formulation of the work’s title: the composer called it ‘Concerto à 6’. Like the Concerto in A minor, the work was probably composed no earlier than c. 1730 for the Leipzig Collegium Musicum. This dating is also confirmed by the mature style and the extremely sophisticated working-out of the individual movements.

As an introduction to his cantata **Ich liebe den Höchsten von ganzen Gemüte BWV 174**, composed in June 1729, Bach chose the first movement of his Third Brandenburg Concerto, expanding its already sumptuous nine-part scoring with a large wind section of two horns and three oboes. The musical substance, however, remains concentrated in the strings. Here Bach skilfully exploits the numerous combinatory possibilities of the three choirs of three instruments, each containing a single member of the violin family (respectively violins, violas and cellos).

The **Concerto in D minor BWV 1052** has come down to us as a harpsichord concerto; the figurations of the solo part, however, have given rise to the conjecture that it is a transcription of a lost violin concerto. It is not easy to place this extraordinary work convincingly in historical terms, and indeed in the past doubts have frequently been raised over its authenticity – quite certainly wrongly, for as far as we are aware no composer except Bach practised so concentrated and at the same time so expressive a concerto style in the first half of the eighteenth century. With unsurpassed technical mastery, the piece presents musical ideas which are partly reflected in Bach’s other violin concertos: a dense contrapuntal texture, motivic working of the accompaniment, and a high degree of instrumental virtuosity, which nevertheless is invariably subordinated to the work’s design. The composition can be traced back to the late 1720s, since Bach used all three movements in various church cantatas from his third Leipzig cycle.

² Concerto for four voices, three trumpets, kettledrums, two oboes, solo violin, two [ripieno] violins, viola and basso continuo.

The magnificent Weimar cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 begins with a dreamy, melancholic **Sinfonia** in which the oboe and the first violin engage in extended dialogue over a backdrop provided by the lower strings. Bach performed the work, apparently written several years earlier, in the Weimar castle chapel on 17 June 1714; the Sinfonia may have been added only at this time. Since the movement has also survived in a trio version for organ, it is conceivable that its original scoring comprised only the two richly decorated solo lines and the basso continuo.

Stylistic features make it possible to conclude that the **Concerto in E major BWV 1042** was probably composed while Bach was Kapellmeister at the court of Cöthen (1718-23). The small Kapelle employed there was made up of handpicked musicians, whom Bach honed to even greater perfection in rehearsals at his private residence and welded into a first-rate orchestra. The Kantor of the Jakobskirche in Cöthen reported with great respect in 1722 that 'the most celebrated virtuosi practise and rehearse their pieces beforehand, a fact of which we have a clear example in the princely Kapelle here, which holds its *exercitium musicum* every week'. With so finely coordinated an ensemble at his disposal, Bach was certainly able to bring out all the compositional niceties of his E major concerto. The solo part was most likely performed by the Konzertmeister Joseph Spieß. The first movement begins with a terse triadic motif, followed by a series of contrasting ideas. A small but significant aspect of the close relationship between solo instrument and tutti group is the brief interjections of the violin in the introductory ritornello. As the movement proceeds, the motifs presented at the start are worked out and interwoven in a variety of ways. In the second movement the violin's wide-ranging lament unfolds over an ostinato theme in the bass, while the third movement, a dance-like rondo, returns to the mood of the opening movement.

The **Double Concerto BWV 1060**, probably written during Bach's time in Cöthen, is again preserved in only one version, for two harpsichords and strings, but the prevailing view nowadays is that it is an arrangement of a lost concerto for oboe and violin. Since the presumed original is still easily perceptible at numerous points in the harpsichord parts, the reconstruction poses hardly any significant problems. BWV 1060 is reminiscent in many respects of the Concerto for Two Violins BWV 1043. In neither work is the display of instrumental virtuosity to the fore; rather, Bach interprets the concertato principle as a dialogue between equal partners, in which the boundaries between solo and tutti are to a large extent blurred. This is already evident in the opening ritornello of the first movement, in which the soloists are heard at the ends of the phrases with echo-like interjections. Particularly appealing – especially in the reconstructed version – is the work's central movement with its filigree, broad-spanned melodic arches; this impressively reflects Bach's compositional ideal of perfect harmony emerging from artful combination of the voices.

The **Overture BWV 1067** was written in Bach's later Leipzig period; the extant original set of parts documents performances around 1739 and in the middle of the 1740s. The work, which integrates the principles of concerto form, has survived as a composition for flute and strings in B minor, but a number of features indicate that it was originally scored for solo violin and set a tone lower, in A minor. Our recording presents this hypothetical early version. Bach evidently wanted to present the traditional genre of the overture-suite to his audience in a new and unusual guise; he fitted it out with concertante elements and chose a surprisingly elegiac and at the same time sensitive style that immediately makes the listener sit up and take notice. The melodic lines are so skilfully contrived that it is necessary to listen attentively to realise that there is a strict canon at the fifth concealed between the upper and lower voices of the Sarabande and that in the middle section of the Polonaise the angular upper voice has unexpectedly slipped down into the bass.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

It is now almost exactly ten years since I recorded the Sonatas and Partitas for solo violin of J. S. Bach. At that time, I wanted to re-examine this amazing work and challenge everything I had learned in the past.

Since then, happily, the Sonatas and Partitas have become an integral part of my concert repertoire – and of my musical thinking: thanks to the possibility of rediscovering this cycle again and again, I regularly find new, undreamt-of facets and perspectives in it. Hence my interrogations concerning the music of this mysterious composer of genius have not diminished over time, and it was my wish to pursue a fundamental process of rereading and reinterpretation of it.

With the Sonatas for violin and obbligato harpsichord BWV 1014-1019, another chapter of Bach's violinistic world opened up for me in the company of the wonderful Kristian Bezuidenhout. Here the violin plays a completely different role than in the solo works: it has to dovetail perfectly with the harpsichord writing and yet also act completely independently. The instruments play together, complement, support or contradict each other in each of the six sonatas in constantly reinvented fashion.

And finally, when the Akademie für Alte Musik and Bernhard Forck welcomed me into their midst to play Bach's violin concertos, the idea of a recording like the one presented here immediately suggested itself.

This time I wanted to show the violin in different roles, in as wide a sound palette and as many diverse forms as possible, from trio sonata and sinfonia movement through overture-suite and double concerto to full orchestra with trumpets and timpani. Here too Bach repeatedly finds innovative ways of exploring violinistic possibilities; he uses every conceivable form of expression and places the violin in ever-new relations, according to the context and content of each individual piece.

It was also an exciting experience for us to extrapolate the pieces that required reconstruction (that is, those where the autograph manuscripts of the violin version have been lost) from the surviving original source, taking into account the composer's usual style, as with the versions for harpsichord and orchestra of BWV 1052 or BWV 1056, or the flute version of BWV 1067. It was not always easy to weigh up the various sources in order to get as near as possible to a 'Bachian' version for violin. One might instance the second movement of the Concerto in G minor. Here the question arises of the extent to which the violin should model itself on the flamboyantly decorated harpsichord version or on the much more soberly ornamented oboe version from the Cantata BWV 156, given that the violin (unlike the harpsichord) is perfectly capable of creating and developing long notes, but also has to master highly virtuoso ornamentation in Bach's output. Or – to take another example – in our work on the Trio Sonata BWV 527, we thought long and hard about what would be the best instruments on which to share out the extant organ texture, finally deciding on the oboe as the upper voice and the violin as the lower (but switching roles in the repeats in the slow movement for the sake of a discreet change of colour).

The musicians of the Akademie für Alte Musik have sustained me throughout this recording with their enthusiasm and competence, their inexhaustible energy, their creativity and also their outstanding culinary skills. My boundless admiration goes to Xenia Löffler's great artistry on oboe and recorder. I sincerely thank them all for this exceptional cooperation. I pay special tribute to my friend and colleague Bernhard Forck: without his tireless support, his never-ending enthusiasm and his extraordinary musicality, this recording would simply not have been possible.

I am also very grateful to Jakob Bader for generously making available his exceptionally beautiful Jacobus Stainer violin of 1658 once again.

ISABELLE FAUST
Translation: Charles Johnston

Violinkonzerte und Sinfonien

Von Johann Sebastian Bach sind an originalen Violinkonzerten (die als „Concerti con molti istromenti“ bezeichneten Brandenburgischen Konzerte gehören einer anderen Gattungstradition an) nur zwei Werke für eine Violine und eines für zwei Violinen erhalten. Für einen Komponisten, der nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel „in seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter [...] die Violine rein und durchdringend“ spielte „und dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung hielt, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können“ (Brief an J. N. Forkel, 1774), ist das erstaunlich wenig. Auch die im selben Zusammenhang geäußerte Mitteilung, Bach habe „die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen verstanden“, würde erwarten lassen, dass sich die Erkundung der spieltechnischen Bandbreite dieses Instruments in seinem Schaffen prominenter niedergeschlagen hätte. Diese und ähnliche Erwägungen haben Bach-Forscher schon lange vermuten lassen, dass Bach weitaus mehr Werke für Violine geschaffen hat, als heute greifbar sind. Offenbar haben wir speziell in diesem Werkbereich große und schmerzliche Verluste zu beklagen. Allerdings lassen sich einige der verschollenen Violinwerke zurückgewinnen, da ihre musikalische Substanz teilweise oder auch ganz in andere Stücke eingegangen ist. So sprechen manche Indizien dafür, dass Bach bei einigen seiner Cembalo-Konzerte ursprünglich für Violine konzipierte Werke als Vorlagen verwendet hat, und auch der Bestand an Triosonaten für Orgel sowie verschiedene Instrumentalsätze in den Kirchenkantaten mögen – in bearbeiteter Form – manches ursprünglich kammermusikalische Werk bewahrt haben. Die vorliegende Aufnahme stellt die drei bekannten Konzerte in einen Kontext von Kompositionen, deren ursprüngliche Gestalt hier rekonstruiert wurde. In seiner Gesamtheit weist dieses erweiterte Repertoire einen großen formalen und stilistischen Reichtum auf und vermittelt einen frischen Eindruck von Bachs Tätigkeiten als Konzertmeister in Weimar und als Kapellmeister in Köthen.

Die **Sinfonia in D-Dur BWV 1045** konfrontiert die Forschung auch heute noch mit zahlreichen offenen Fragen. Die Formulierung des Kopftitels der nur fragmentarisch erhaltenen autographen Partitur („Concerto. à 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb: Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.“) sowie deren Schrift- und Papierbefund verraten, dass es sich um die instrumentale Einleitung einer wohl um 1745 entstandenen Kirchenkantate handelt, von der sonst jede Spur fehlt (die Bezeichnung „Concerto“ ist hier im Sinne von „Kirchenstück“ verwendet). Der Schriftbefund lässt erkennen, dass Bach hier ein fremdes Stück mit einfacher Streicherbesetzung durch nachträglich hinzugesetzte Oboen, Trompeten und Pauken klanglich bereichert hat. Die Solopartie besticht durch ihre Virtuosität – komplizierte Arpeggien, Doppelgriffe und extremes Lagenspiel verlangen einen versierten Spieler.

Das **Konzert in a-Moll BWV 1041** ist in einem originalen Stimmensatz von 1729 oder 1730 überliefert, und es ist anzunehmen, dass es auch in diesem Zeitraum entstand. Es gehört mithin in den Kontext von Bachs Arbeit mit dem Leipziger studentischen Collegium musicum, dessen Leitung er im Frühjahr 1729 übernommen hatte. In enger Koordination mit dem Gastwirt und Konzertveranstalter Gottfried Zimmermann trat dieses Orchester einmal (während der Messen sogar zweimal) pro Woche auf, und zwar, wie es in einem zeitgenössischen Stadtführer heißt, „Sommers-Zeit im Garten, Mittwochs, von 4. bis 6. Uhr, und Winters-Zeit Freytags im Caffee-Hause, auf der Catharinen-Strasse, abends von 8. bis 10. Uhr“. Über die Programme ist nur wenig bekannt; immerhin ist einem vor kurzem entdeckten Dokument zu entnehmen, dass die Darbietungen offenbar stets mit einer Ouvertüre im französischen Stil begannen, der sich ein Konzert in italienischer Manier anschloss. In einem solchen Verbund wird auch die erste Aufführung des a-Moll-Konzerts erklingen sein. Die Solopartie übernahm vermutlich einer der älteren Söhne Bachs oder ein begabter Student. Besonders auffällig an dieser Komposition sind die subtile Verknüpfung von Solo- und Tutti-Thematik und die transparente polyphone Satztechnik. Auf einen dicht gearbeiteten Kopfsatz folgt ein harmonisch kühnes Andante, in dem sich über einem fast allgegenwärtigen Bass Thema eine ausdrucksvolle Kantilene aufschwingt. Der Schlusssatz ist als fugierte Gigue gestaltet, deren Charakter von peitschenden 9/8-Rhythmen und die sich beständig steigernde Virtuosität der Solovioline bestimmt wird.

Die **Sonate in d-Moll BWV 527** ist als Trio für Orgel überliefert. Es gilt allerdings als sehr wahrscheinlich, dass das Werk eine Vorgeschichte als kammermusikalisches Trio hatte. Die vorliegende Einspielung bietet eine Rekonstruktion für Oboe, Violine und Basso continuo. Die Sonate etabliert mit ihren galanten Wendungen einen prononciert modernen Ton, der speziell in einer Ausführung mit Melodieinstrumenten zum Tragen kommt. Elemente wie die Synkopketten im ersten Satz sowie die Triolen und drängenden repetierten Bassnoten im dritten griffen die beiden ältesten Bach-Söhne als Vorbilder für ihre eigenen frühen Kompositionen auf. Das verträumte Adagio e dolce gefiel Bach selbst offenbar so gut, dass er es noch in den 1740er Jahren in sein Tripelkonzert BWV 1044 aufnahm.

Auch bei dem **Cembalo-Konzert BWV 1056** gibt es Hinweise auf eine frühere Fassung. Die Komposition stand offenbar zunächst in g-Moll und verwendete als Soloinstrument eine Violine. Die – im Vergleich mit den oftmals recht ausladenden Dispositionen anderer Bachscher Konzerte – eher knappe und einfache Anlage der drei Sätze könnte als Indiz für eine relativ frühe Entstehung gewertet werden. Doch auch hier sind wesentliche Züge von Bachs Konzertstil bereits deutlich ausgeprägt – vor allem die motivische Durchbildung der Begleitung in den Soloabschnitten und die meisterhafte Integration des Solisten in ein polyphones Stimmengeflecht, die als ästhetisches Konzept die Gattungstraditionen der Konzertform beherrscht.

Die am 2. März 1714 protokollierte Beförderung Bachs zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle „mit angezeigtem Rang nach dem Vice-Capellmeister“ signalisierte einen merklichen Aufstieg in der Hierarchie der Kapellbedienten und war mit der Verpflichtung verknüpft, „monatlich neue Stücke“ – das heißt Kantaten – für den Hofgottesdienst zu liefern. Dieser Pflicht kam er zum ersten Mal am Sonntag Palmarum (14. März 1714) mit der Aufführung von „**Himmelskönig, sei willkommen**“ BWV 182 nach. Die Musiker versammelten sich hierzu auf der Empore der Schlosskapelle, deren Kuppel mit einem prächtigen Himmel ausgemalt war. Diese architektonische Besonderheit bewirkte, dass die Musik – verstärkt durch die reflektierende Wirkung des Tonnengewölbes – sphärisch in den Kirchenraum hinunter drang. Dem genialen jungen Komponisten, dessen erklärtes Ziel es war, eine „regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ zu schaffen, bot diese perfekte Illusion einer himmlischen Musik ein ideales Experimentierfeld. So schildert er in der einleitenden Sonata der Kantate den Einzug Jesu in Jerusalem wie einen aus fernen himmlischen Höhen auf die Erde herabsteigenden Festzug.

Die **Sonate in C-Dur BWV 529** ist ebenfalls als Trio für Orgel überliefert, gilt aber insbesondere wegen der im ausgedehnten Kopfsatz verwendeten Concerto-Techniken als Bearbeitung eines kammermusikalischen Werks. Hier erklingt sie in einer für zwei Violinen und Basso continuo rekonstruierten Fassung. Die virtuos Figuren der beiden Oberstimmen gehen mit einer etwas flächigen Harmonik einher. Das elegante Largo kombiniert komplexe rhythmische Figuren mit melodisch fein gesponnener Chromatik, während das hurtige Allegro eine wie mit leichter Hand hingeworfene Fuge bildet.

Das **Konzert für zwei Violinen in d-Moll BWV 1043** gehört heute vor allem dank seines sanglich-beseelten Mittelsatzes zu den bekanntesten und meistgespielten Werken des Komponisten. Die übliche Bezeichnung „Doppelkonzert“ ist zur Charakterisierung dieser Komposition nur bedingt geeignet, denn eigentlich handelt es sich um ein Gruppenkonzert, bei dem Bach das gleichberechtigte Nebeneinander sämtlicher beteiligter Stimmen zum kompositorischen Prinzip macht, wodurch der Kontrast zwischen Ritornell und Episode weitgehend nivelliert wird. Diese Modifikation des Konzertgedankens wird bereits in der originalen Formulierung des Werktitels angedeutet, der das Stück als „Concerto à 6“ bezeichnet. Wie das Konzert in a-Moll dürfte auch dieses Werk erst um 1730 für das Leipziger Collegium musicum komponiert worden sein. Diese Datierung bestätigen auch der reife Stil und die überaus differenzierte Ausarbeitung der einzelnen Sätze.

Als Einleitung für seine im Juni 1729 entstandene Kantate „**Ich liebe den Höchsten von ganzen Gemüte**“ BWV 174 wählte Bach den ersten Satz seines dritten Brandenburgischen Konzerts und erweiterte dessen ohnehin schon üppige neunstimmige Besetzung um einen großen Bläserapparat von zwei Hörnern und drei Oboen. Das musikalische Geschehen entwickelt sich allerdings vor allem in den Streichern. Geschickt nutzt Bach hier die zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten der drei Chöre von je drei Instrumenten der Violinfamilie (Violinen, Violen, Celli).

Das **Konzert in d-Moll BWV 1052** ist als Cembalo-Konzert überliefert; aufgrund der Figurationen der Solostimme wird jedoch vermutet, dass es sich um die Übertragung eines verschollenen Violinkonzerts handelt. Eine schlüssige historische Einordnung dieses außergewöhnlichen Werks fällt nicht leicht, und in der Vergangenheit sind sogar immer wieder Zweifel an dessen Echtheit geäußert worden – gewiss zu Unrecht, denn soweit erkennbar ist, hat in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein anderer Komponist einen derart konzentrierten und zugleich expressiven Konzertstil gepflegt. In unübertroffener satztechnischer Meisterschaft präsentiert das Stück musikalische Ideen, die sich zum Teil auch in den übrigen Bachschen Violinkonzerten niederschlugen – ein dichtes kontrapunktisches Satzgewebe, die motivische Durcharbeitung der Begleitung sowie ein hohes Maß an instrumentaler Virtuosität, die gleichwohl stets der Werkidee untergeordnet ist. Die Komposition kann bis in die späten 1720er Jahre zurückverfolgt werden, da Bach alle drei Sätze in verschiedenen Kirchenkantaten aus dem dritten Leipziger Kantatenjahrgang verwendete.

Die großartige Weimarer Kantate „**Ich hatte viel Bekümmernis**“ **BWV 21** beginnt mit einer träumerisch-melancholischen **Sinfonia**, in der die Oboe und die erste Violine über einem Klangteppich der tieferen Streicher einen ausgedehnten Dialog vortragen. Bach führte das offenbar bereits einige Jahre zuvor entstandene Werk am 17. Juni 1714 in der Weimarer Schlosskapelle auf; möglicherweise kam die Sinfonia erst zu diesem Zeitpunkt hinzu. Da der Satz auch in einer Triofassung für Orgel überliefert ist, wäre denkbar, dass er in seiner ursprünglichen Fassung lediglich die beiden reich verzierten Solostimmen und den Basso continuo umfasste.

Das **Konzert in E-Dur BWV 1042** entstand, wie sich aus stilistischen Merkmalen schließen lässt, vermutlich während Bachs Amtszeit als Kapellmeister am Köthener Hof (1718-1723). Die dortige kleine Kapelle setzte sich aus durchweg exquisiten Musikern zusammen, die Bach durch regelmäßige Proben in seiner Privatwohnung noch weiter perfektionierte und zu einem Spitzenorchester zusammenschweißte. Mit großem Respekt berichtete der Kantor der Köthener Jakobskirche im Jahr 1722, dass „die berühmtesten Virtuosen ihre Sachen vorher zusammen probieren und exerzieren, dessen wir ein klar Exempel an hiesiger Fürstl. Capelle haben, so alle Wochen ihr Exercitium musicum hält“. Mit einem derart ausgezeichnet aufeinander eingespielten Ensemble konnte Bach sicherlich alle kompositorischen Feinheiten seines E-Dur-Konzerts herausarbeiten. Die Solopartie übernahm vermutlich der Konzertmeister Joseph Spieß. Der erste Satz beginnt mit einem prägnanten Dreiklangsmotiv, an das sich eine Reihe kontrastierender Gedanken anschließen. Einen kleinen, aber bezeichnenden Aspekt der engen Verknüpfung von Soloinstrument und Tuttigruppe bilden die kurzen Einwürfe der Violine im einleitenden Ritornell. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die anfangs vorgestellten Motive auf vielfältige Weise verarbeitet und miteinander verwoben. Im zweiten Satz entfaltet sich der weit ausgreifende Klagegesang der Violine über einem ostinaten Bassstema, während der dritte Satz, ein tänzerisches Rondo, zur Stimmung des Anfangs zurückkehrt.

Auch das vermutlich in Bachs Köthener Zeit entstandene **Doppelkonzert BWV 1060** ist nur in einer Fassung für zwei Cembali und Streicher überliefert, jedoch hat sich heute die Meinung durchgesetzt, dass es sich um die Bearbeitung eines verschollenen Konzerts für Oboe und Violine handelt. Da in den Cembalo-Partien an vielen Stellen das vermutete Original noch durchscheint, bereitet die Rekonstruktion kaum nennenswerte Schwierigkeiten. BWV 1060 erinnert in vielem an das Doppelkonzert für zwei Violinen BWV 1043. Hier wie dort steht nicht die Darbietung instrumentaler Virtuosität im Vordergrund, vielmehr fasst Bach das Concertato-Prinzip als ein Dialogisieren gleichberechtigter Partner auf, bei dem die Grenzen von Solo und Tutti weitgehend verschwimmen. Dies deutet sich bereits im Eingangsritornell des ersten Satzes an, in dem die Solisten an den Phrasenenden mit echoartigen Einwüfen zu hören sind. Besonderen Reiz hat – speziell in der rekonstruierten Fassung – der filigrane, weite melodische Bögen spannende Mittelsatz, der Bachs kompositionstechnisches Ideal einer aus der kunstvollen Verknüpfung der Stimmen entstehenden vollkommenen Harmonie eindrucksvoll reflektiert.

Die **Ouvertüre BWV 1067** entstand in Bachs späterer Leipziger Zeit; der erhaltene Originalstimmensatz dokumentiert Aufführungen um 1739 und Mitte der 1740er Jahre. Das Prinzipien der Konzertform integrierende Werk ist als Komposition für Flöte und Streicher in h-Moll überliefert, doch deuten verschiedene Merkmale darauf, dass es ursprünglich mit Solo-Violine besetzt war und einen Ton tiefer in a-Moll stand. Die vorliegende Aufnahme stellt diese hypothetische Frühfassung vor. Bach wollte seinem Publikum die traditionelle Gattung der Ouvertüren-Suite offenbar in einem neuen, ungewohnten Gewand präsentieren; er stattete sie mit konzertanten Elementen aus und wählte einen überraschend elegischen und zugleich empfindsamen Stil, der unmittelbar aufhorchen lässt. So geschickt sind die melodischen Linien gestaltet, dass man aufmerksam hinhören muss, um zu erkennen, dass sich zwischen der Ober- und Unterstimme der Sarabande ein strenger Quintkanon verbirgt und dass im Mittelteil der Polonaise die kantige Oberstimme unvermutet in den Bass gerutscht ist.

PETER WOLLNY

Ziemlich genau 10 Jahre ist es nun her, dass ich die Sonaten und Partiten für Violine Solo von Johann Sebastian Bach eingespielt habe. Ich wollte mich damals mit diesem erstaunlichen Werk neu auseinandersetzen und alles früher Gelernte neu hinterfragen.

Die Sonaten und Partiten sind inzwischen glücklicherweise ein fester Bestandteil meiner Konzerttätigkeit – und meines musikalischen Denkens: durch die Möglichkeit, diesen Zyklus immer wieder neu zu entdecken, erkenne ich regelmäßig neue, ungeahnte Facetten und Perspektiven. Meine Fragen an die Musik dieses mysteriös-genialen Komponisten sind im Laufe der Zeit folglich nicht weniger geworden, und so war es mein Wunsch, ihrer Auslegung und Interpretation erneut in tiefgreifender Weise nachzugehen.

Mit den Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014-1019 öffnete sich mir an der Seite des wunderbaren Kristian Bezuidenhout ein weiteres Kapitel der Violinwelt Bachs. Hier kommt der Geige eine gänzlich andere Rolle zu als in den Solowerken, perfekt hat sie sich in den Cembalosatz einzufügen und dennoch ganz selbstständig zu agieren. Die Instrumente konzertieren miteinander, ergänzen, unterstützen oder widersprechen sich, und zwar in jeder der 6 Sonaten auf immer vollständig neue Art und Weise.

Als mich schließlich die Akademie für Alte Musik und Bernhard Forck für die Bachschen Violinkonzerte in ihre Mitte nahmen, lag der Gedanke an eine Aufnahme, die wie sie nun hier vorliegt, sofort sehr nahe.

Dieses Mal wollte ich die Violine in unterschiedlichen Rollen zeigen, in einer möglichst breiten Klangpalette und in verschiedensten Formen, von Triosonate und Sinfonia-Satz über Ouvertüre und Doppelkonzert bis hin zum Orchester mit Pauke und Trompeten. Bach findet auch hier immer wieder neue Wege, die geigerischen Möglichkeiten auszuloten, er nutzt sämtliche erdenkliche Ausdrucksformen und setzt die Violine in immer wieder neue Relationen, dem Kontext und Inhalt des jeweiligen Stückes entsprechend.

Spannend war es für uns zudem, die zu rekonstruierenden Stücke, also jene, deren originale Handschriften der Version für Violine verschollen sind, mit Rücksicht auf des Komponisten übliche Schreibweise von der vorhandenen Quelle abzuleiten, etwa von der Version für Cembalo und Orchester BWV 1052 oder BWV 1056 oder auch der Flötenfassung BWV 1067. Es war nicht immer einfach, zwischen den verschiedenen Quellen abzuwägen, um zu einer möglichst „Bach-violinistischen“ Version zu gelangen, so beispielsweise im zweiten Satz des Konzertes in g-Moll. Hier stellt sich die Frage, in wieweit die Violine sich wohl an der flamboyant verzierten Cembalofassung oder aber der viel ruhiger ornamentierten Oboenfassung aus der Kantate BWV 156 orientieren sollte, wissend, dass eine Geige (anders als das Cembalo) sehr wohl lange Töne gestalten und entwickeln kann, aber bei Bach auch immer wieder hoch virtuose Ornamentierungen zu meistern hat. Bei der Arbeit an der Triosonate BWV 527 wiederum haben wir uns lange Gedanken gemacht, auf welche Instrumente der vorliegende Orgelsatz am besten aufzuteilen wäre, um uns schließlich für die Oboe in der Oberstimme und die Violine in der Unterstimme zu entscheiden (wobei wir im langsamen Satz eines diskreten Farbwechsels zuliebe in den Wiederholungen die Rollen tauschen).

Die Musiker der Akademie für Alte Musik haben mich mit ihrer Begeisterung und Kompetenz, ihrer unerschöpflichen Energie, Kreativität und auch ihren hervorragenden Kochkünsten durch diese Aufnahme getragen. Xenia Löfflers großer Kunst an Oboe und Blockflöte gilt meine grenzenlose Bewunderung. Ihnen allen danke ich von Herzen für diese besondere Zusammenarbeit. Ganz besonders verneige ich mich vor meinem Freund und Kollegen Bernhard Forck: ohne seine unermüdliche Unterstützung, seinen nie endenden Enthusiasmus und seine außergewöhnliche Musikalität wäre diese Aufnahme schlicht nicht möglich gewesen.

Mein großer Dank geht außerdem an Jakob Bader für die erneute großzügige Bereitstellung seiner außergewöhnlich schönen Jacobus Stainer-Violine aus dem Jahre 1658.

ISABELLE FAUST

Isabelle Faust - Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

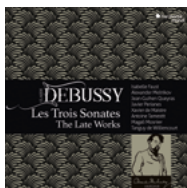
JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas & Partitas for solo violin
 BWV 1001-1006
 CD HMC 902124
 CD HMC 902059

Sonatas for violin & harpsichord
 With Kristian Bezuidenhout, fortepiano
 2 CD HMM 902256.57

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Trios op. 70 no. 2, op. 97 'Archduke'
 With Alexander Melnikov, fortepiano
 & Jean-Guihen Queyras, cello
 CD HMC 902125

JOHANNES BRAHMS
Violin Concerto op. 77
String Sextet no. 2 op. 36
 Mahler Chamber Orchestra, Daniel Harding
 CD HMC 902075

CLAUDE DEBUSSY
Les Trois Sonates / The Late Works
 With Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras,
 Javier Perianes, Xavier de Maistre, Antoine Tamestit,
 Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt
 CD HMM 902303



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonatas for fortepiano & violin Vol. 1
 K. 304, 306 & 526
 With Alexander Melnikov, fortepiano
 CD HMM 902360

FRANZ SCHUBERT
Oktett D. 803
 With Anne Katharina Schreiber, Danusha Waskiewicz,
 Kristin von der Goltz, James Munro, Lorenzo Coppola,
 Javier Zafra, Teunis van der Zwart
 CD HMC 902263

CARL MARIA VON WEBER
Sonatas for piano & violin op. 10
Piano Quartet op. 8
 With Alexander Melnikov, fortepiano
 Boris Faust, viola, Wolfgang Emanuel Schmidt, cello
 CD HMC 902108



Akademie für Alte Musik Berlin – Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Dialogkantaten
Sophie Karthäuser, soprano
Michael Volle, bass
CD HMM 902368

Die Kunst der Fuge
CD HMC 902064

Violin Concerto BWV 1052
**Concertos pour clavecins,
flûtes à bec et violon**
C. Schornsheim, harpsichord
CD HMA 1951876

Brandenburgische Konzerte
Concertos Brandebourgeois n°1-6
2 CD HMG 501634.35

Secular Cantatas
Cantates profanes BWV 201, 205 & 213
Efrat Ben-Nun, Maria Cristina Kiehr,
Katharina Kammerloher, Andreas Scholl,
Christoph Prégardien, James Taylor,
Kurt Azesberger, Roman Trekel, Klaus Häger
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 CD HMG 501544.45

Motets BWV 225-230
RIAS Kammerchor, René Jacobs
CD HMA 1901589



Weihnachts-Oratorium
Dorothea Röschmann, Andreas Scholl,
Werner Güra, Klaus Häger
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 SACD HMC 971630.31

Johannes-Passion
Sunhae Im, Benno Schachtner, Sebastian Kohlhepp,
Werner Güra, Johannes Weisser
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 SACD HMC 802236.37

Matthäus-Passion
Sunhae Im, Bernarda Fink, Werner Güra,
Topi Lehtipuu, Johannes Weisser, Konstantin Wolff
RIAS Kammerchor, René Jacobs
2 SACD + 1 DVD 802156.58 / 2 CD HMC 902156.57

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Magnificat Wq 215
Motet "Heilig ist Gott" Wq 217
Elizabeth Watts, Wiebke Lehmkuhl,
Lothar Odinius, Markus Eiche
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902167

JOHANN CHRISTIAN BACH
Missa da Requiem
Miserere B-Dur
Lenneke Ruiten, Ruth Sandhoff,
Colin Balzer, Thomas Bauer
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902098

JOHANN LUDWIG BACH
Trauermusik
Anna Prohaska, Ivonne Fuchs,
Maximilian Schmitt, Andreas Wolf
RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann
CD HMC 902080





harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Décembre 2017 et septembre 2018, Berlin, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Bößl, Teldex Studio Berlin

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

Photo Isabelle Faust : © Felix Broede

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com