



J. S. Bach

SONATAS & PARTITAS VOL. II

*Frank Peter
Zimmermann*



BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

	Sonata No. 1 in G minor, BWV 1001	14'36
1	I. <i>Adagio</i>	3'37
2	II. Fuga	4'52
3	III. <i>Siciliana</i>	2'37
4	IV. <i>Presto</i>	3'26
	 Partita No. 1 in B minor, BWV 1002	 25'17
5	I. Allemanda	4'34
6	Double	2'49
7	II. Corrente	2'36
8	Double. <i>Presto</i>	3'15
9	III. Sarabande	3'16
10	Double	2'28
11	IV. Tempo di Borea	3'13
12	Double	3'01
	 Sonata No. 3 in C major, BWV 1005	 21'38
13	I. <i>Adagio</i>	4'39
14	II. Fuga	9'05
15	III. <i>Largo</i>	2'56
16	IV. <i>Allegro assai</i>	4'54

TT: 62'18

Frank Peter Zimmermann *violin*

Most of **Johann Sebastian Bach**'s ensemble works survive as drafts, i.e. as scores from which performance parts were written out, but which still bear obvious traces of the compositional process. The individual solo works, principally pieces for keyboard instruments, have also survived as such 'workshop documents', if any autographs by Bach have been preserved at all. By contrast, compositions with an educational orientation exist as fair copies, some of them revised several times, while those intended for the general use of 'connoisseurs and lovers' were published. The representative collections from Bach's late period, all of which were written for a specific purpose, also circulated in print.

The *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* are in some respects a special case, which in a sense belongs to all the categories mentioned above. The main source is a meticulous fair copy in Bach's own hand, which – like the score of the so-called 'Brandenburg' Concertos – may well have been written for a specific dedicatee. Moreover, like the *Well-Tempered Clavier* or the *Orgel-Büchlein*, it may also have been used in Bach's teaching. There are good reasons for both of these suppositions: the autograph fair copy is dated 1720, and the paper used comes from a mill in Joachimsthal in the Erz Mountains. As Bach was staying in nearby Karlsbad in the summer of 1720, it seems plausible that he was working on his violin works there. Bach was staying at this fashionable spa in the entourage of his employer, Prince Leopold of Anhalt-Köthen, and it is quite conceivable that an unnamed dedicatee was among the guests there. Bach's copy, which contains hardly any corrections, could also have served as the master copy for printing, as with the later *Musikalisches Opfer* or *Die Kunst der Fuge*. The three sonatas and three partitas for solo violin did not, however, appear in print during Bach's lifetime.

Unlike most other sets of six works in Bach's instrumental oeuvre, the *Sei solo* is not just a collection of works with different origins, but a multifaceted, coherent cycle that was planned as such from the outset. This already becomes evident from

the fact that the three pairs of sonatas and partitas (or partias, to use the original title) – are ordered in such a way that the main keys of the six works span all the diatonic steps from G to E and that the three major and minor keys can be subdivided into two groups of three that are symmetrical from an intervallic perspective: G minor, A minor, C major and B minor, D minor and E major.

What these six works for solo violin have in common with the collections for keyboard instruments – both the autograph, educational ones and the late, printed ones – is the way they are proportioned internally, on several levels. As the English musicologist Ruth Tatlow has shown¹, the first three movements of the Sonata in G minor together contain 136 bars, the same number as the concluding *Presto* alone. The reverse proportion is encountered in the Partia in B minor. If one adds up the first three dances with their respective doubles, they total 272 bars, exactly twice that of the concluding *Tempo di Borea* with its double. Moreover, there is another relationship between the total lengths of the first two works: including all repetitions, the first Partia, BWV 1002, is twice as long as the first Sonata, BWV 1001 (816 as opposed to 408 bars). If we count only the written-out bars, the ratio is 3:2 (408 to 272 bars). The first four works, i.e. the first two sonatas and partitas, comprise twice as many bars (1600) as Sonata No. 3 and Partia No. 3 together (800 bars).

Despite such extensive numerical references within the finished collection, we can assume that the original versions were composed over a period of approximately six years. The oldest works probably date from 1714, the year in which Bach was promoted from being organist at the Hofkirche in Weimar to *Konzertmeister* of the chapel there. In view of their stylistic affinities and complex harmonies, the latest works in the set are probably the Sonata in C major and the Partia in E major.

¹ ‘Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach’s design?’, in: *Understanding Bach 2* (2007), pp. 37–58. *Bach’s numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, 2015, pp. 133–145.

The three works entitled ‘Sonata’ are based on the so-called ‘Sonata da chiesa’, consisting of four movements, which had come to be regarded as the benchmark for high baroque sonatas on account of Arcangelo Corelli’s violin sonatas, Op. 5 (1700). An ornate slow movement is followed by a fast, fugue-like, vigorous movement in the same key. The slow movement that follows forms a noticeable contrast to these, as it is usually written in a different time signature and key. The fast final movement, for its part, contrasts with the fugal (second) movement in that it is either virtuosic or dance-like, and is essentially based on monophonic playing.

The **Sonata in G minor** adopts this pattern almost perfectly: The *Adagio*, with its varied figuration and expressive sonority, resembles an *Adagio* or *Largo* movement from Corelli’s violin sonatas. The *Fuga*, placed second, combines the characteristics of a four-part imitative movement with those of ritornello form, as developed in Vivaldi’s and Bach’s concerto movements. Moreover, the *Siciliana* in 6/8 time and in the parallel key of B flat major forms the greatest contrast imaginable. The finale is a *Presto* in two sections, in the home key, characterized by a monophonic melodic line in rapid semiquavers.

The opening movement of the **Sonata in C major**, with its adherence to figures in dotted rhythm, is rather like the *Siciliana* from the G minor Sonata, with its emphasis on the rhythmic aspect, while the *Largo*, placed third, with its unpredictable melodic lines and alternation between monophonic and polyphonic playing, is more akin to the opening movement of that sonata. The second movement is a *Fuga* which, with a length of 354 bars, is the longest of all Bach’s fugues. On the one hand, it is dominated by a theme that unmistakably alludes to the beginning of the chorale *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* (*Come, Holy Ghost, Lord God*) and also appears in horizontal inversion later on. On the other hand, the sections that develop the theme are contrasted with virtuosic, broadly sweeping, mostly monophonic figurations that increasingly coalesce into haunting, repetitive melodic

lines. This sonata, too, concludes with a monophonic *perpetuum mobile* in two sections of unequal length.

Partita or *Partia* was the term used in Italy and Germany for sets of movements that were called ‘suites’ in France. They consisted of dance movements in different combinations. In keyboard music in particular, a sequence of movements consisting of an allemande, courante, sarabande and gigue became the standard by the beginning of the 18th century. Especially in French harpsichord suites, the fashion of so-called ‘double’ movements developed, in which the harmonic sequence of the preceding dance is taken up but is enhanced with faster melodic figurations. **Partia No. 1 in B minor** follows this pattern, substituting a bourrée (*Tempo di Borea*) for the usual gigue and adding a double to each of the four dance movements.

Bach’s *Sei solo* occupy such a prominent and exceptional position in the entire violin repertoire that it seems justified to ask for whom or for what occasion Bach composed them. It should be noted that there was already solo violin music that made extensive use of polyphonic playing in the German-speaking world before Bach’s time. The hunt for possible interpreters of the violin solos within Bach’s circle has not yielded any conclusive results. Moreover, it is quite possible that Bach originally wrote these works for his own use. Direct and indirect evidence shows that the violin played a significant role in Bach’s career, alongside keyboard instruments, from the very start, both in his appearances as Weimar *Konzertmeister* and in his lifelong teaching activities. The same can probably be assumed with regard to the six Suites for solo cello.

The impact that Bach’s violin works soon made is evident from a remark made by his second eldest son, Carl Philipp Emanuel Bach, in 1774: ‘He [Johann Sebastian] understood the possibilities of all the violin family perfectly. His solos for violin and for cello without bass bear witness to this. One of the greatest violinists told me once that he had seen nothing more perfect for becoming a good violinist,

and could suggest nothing better for anyone eager to learn [...] than the said violin solos without bass.’ This assessment suggests that numerous handwritten copies of the violin sonatas and partitas were in circulation in the 18th century. Only the *Fuga* from the Sonata in C major had by then been published, in Jean Baptiste Cartier’s collection *L’art du Violon* (1798). Even though Bach’s violin pieces were frequently studied in the early 19th century, there is little evidence of their being performed in public. It was not until the spring of 1840 that the German violinist Ferdinand David (1810–73) played excerpts from them – with the addition of a piano accompaniment by Felix Mendelssohn Bartholdy – at a concert in Leipzig. Joseph Joachim (1831–1907) was the first to make Bach’s solo pieces a core element of his repertoire. Not least thanks to his influence, Bach’s sonatas and partitas have since been played by all violinists, published by many of them with their own annotations and additions, and recorded on countless occasions.

What makes Bach’s *Sei solo* stand out from the mass of violin music of the time is, first of all, the absence of a basso continuo throughout – the entire piece must therefore be performed by a single player on the instrument’s four strings alone. Bach always designed the progression of the voices in such a way that the individual notes of a figuration simultaneously outline the underlying harmony. It is this intertwining of the melodic, rhythmic, harmonic and contrapuntal aspects that gives the *Sei solo* perceptible balance and multidimensionality. Bach’s sophisticated synthesis of the diverse components of the musical setting results in notes that have a merely decorative function on one level becoming indispensable elements on another, so that the structural foundation and ornamental expansion enter into a dialectical relationship with one another. This in itself makes Bach an indispensable role model for future composers.

© *Dominik Sackmann 2023*

Frank Peter Zimmermann is widely regarded as one of the foremost violinists of his generation. He made his débuts with the Wiener Philharmoniker in 1983 under Lorin Maazel and with the Berliner Philharmoniker in 1985 under Daniel Barenboim and also performs with the Concertgebouworkest, all the London orchestras, as well as all the leading orchestras in the United States. He is a regular guest at major international music festivals, such as Salzburg, Edinburgh and Lucerne.

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all the major concertos as well as solo works and chamber repertoire. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith, Brett Dean and Martinů, as well as the complete Beethoven violin sonatas with Martin Helmchen and a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello).

Born in Duisburg, Germany, Frank Peter Zimmermann started learning playing the violin with his mother when he was five years old. He studied with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. He plays on the 1711 Antonius Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

Die meisten seiner Ensemblewerke hinterließ **Johann Sebastian Bach** als Entwurfsniederschriften, d.h. als Partituren, aus denen Aufführungs-Stimmen ausgeschrieben wurden, die aber noch offensichtliche Spuren des Kompositionsvorgangs trugen. Auch die solistischen Einzelwerke, namentlich die Stücke für ein Tasteninstrument, sind, sofern überhaupt ein Bach'sches Autograph erhalten ist, in solchen Werkstattdokumenten überliefert. Dagegen sind Kompositionen mit pädagogischer Ausrichtung in zum Teil mehrfach überarbeiteten Reinschriften aufbewahrt worden, während solche, die für den allgemeinen Gebrauch der „Kenner und Liebhaber“ bestimmt waren, gedruckt worden sind. Im Druck verbreitet wurden auch die repräsentativen Sammlungen aus Bachs Spätwerk, welche alle für einen bestimmten Zweck entstanden sind.

Die *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* sind in mancher Hinsicht ein Sonderfall, welcher gewissermaßen an allen genannten Veröffentlichungstypen teilhat. Ihre Hauptquelle ist eine minutiöse Reinschrift von Bachs eigener Hand, die – wie die Partitur der sogenannten *Brandenburgischen Konzerte* – gut für einen gewissen Widmungsträger entstanden sein kann. Zudem könnte sie auch – wie das *Wohltemperirte Clavier* oder das *Orgel-Büchlein* – in Bachs Unterricht Verwendung gefunden haben. Für beide Bestimmungen gibt es gute Gründe: Die autographe Reinschrift ist auf das Jahr 1720 („ao. 1720“) datiert, und ihr Papier stammt aus einer Papiermühle in Joachimsthal im Erzgebirge. Da sich Bach im Sommer 1720 im nahegelegenen Karlsbad aufgehalten hat, spricht einiges dafür, dass er sich dort mit seinen Violinwerken beschäftigt hat. Bach weilte im Gefolge seines Dienstherrn, des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, an diesem mondänen Kurort, und es ist gut denkbar, dass sich ein nicht genannter Widmungsträger unter den dortigen Gästen befand. Bachs beinahe korrekturlose Abschrift könnte auch als direkte Druckvorlage gedient haben, dem späteren *Musicalischen Opfer* oder der *Kunst der Fuge* vergleichbar. Allerdings sind die drei Sonaten und drei Partiten für Violine

solo zu Bachs Lebzeiten niemals in gedruckter Form erschienen.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Sechserzyklen aus Bachs Instrumentalschaffen handelt es sich bei den *Sei solo* nicht um eine bloße Sammlung von Werken unterschiedlicher Herkunft, sondern um einen vielfältigen, in sich stimmigen Zyklus, der als solcher von vorneherein geplant war. Das zeigt sich schon äußerlich daran, dass dreimal je eine Sonata und eine Partia (oder Partita) – so lauten die originalen Titel – aufeinander folgen, dass die Grundtonarten der sechs Werke alle diatonischen Stufen von g bis e umgreifen und dass sich die je drei Dur- und Molltonarten in zwei intervallsymmetrische Dreiergruppen untergliedern lassen: g – a – C und h – d – E.

Was die sechs Werke für Violine solo sowohl mit den autographen, pädagogischen als auch mit den späten, gedruckten Werksammlungen für Tasteninstrumente gemeinsam haben, sind ihre internen Proportionierungen auf mehreren Ebenen. Wie die englische Musikologin Ruth Tatlow gezeigt hat¹, enthalten die drei ersten Sätze der Sonata g-moll zusammen 136 Takte, ebenso viele wie das abschließende *Presto* allein. Die umgekehrte Proportion begegnet in der Partia h-moll. Addiert man die ersten drei Tänze mit ihren jeweiligen Doubles, so umfassen sie 272 Takte, genau das doppelte das abschließende *Tempo di Borea* mit Double. Zwischen den Gesamtumfängen der ersten beiden Satzzyklen ergibt sich überdies ein weiteres ganzzahliges Verhältnis: Alle Wiederholungen eingerechnet, ist die erste Partia BWV 1002 im Verhältnis zur ersten Sonata BWV 1001 doppelt so umfangreich (816 gegenüber 408 Takten). Zählt man nur die ausgeschriebenen Takte, so stehen sie im Verhältnis 3 zu 2 (408 zu 272 Takten). Die ersten vier Werke, also die beiden ersten Sonaten und Partiten, umfassen insgesamt doppelt so viele Takte (1600) wie Sonata 3 und Partia 3 zusammen (800 Takte).

¹ „Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach’s design?“, in: *Understanding Bach 2* (2007), S. 37–58. *Bach’s numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, 2015, S. 133–145.

Trotz solch umfassender numerischer Bezüge innerhalb des Endprodukts ist davon auszugehen, dass sich die Entstehungen der ursprünglichen Fassungen über einen Zeitraum von circa sechs Jahren erstrecken. Die ältesten Werke reichen wohl zurück bis 1714, in jenes Jahr, in dem Bach vom Organisten der Hofkirche in Weimar zum Konzertmeister der dortigen Kapelle aufgestiegen ist. Die jüngsten Werke der Sechsammlung sind aufgrund ihrer stilistischen Zugehörigkeit und ihrer komplexen Harmonik wohl die Sonata in C-Dur und die Partia in E-Dur.

Die drei mit Sonata überschriebenen Satzzyklen beruhen auf der so genannten, aus vier Sätzen bestehenden „Sonata da chiesa“, welche aufgrund der Violinsonaten op. 5 (1700) von Arcangelo Corelli zur Norm hochbarocker Sonatenkunst erhoben worden war: Auf einen schmuckreichen langsamen Satz folgt ein schneller fugenartiger, vollgriffiger Satz in derselben Tonart. Zu diesen bildet der nachfolgende langsame Satz einen spürbaren Kontrast, da er zumeist in einer abweichenden Takt- und Tonart gefasst ist. Der wiederum rasche Finalsatz steht seinerseits im Gegensatz zum Fugensatz (an zweiter Stelle), da er entweder virtuos-bewegt oder tänzerisch ist und im Wesentlichen auf einstimmigem Spiel beruht.

Geradezu idealtypisch nimmt die **Sonata in g-moll** dieses Muster auf: Das *Adagio* gleicht mit seiner abwechslungsreichen Figuration und seiner expressiven Klanglichkeit einem *Adagio*- oder *Largo*-Satz aus Corellis Violinsonaten. Die *Fuga* an zweiter Stelle verbindet die Merkmale eines vierstimmigen Imitationensatzes mit denjenigen einer Ritornellform, wie sie in Vivaldis und Bachs Konzertsätzen entwickelt worden ist. Dazu bildet die *Siciliana* im 6/8-Takt und in der Paralleltönart B-Dur den denkbar größten Kontrast. Den Abschluss bildet ein *Presto* in zwei Teilen und in der Grundtonart, das von einer einstimmigen Melodielinie in raschen Sechzehnteln geprägt ist.

Der Kopfsatz der **Sonata in C-Dur** gleicht mit seinem Festhalten an punktierten Figuren eher der *Siciliana* aus der g-moll-Sonate mit ihrer Hervorhebung des rhyth-

mischen Aspekts, während das *Largo* an dritter Stelle mit seinen unvorhersehbaren Melodiezügen und dem Wechsel zwischen ein- und mehrstimmigem Spiel eher dem Kopfsatz jener Sonate angenähert ist. Die Fuga an zweiter Stelle ist mit ihren 354 Takten die längste unter allen Fugen Bachs. Sie wird einerseits bestimmt von einem Thema, das unverkennbar auf den Beginn des Chorals *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* anspielt und im weiteren Verlauf auch in horizontal gespiegelter Umkehrung erscheint. Den themenverarbeitenden Partien stehen andererseits virtuose, weitgeschwungene, zumeist einstimmige Figurationen gegenüber, die sich immer mehr auch zu eindringlichen, wiederholungsreichen Melodielinien verdichten. Auch diese Sonate wird von einem einstimmigen „Perpetuum mobile“ in zwei ungleich langen Teilen beschlossen.

Partita oder *Partia* war die in Italien und Deutschland gebräuchliche Bezeichnung für Satzzyklen, die man in Frankreich Suite nannte. Sie bestanden aus Tanzsätzen in unterschiedlichen Anordnungen. Vor allem in der Tastenmusik bildete sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine Satzfolge aus Allemanda, Courrente, Sarabanda und Giga als Standard heraus. Besonders in den französischen Cembalosuiten bildete sich zusätzlich die Mode sogenannter Double-Sätze heraus, in denen die Harmoniefolge des vorangegangenen Tanzes aufgenommen, aber um beschleunigte melodische Figurationen angereichert wird. Diesem Muster folgt die **Partia 1 in h-moll**, wobei die gewöhnliche Gigue durch eine Bourrée (*Tempo di Borea*) ersetzt wird und allen vier Tanzsätzen jeweils ein Double angegliedert ist.

Bachs *Sei solo* nehmen innerhalb der gesamten Violinliteratur einen solch hohen Rang und eine derart prononcierte Ausnahmestellung ein, dass die Frage berechtigt erscheint, für welchen Adressaten oder für welchen Anlass Bach sie komponiert hat. Festzuhalten ist, dass es im deutschen Sprachraum durchaus schon vor Bachs Lebenszeit solistische Geigenmusik gegeben hat, die reichlich Gebrauch von mehrstimmigem Spiel machte. Die Suche nach möglichen Interpreten der Violinsoli aus

Bachs Umkreis hat zu keinem schlüssigen Ergebnis geführt. Abgesehen davon ist es gut möglich, dass Bach diese Werke ursprünglich für den eigenen Gebrauch geschrieben hat. Direkte und indirekte Zeugnisse belegen, dass die Geige in Bachs Karriere neben den Tasteninstrumenten von Anfang an eine bedeutende Rolle gespielt hat, sowohl in seinen Auftritten als Weimarer Konzertmeister wie auch in seiner lebenslangen Unterrichtstätigkeit. Dasselbe ist wohl auch im Hinblick auf die *Six Suites* für Violoncello solo anzunehmen.

Von der Wirkung, welche Bachs Violinwerke schon bald gehabt haben, zeugt eine Bemerkung des zweitältesten Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach aus dem Jahr 1774 über seinen Vater: „Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Bass. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte [...] als obengenannte Violinsoli ohne Baß.“ Diese Einschätzung legt nahe, dass im 18. Jahrhundert zahlreiche handschriftliche Abschriften der Violinsonaten und -partiten kursierten. Einzig die *Fuga* der Sonata in C-Dur wurde schon in Jean Baptiste Cartiers 1798 gedrucktem Sammelwerk *L'art du Violon* gedruckt. So häufig im frühen 19. Jahrhundert Bachs Violinstücke studiert wurden, so wenig finden sich Belege für deren öffentliche Darbietungen. Erst im Frühjahr 1840 spielte der deutsche Geiger Ferdinand David (1810–1873) Ausschnitte daraus – unter Hinzufügung der Klavierbegleitung von Felix Mendelssohn Bartholdy – in einem Konzert in Leipzig. Als erster machte Joseph Joachim (1831–1907) Bachs *Soli* zu einem Zentrum seines Repertoires. Nicht zuletzt unter seinem Einfluss sind Bachs Sonaten und Partiten seither von allen Geigern und Geigerinnen gespielt, von vielen mit eigenen Hinweisen und Zusätzen herausgegeben und von unzähligen unter ihnen auf Tonträger eingespielt worden

Was Bachs *Sei solo* aus der Masse damaliger Violinmusik hervorhebt, ist zunächst das Fehlen eines durchgängigen Generalbasses – der gesamte Tonsatz muss

also von einem einzigen Spieler auf den lediglich vier Saiten des Streichinstruments ausgeführt werden. Bach gestaltete die Stimmverläufe stets so, dass die einzelnen Töne einer Figuration gleichzeitig die zu Grunde liegende Harmonie umschreiben. Es ist dieses Ineinandergreifen der Dimensionen der Melodik, der Rhythmik, der Harmonik und der Kontrapunktik, welche den *Sei solo* spürbar Ausgewogenheit und Vielschichtigkeit gewähren. Bachs ausgefeilte Synthese der diversen Komponenten des Klangsatzes führt dazu, dass Töne, welche auf der einen Ebene bloß schmückende Funktion besitzen, auf einer anderen durchaus zu unverzichtbaren Elementen werden, dass also strukturelle Basis und ornamentale Erweiterung in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten. Schon allein damit ist Bach für künftige Komponistinnen und Komponisten zu einem unumgänglichen Vorbild geworden.

© *Dominik Sackmann 2023*

Frank Peter Zimmermann gilt als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Seit seinen Debüts bei den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) konzertiert er mit allen großen Orchestern der Welt wie dem Concertgebouworkest, allen Londoner Orchestern und den führenden Orchestern der USA. Regelmäßig ist er bei renommierten Musikfestivals zu Gast, u.a. in Salzburg, Edinburgh und Luzern.

Im Laufe der Jahre hat Frank Peter Zimmermann eine beeindruckende Diskografie vorgelegt, die so gut wie alle bedeutenden Konzerte sowie Solowerke und Kammermusik umfasst. Bei BIS erschienen bisher u.a. Werke von Schostakowitsch, Hindemith, Brett Dean und Martinů sowie sämtliche Beethoven-Violinsonaten mit Martin Helmchen und eine Reihe von Aufnahmen mit dem Trio Zimmermann, das

er zusammen mit Antoine Tamestit (Bratsche) und Christian Poltéra (Cello) gegründet hat.

Geboren in Duisburg, begann er als Fünfjähriger bei seiner Mutter mit dem Geigenunterricht und studierte anschließend bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Er spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Stiftung „Kunst im Landesbesitz“), zur Verfügung gestellt wird.

La plupart des œuvres pour ensemble de **Johann Sebastian Bach** nous sont parvenues sous forme d'esquisses, c'est-à-dire des partitions à partir desquelles les parties ont été écrites mais qui montrent encore des traces évidentes du processus compositionnel. Les œuvres pour instrument seul individuelles, notamment les pièces pour instrument à clavier, nous sont également parvenues sous forme de « documents d'atelier », pour autant qu'un autographe de Bach ait subsisté. En revanche, les compositions à vocation pédagogique ont été conservées sous la forme de manuscrits au net, parfois remaniés à plusieurs reprises, tandis que celles destinées à l'usage général des « connaisseurs et amateurs » ont été publiées. Les recueils représentatifs de l'œuvre tardive de Bach, qui ont tous été conçus dans un but précis, ont également été diffusés sous une forme imprimée.

Les *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* constituent à bien des égards un cas particulier qui participe en quelque sorte de tous les types de publications mentionnés plus haut. Leur source principale est un manuscrit méticuleusement écrit par Bach lui-même qui, comme la partition des concertos dits brandebourgeois, peut très bien avoir été écrit pour un dédicataire précis. De plus, comme le *Clavier bien tempéré* ou l'*Orgel-Büchlein*, ce manuscrit a pu avoir été utilisé dans le cadre des activités pédagogiques de Bach. Ces deux possibilités sont tout à fait envisageables : le manuscrit autographe est daté de 1720 et le papier provient d'un moulin de Joachimsthal dans les Monts Métallifères. Puisque Bach a séjourné durant l'été 1720 à Carlsbad (aujourd'hui Karlovy Vary), non loin de là, tout porte à croire qu'il s'y est consacré à ses œuvres pour violon. Bach se trouvait dans cette station thermale à la mode avec l'entourage de son employeur, le prince Leopold d'Anhalt-Köthen et il est tout à fait possible qu'un dédicataire non mentionné se soit trouvé parmi les hôtes de l'endroit. La copie presque sans corrections de Bach pourrait également avoir directement servi de modèle d'impression, comme ce sera le cas plus tard de l'*Offrande musicale* et de l'*Art de la fugue*. Les trois sonates et

les trois partitas pour violon seul n'ont néanmoins jamais été publiées du vivant de Bach.

Contrairement à la plupart des autres cycles de six pièces de l'œuvre instrumentale de Bach, les *Sei solo* ne sont pas un simple recueil d'œuvres d'origines diverses, mais un cycle varié et cohérent qui a été prévu comme tel dès le départ. Cela se manifeste déjà au premier examen par le fait que les trois paires de sonatas et de partitas (ou « partias » pour reprendre le terme utilisé alors) sont organisées de telle manière que les tonalités fondamentales des six œuvres englobent tous les degrés diatoniques de sol à mi et que les trois tonalités majeures et mineures peuvent être subdivisées en deux groupes de trois présentant une symétrie intervallique : sol mineur – la mineur – ut majeur et si mineur – ré mineur – mi majeur.

Qu'ont les six œuvres pour violon seul en commun avec les recueils d'œuvres autographes et pédagogiques ainsi qu'avec les recueils imprimés tardifs pour instruments à clavier ? Leurs proportions internes à plusieurs niveaux. Ainsi que la musicologue anglaise Ruth Tatlow l'a montré¹, les trois premiers mouvements de la Sonate en sol mineur comptent, ensemble, 136 mesures, c'est-à-dire autant que le *Presto* conclusif seul. La proportion inverse se retrouve dans la Partia en si mineur. Si l'on additionne les trois premières danses et leurs doubles respectifs, on obtient 272 mesures, soit exactement le double du *Tempo di Borea* final avec son double. De plus, entre les œuvres en entier des deux premiers cycles de mouvements, on obtient une autre proportion : en comptant toutes les reprises, la première Partia, BWV 1002, est deux fois plus longue que la première Sonate, BWV 1001 (816 contre 408 mesures). Si l'on ne compte que des mesures écrites, le rapport est de 3 à 2 (408 contre 272 mesures). Les quatre premières œuvres, c'est-à-dire les deux

¹ « Collections, bars and numbers : Analytical coincidence or Bach's design ? », in : *Understanding Bach 2* (2007), pp. 37–58 et *Bach's numbers : Compositional Proportion and Significance*, Cambridge University Press, 2015, pp. 133–145.

premières sonates et partitas, comprennent, au total, deux fois le nombre de mesures (1600) de la Sonata n° 3 et de la Partia n° 3 réunies (800 mesures).

Malgré autant de références numériques au sein du produit final, on présume que la conception des versions originales s'est étalée sur une période d'environ six ans. Les œuvres les plus anciennes remontent probablement à 1714, l'année où Bach est passé du poste d'organiste à celui de *Konzertmeister* de la chapelle de la cour de Weimar. En raison de leur appartenance stylistique et de leur harmonie complexe, les œuvres les moins anciennes du recueil de six sont probablement la Sonata en ut majeur et la Partia en mi majeur.

Les trois cycles de mouvements intitulés « Sonata » sont basés sur la « Sonata da chiesa » [sonate d'église], composée de quatre mouvements, qui a été érigée en modèle de l'art de la sonate baroque sur la base des sonates pour violon op. 5 (1700) d'Arcangelo Corelli. Un mouvement lent richement orné est suivi d'un mouvement animé et développé en forme de fugue dans la même tonalité. Le mouvement lent suivant établit un contraste marqué avec les deux premiers car il est généralement dans une métrique et une tonalité différentes. Le mouvement conclusif, à nouveau dans un tempo rapide, s'oppose quant à lui au (second) mouvement fugué car il est soit virtuose et animé, soit dansant, et repose essentiellement sur un jeu monophonique.

La **Sonate en sol mineur** adopte presque parfaitement ce modèle : l'*Adagio*, avec son écriture variée et sa sonorité expressive, rappelle les mouvements *adagio* et *largo* des sonates pour violon de Corelli. La *Fuga* en deuxième position combine les caractéristiques d'un mouvement imitatif à quatre voix avec celles d'une forme de ritournelle telle qu'elle a été développée dans les mouvements de concertos de Vivaldi et de Bach. La *Siciliana* à 6/8 et dans la tonalité parallèle de si bémol majeur créé le plus grand contraste possible. L'œuvre se termine par un *Presto* en deux parties et dans la tonalité initiale, marqué par une ligne mélodique à une voix en doubles croches.

Le premier mouvement de la **Sonate en ut majeur**, avec son attachement au rythme pointé, ressemble davantage à la *Siciliana* de la Sonate en sol mineur, avec l'importance qu'elle accorde à l'aspect rythmique, tandis que le *Largo* en troisième position, avec ses traits mélodiques imprévisibles et son alternance de jeu à une et plusieurs voix, se rapproche davantage du premier mouvement de cette sonate. La fugue en deuxième position est, avec ses 354 mesures, la plus longue de toutes les fugues de Bach. Elle est déterminée d'une part par un thème qui fait indéniablement allusion au début du choral *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* [*Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu*] et qui apparaît par la suite dans un renversement horizontal. Aux parties qui développent le thème s'opposent d'autre part des figurations virtuoses et amples, la plupart du temps à une voix, qui se condensent de plus en plus en lignes mélodiques insistantes et répétitives. Cette sonate se conclut également par un *perpetuum mobile* à une voix en deux parties de longueur inégale.

Partita ou *Partia* était le terme utilisé en Italie et en Allemagne pour désigner des cycles de mouvements que l'on appelait « suites » en France. Ils se composaient de mouvements de danse dans des dispositions différentes. C'est surtout dans la musique pour clavier que la suite de mouvements composée d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue s'est établie en tant que standard jusqu'au début du XVIII^e siècle. Et c'est en particulier dans les suites pour clavecin françaises que s'est développée la mode des mouvements et de leurs « doubles », dans lesquels la séquence harmonique de la danse précédente est reprise, mais enrichie de figurations mélodiques plus rapides. La **Partia no 1 en si mineur** suit ce modèle, la gigue habituelle étant remplacée par une bourrée (*Tempo di Borea*) et un double étant rattaché à chacun des quatre mouvements de danse.

Les *Sei solo* de Bach occupent une telle position d'exception qu'il semble légitime de se demander pour quel destinataire ou pour quelle occasion Bach les a composés. Il convient de noter qu'il existait déjà dans les pays germanophones une

musique pour violon seul avant l'époque de Bach et qui faisait abondamment usage du jeu polyphonique. La recherche de possibles interprètes de solos de violon dans l'entourage de Bach n'a pas abouti à un résultat concluant. De plus, il est fort possible que Bach ait composé ces œuvres à l'origine pour son propre usage. Des témoignages directs et indirects attestent que le violon a joué dès le début un rôle important dans la carrière de Bach, à côté des instruments à clavier, aussi bien dans ses apparitions en tant que *Konzertmeister* de Weimar que dans son activité d'enseignement tout au long de sa vie. On peut supposer qu'il en va de même pour les Six Suites pour violoncelle seul.

Une remarque faite en 1774 par le deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, à propos de son père témoigne de l'impact qu'ont rapidement eu les œuvres pour violon de ce dernier : « Il comprenait parfaitement les possibilités de tous les instruments de la famille du violon. Ses solos pour le violon et pour le violoncelle sans basse en témoignent. Un des plus grands violonistes me dit un jour que pour devenir un bon instrumentiste, il ne connaissait rien de mieux ni de plus parfait et qu'à ceux qui souhaitaient se perfectionner, il ne saurait rien conseiller d'autre que ces soli non accompagnés. » Cette appréciation suggère que de nombreuses copies manuscrites des sonates et partitas pour violon circulaient au cours du XVIII^e siècle. Seule la *Fuga* de la Sonate en ut majeur avait déjà été imprimée dans le recueil de Jean Baptiste Cartier, *L'art du Violon*, paru en 1798. Bien que les pièces pour violon de Bach aient été fréquemment étudiées au début du XIX^e siècle, on ne trouve que peu de preuves de leur exécution publique. Ce n'est qu'au printemps 1840 que le violoniste allemand Ferdinand David (1810–73) en joua des extraits – avec l'accompagnement de piano réalisé par Felix Mendelssohn Bartholdy – lors d'un concert à Leipzig. Joseph Joachim (1831–1907) fut le premier violoniste à faire des pièces pour violon seul de Bach un élément central de son répertoire. Sous son influence, les sonates et partitas de Bach ont depuis été jouées par tous les violonistes, éditées

par plusieurs d'entre eux avec leurs propres indications et ajouts, et enregistrées d'innombrables fois.

Ce qui distingue les *Sei solo* de Bach de l'importante production de la musique pour violon de l'époque, c'est tout d'abord l'absence de basse continue – l'ensemble des mouvements doit donc être exécuté par un seul instrumentiste sur les quatre cordes de l'instrument. Bach conçoit toujours le déroulement des voix de manière à ce que les différentes notes d'une figuration exposent en même temps l'harmonie sous-jacente. C'est cette imbrication des dimensions mélodique, rythmique, harmonique et contrapuntique qui confère aux *Sei solo* un équilibre et une complexité perceptibles. La synthèse sophistiquée de Bach des différentes composantes de l'ensemble sonore a pour conséquence que les notes qui, à un certain niveau, ont une simple fonction décorative, deviennent des éléments indispensables à un autre niveau et qu'ainsi, la base structurelle et l'extension ornementale entrent dans un rapport dialectique. Rien que pour cela, Bach est devenu un modèle incontournable pour les futurs compositeurs.

© *Dominik Sackmann 2023*

Frank Peter Zimmermann est considéré comme l'un des plus grands violonistes de sa génération. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1983 sous la direction de Lorin Maazel et avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim en 1985. Il s'est produit avec les plus grands orchestres, y compris le Concertgebouworkest d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les principaux orchestres américains. Il est régulièrement invité à se produire dans le cadre de festivals prestigieux, notamment ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne.

Au fil des ans, Frank Peter Zimmermann a bâti une discographie impression-

nante qui inclut pratiquement tous les concertos importants ainsi que des œuvres majeures du répertoire pour violon seul ou pour formation de chambre. Il a enregistré chez BIS des œuvres de Chostakovitch, Hindemith, Brett Dean et Martinů, ainsi que l'intégrale des sonates pour violon de Beethoven avec le pianiste Martin Helmchen en plus d'une série d'enregistrements avec le Trio Zimmermann, l'ensemble qu'il a fondé en compagnie d'Antoine Tamestit (alto) et de Christian Poltéra (violoncelle).

Né à Duisburg, en Allemagne, Frank Peter Zimmermann a reçu les rudiments du violon de sa mère à l'âge de cinq ans avant d'étudier avec Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers. Il joue sur le violon « Lady Inchiquin » construit par Antonio Stradivarius en 1711, aimablement mis à sa disposition par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

Instrumentarium

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 17th–19th August 2021 at the Kammermusiksaal, Deutschlandfunk Köln, Germany
17th–18th March 2022 and 14th–15th November 2022 at the Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Equipment: Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

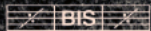
Booklet and Graphic Design

Cover text: © Dominik Sackmann 2021
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Irène Zandel www.irene-zandel.de
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2587 © & © 2023, Deutschlandradio/BIS Records AB, Sweden



J. S. Bach

SONATAS & PARTITAS VOL. I

*Frank Peter
Zimmermann*



BIS-2577