

 harmonia  
mundi



J. S. BACH

# Sonatas

for *Viola* [da Gamba] and Harpsichord

ANTOINE TAMESTIT

MASATO SUZUKI

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

**Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord BWV 1027-1029**

**Sonata** BWV 1029

G minor / *sol mineur* / g-Moll

- |   |  |                                                         |      |
|---|--|---------------------------------------------------------|------|
| 1 |  | I. Vivace                                               | 4'47 |
| 2 |  | II. Adagio                                              | 4'40 |
| 3 |  | III. Allegro                                            | 3'33 |
| 4 |  | <b>Aria “Ergieße dich reichlich”</b>                    | 6'05 |
|   |  | from the Church Cantata BWV 5 “Wo soll ich fliehen hin” |      |
|   |  | E-flat Major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur          |      |

**Sonata** BWV 1028

D Major / *Ré majeur* / D-Dur

- |   |  |              |      |
|---|--|--------------|------|
| 5 |  | I. Adagio    | 1'46 |
| 6 |  | II. Allegro  | 3'34 |
| 7 |  | III. Andante | 3'57 |
| 8 |  | IV. Allegro  | 4'02 |

**Sonata** BWV 1027

G Major / *Sol majeur* / G-Dur

- |    |  |                          |      |
|----|--|--------------------------|------|
| 9  |  | I. Adagio                | 3'44 |
| 10 |  | II. Allegro ma non tanto | 3'19 |
| 11 |  | III. Andante             | 2'08 |
| 12 |  | IV. Allegro moderato     | 2'57 |

**Antoine Tamestit**, viola “Mahler” Stradivarius 1672, graciously loaned by the Habisreutinger Foundation and baroque bow made by Arthur Dubroca 2010

**Masato Suzuki**, harpsichord Willem Kroesbergen after Ioannes Couchet 1996

**Depuis** la période de Weimar, Johann Sebastian Bach n'a certes consacré à la viole de gambe que relativement peu de partitions, mais celles-ci atteignent des sommets artistiques, comme le révèlent les arias centrales dans les deux passions, le *Sixième Concerto Brandebourgeois* ou bien les cantates *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Les cieux racontent la gloire de Dieu) BWV 76 et *Tritt auf die Glaubensbahn* (Engagement sur le sentier de la foi) BWV 152 ainsi que *Trauerode* (l'Ode funèbre) BWV 198. Dans le domaine de la musique de chambre, sa plume devait nous livrer trois remarquables sonates pour viole de gambe et clavecin obligé, que les gambistes et leur public considèrent de nos jours comme autant de pierres de touche permettant d'éprouver la valeur d'un interprète. Bien que Bach n'ignorât rien des possibilités techniques offertes par cet instrument, il l'utilisa avant tout pour les qualités particulières de son timbre, tout en évitant de lui confier des passages particulièrement idiomatiques. Cette approche s'explique sans doute par le fait que, dans les œuvres chambristes de la maturité, la pensée créatrice du compositeur s'appuie avant tout sur des structures contrapuntiques abstraites. Ainsi les sonates pour viole de gambe développent-elles une écriture en trio accomplie : loin d'être lié à un effectif instrumental précis, le trio constitue chez Bach une démarche compositionnelle quasiment abstraite, dont la réalisation sonore dépendait parfois des nécessités extérieures du moment. Dès lors, un même mouvement en trio pouvait, sans subir de modifications significatives dans sa substance musicale, adopter aussi bien la rare configuration pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue afin d'être intégré comme intermède instrumental à l'intérieur d'une cantate (BWV 76/8), que prendre la forme d'une introduction dans la *Première Sonate en trio pour orgue* (BWV 728/1). De la même manière, la *Sonate en trio pour viole de gambe et clavecin obligé* BWV 1027 et sa version parallèle pour deux flûtes et basse continue ne sont que deux réalisations différentes d'une seule et même œuvre idéale. Le trio correspondait donc exactement aux conceptions de Bach en matière d'harmonie parfaite, laquelle ne pouvait être atteinte, selon le compositeur, qu'à partir du moment où *"les voix travaillent à s'entrelacer merveilleusement"* ; en même temps, ce genre d'écriture avait l'avantage de donner satisfaction au primat accordé par la génération de ses fils et de ses élèves à la mélodie modelée dans son caractère individuel et sensible, dont le flux n'allait pas à l'encontre des possibilités techniques offertes par les instruments, tout en refusant de s'y assujettir.

Les trios ont ainsi fait l'objet d'arrangements pour toutes sortes de combinaisons instrumentales, comme l'atteste la documentation dès l'époque de Bach ; par conséquent, la légitimité de ces adaptations ne devrait pas être remise en question à l'heure actuelle, tant qu'elles permettent de dégager une nouvelle facette sonore de l'œuvre qui nous paraît vraisemblable. Tout porte à croire que Bach confiait lui-même ses sonates pour viole de gambe à d'autres effectifs instrumentaux, lorsqu'il n'avait pas sous la main un virtuose à la hauteur des enjeux de la partition. Son fils Carl Philipp Emanuel nous apporte sur ce point un témoignage précieux, à la fin de l'année 1774, dans une lettre adressée au musicologue de Göttingen Johann Nikolaus Forkel : *"En tant qu'immense connaisseur et expert en harmonie, il éprouvait le plus grand plaisir à jouer de l'alto avec la puissance sonore ou la faible intensité requises."* Malheureusement, la postérité ne nous a légué aucune œuvre concrète, dont l'écriture soliste aurait permis à Bach de mettre à l'épreuve ses talents d'altiste. Il n'est toutefois pas impossible que, lors des concerts domestiques avec ses enfants, le compositeur ait parfois repris ses sonates pour viole de gambe en réalisant à l'alto la partie de l'instrument à cordes. Cette série de réflexions se trouve à l'origine de l'enregistrement proposé ici par l'altiste Antoine Tamestit.

La *Sonate en sol majeur* BWV 1027 nous est parvenue sous la forme d'un jeu autographe de parties séparées, couchées sur le papier par Bach vers 1742. On ignore ce qui a pu inciter le compositeur à transcrire pour la viole de gambe sa *Sonate en trio pour deux flûtes et basse continue* BWV 1039, conçue aux alentours de 1727 ; peut-être un virtuose de l'instrument avait-il mis à profit son séjour à Leipzig durant cette période pour lui passer commande d'une œuvre gratifiante qui lui permettrait de briller lors d'un récital. Cette hypothèse semble trouver sa confirmation dans une notice de la chronique manuscrite de la ville signée Riemer, qui mentionne à la date du 13 octobre 1743 un concert donné par le gambiste Carl Friedrich Abel, originaire de Köthen, dans la salle du *Rannische Schießgraben* : Abel s'était présenté au public *"en jouant sur sa viole de gambe un trio puis une fantaisie musicale pour instrument seul"* ; le lendemain, un second récital en présence du prince électeur de Saxe Frédéric-Auguste II fut immédiatement suivi de sa nomination au sein du prestigieux orchestre de la cour de Dresde. Bach semble avoir voulu conserver la possibilité de faire jouer cette sonate par d'autres effectifs instrumentaux : c'est du moins ce qu'incite à penser le titre étonnamment ambigu de la *Sonate pour viole de gambe en sol majeur*, qui se contente d'exiger comme instrument la *viola*<sup>1</sup>.

La *Sonate en ré majeur* BWV 1028 ne nous est connue que par des copies de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ne livrent aucune information sur l'époque et les circonstances de sa conception. Parmi ces sources, on en trouve

trois qui confient la voix de dessus au violon – autant d'indices qui tendent à prouver que la genèse de l'œuvre fut complexe. L'examen stylistique révèle d'étonnantes disparités entre les quatre mouvements de l'œuvre. Tandis que l'Adagio introductif, l'Andante tenant lieu de troisième mouvement et l'Allegro final se distinguent par une complexité qui les place dans le voisinage des intrusions polyphoniques mises en œuvre dans les diverses parties de la *Sonate en sol majeur* BWV 1027, le deuxième mouvement donne l'impression, si l'on considère son agencement bipartite avec reprises respectives mais aussi ses deux voix supérieures évoluant en tierces et en sixtes parallèles, d'être un ajout provenant de la génération des fils de Bach.

La *Sonate en sol mineur* BWV 1029 figure parmi les sommets de la musique de chambre de Bach. Les parties autographes de cette œuvre se trouvaient vers 1860 en possession du rameau berlinois de la famille von Ingenheim ; depuis cette date, on a perdu toute trace des précieux manuscrits. Sa disposition en trois mouvements et son écriture complexe rapprochent cette pièce de la grande *Sonate pour flûte et clavecin en si mineur* BWV 1030 conçue à Leipzig vers 1736-1737. Dans un cas comme dans l'autre, Bach recourt au genre alors très en vogue de la sonate dans le style concertant – *auf Concerten-Art* –, qui emprunte un certain nombre de caractéristiques formelles au concerto *"à l'italienne"* pour instrument soliste et orchestre (déploiement d'une ritournelle, sections revenant épisodiquement, passages à l'unisson et autres effets orchestraux). L'intégration de ces éléments dans le canon de la stricte écriture en trio fait partie des prouesses les plus remarquables de Bach. On aimerait tant savoir à quel musicien le compositeur a confié le soin de créer cette œuvre : en admettant qu'il s'agisse ici encore de Carl Friedrich Abel, cela permettrait de comprendre comment une seule prestation en concert put ouvrir à celui-ci la voie qui devait le conduire à intégrer le célèbre orchestre du prince électeur de Saxe. Dans les trois mouvements de cette sonate, Bach développe et façonne l'inépuisable richesse du matériau musical ; les divers motifs se regroupent les uns autour des autres – autant de combinaisons sans cesse changeantes qui évoquent les multiples facettes d'un kaléidoscope.

Le programme de cet enregistrement adjoint aux trois sonates l'air *"Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle"* (Répands-toi en abondance, ô source divine) pour ténor, alto et continuo, extrait de la Cantate *Wo soll ich fliehen hin* (Où dois-je m'enfuir ?) BWV 5. Cette œuvre fut donnée pour la première fois le 15 octobre 1724, au cours de la célébration liturgique du dix-neuvième dimanche après la fête de la Trinité, durant la seconde année de production de cantates, qui vit surtout éclore des cantates de choral. Conformément à la place de cette cantate dans l'année liturgique, son livret prend appui sur le récit évangélique de la guérison du paralytique, emprunté à l'Évangile de saint Matthieu. L'air de ténor, qui constitue la troisième section de cette cantate, détourne notre regard de la situation désespérée du pêcheur, telle qu'elle est décrite dans le chœur d'entrée, pour l'orienter vers la consolation apportée au croyant par le sacrifice de Jésus sur la croix. Un flot de doubles-croches permet à l'alto de transposer musicalement le texte, avant que ses figurations ne soient reprises par la voix du ténor dans la seconde partie de l'air. L'équilibre et la pondération entre les trois parties traitées sur un pied d'égalité manifestent l'idéal de l'écriture en trio, qui unit la linéarité du contrepoint, l'éclat de l'harmonie et le caractère chantant de la mélodie en une parfaite synthèse.

PETER WOLLNY  
Traduction : Bertrand Vacher

1 NdT : Dans les pays germaniques, le terme italien *viola* peut tout aussi bien désigner l'alto (dans la famille des violons) qu'une viole (par exemple la viole de gambe). Cette polysémie, qui existait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, perdure de nos jours.



**From** his Weimar years onwards, Johann Sebastian Bach gave the viola da gamba a relatively small number of opportunities in his music, but they are artistically outstanding. One thinks, for example, of the pivotal arias in the two Passions, of the Sixth Brandenburg Concerto or of cantatas such as *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76, *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152 and the *Trauerode* BWV 198. In the field of chamber music, three exquisite sonatas for viola da gamba and obbligato harpsichord have come down to us, which are still regarded today as the touchstones of every gambist. Although Bach was thoroughly familiar with the technical possibilities of the instrument, he used the viol mainly for its special timbre and avoided giving it idiomatic tasks to perform. One explanation for this approach probably lies in the fact that, in his mature chamber works, Bach tended to think in abstract contrapuntal structures. The viola da gamba sonatas thus represent a perfect trio texture, which in Bach's case is not bound to a specific instrumentation, but functions, so to speak, as an abstract compositional principle, whose timbral realisation was sometimes determined by external conditions. A typical Bach trio movement could therefore be used, on the one hand, as an instrumental piece in a church cantata with the distinctive scoring of oboe d'amore, viola da gamba and continuo (BWV 76/8), and on the other as an introduction to an organ trio (BWV 528/1), without significant changes to its musical substance. The Trio Sonata for viola da gamba and obbligato harpsichord BWV 1027 and its parallel version for two flutes and continuo BWV 1039 are merely two different realisations of the same idea. The trio thus corresponded exactly to Bach's ideas of perfect harmony (which, in his view, could only be attained if all the voices 'work wonderfully in and about each other'); at the same time, it satisfied the requirement, favoured by the generation of his sons and pupils, of the primacy of an individually and sensitively shaped melody which does not run counter to the technical possibilities of the instruments employed, but nonetheless hardly ever becomes dependent on them.

It follows from this that arrangements of Bach's trios for different combinations of instruments can already be identified during the composer's lifetime, and such versions can therefore be considered legitimate even today if they disclose a plausible timbral aspect of the work in question. We can assume that Bach himself executed his gamba sonatas with other formations as well, inasmuch as no virtuoso capable of playing them was available. His son Carl Philipp Emanuel wrote at the end of 1774 in a letter to the Göttingen music scholar Johann Nikolaus Forkel: 'As the greatest expert and judge of harmony, he preferred to play the viola, with appropriate loudness and softness.' Unfortunately, we do not know of any specific examples of works in which Bach showed his prowess as a solo violist. It is conceivable, however, that he occasionally made use of his gamba sonatas in domestic concerts with his children and played the string part on the viola. This line of reasoning inspired the idea of the present recording.

The **Sonata in G major BWV 1027** is preserved in a set of parts that Bach wrote out himself around 1742. We do not know what prompted him to rewrite for viola da gamba his Trio Sonata for two flutes and continuo BWV 1039, which dates from around 1727; it is possible that a skilled gambist was staying in Leipzig at the time and requested a rewarding piece for a solo appearance. Following up this trail, one comes across a note in the so-called Riemer Chronicle that mentions, at the date of 13 October 1743, a performance by the gambist Carl Friedrich Abel from Cöthen in the concert hall 'im Rannischen Schieß Graben'; we are told that Abel appeared 'on the viola da gamba, performing a trio and a solo musical fantasia', and that the next day, after a further solo performance before Elector Friedrich August II of Saxony, he was at once appointed to the Dresden court orchestra. The strangely ambivalent title of the viola da gamba part, which specifies only 'Viola' as the instrument, suggests that Bach may have wanted to leave open the option of having his sonata performed by different forces.

The **Sonata in D major BWV 1028** has been preserved exclusively in copies from the second half of the eighteenth century. The period and occasion of its origin are therefore shrouded in mystery. The fact that three of the sources assign the upper voice to a violin points to a complex genesis. Stylistic examination of the four movements also reveals them to be oddly inconsistent. While the complexity of the introductory Adagio, the Andante in third position and the concluding Allegro can certainly be compared with the intricate textures of the G major Sonata, the second movement, with its binary form consisting of two repeated sections and its upper voices moving largely in parallel thirds and sixths, gives the impression of an addition dating from the generation of Bach's sons.

The **Sonata in G minor BWV 1029** is regarded as one of the towering masterpieces of Bach's chamber music. The Berlin branch of the von Ingenheim family owned the autograph parts for the work around 1860; since then this valuable source has disappeared without trace. In its three-movement layout and complex compositional technique, the work is reminiscent of the great Sonata for flute and harpsichord BWV 1030 (c. 1736/37). Here as in the latter work, Bach follows the scheme of the then-fashionable sonata 'auf Concerten-Art' (in concertante style), which adopts constituent stylistic features of the Italian solo concerto (development of a ritornello, episode-like passages, unisons and other orchestral effects). The integration of these elements into the principle of strict trio writing is one of Bach's most impressive compositional achievements. One would like to know which musician Bach entrusted with the performance of this work. If it was once again the young Carl Friedrich Abel, this would explain why a single performance could open the doors of the Electoral Hofkapelle of Saxony to him. In the three movements of this sonata Bach succeeds in developing and working out the inexhaustible abundance of his musical material in highly ingenious fashion; the individual motifs cluster around each other like the colourful facets of a kaleidoscope and form ever new combinations.

The programme of the three sonatas is completed by the aria '**Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle**' (Pour forth abundantly, divine spring) for tenor, viola and continuo from the cantata *Wo soll ich fliehen hin* (Whither shall I fly) BWV 5. This work was written for a performance on 15 October 1724 (the Nineteenth Sunday after Trinity) within the framework of Bach's second Leipzig annual cycle (*Jahrgang*) of cantatas, the so-called 'chorale cantata' cycle. In accordance with its position in the church year, the poem on which the cantata is based refers to the healing of the man sick of the palsy described in Matthew's Gospel. The tenor aria, placed third in the cantata, directs the gaze away from the hopeless situation of the sinner described in the opening chorus and towards the consolation afforded the believer by Jesus' sacrificial death. The viola initially illustrates the text in lively semiquaver runs, before ceding its figuration to the singing voice in the second part of the aria. In the balanced and even-handed treatment of the three parts involved, we may observe once more the ideal of the trio texture, which combines linear counterpoint, full-sounding harmony and cantabile melody in perfect synthesis.

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

**Johann** Sebastian Bach hat die Viola da gamba seit seiner Weimarer Zeit zwar mit relativ wenigen, dafür aber künstlerisch herausragenden Partien bedacht. Man denke etwa an die zentralen Arien in den beiden Passionen, an das sechste Brandenburgische Konzert oder an Kantaten wie „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ BWV 76, „Tritt auf die Glaubensbahn“ BWV 152 und die Trauerode BWV 198. Im Bereich der Kammermusik sind drei exquisite Sonaten für Gambe und obligates Cembalo überliefert, die noch heute als Prüfsteine eines jeden Gambisten gelten. Obwohl Bach mit den technischen Möglichkeiten des Instruments bestens vertraut war, setzte er die Gambe vor allem wegen ihrer besonderen Klangfarbe ein und vermied es, ihr ausgesprochen idiomatische Aufgaben zuzuweisen. Eine Erklärung für dieses Vorgehen liegt vermutlich in dem Umstand, dass Bach in seinen reifen kammermusikalischen Werken eher in abstrakten kontrapunktischen Strukturen dachte. So prägen die Gambensonaten einen perfekten Triosatz aus, der bei Bach nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden ist, sondern als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip fungiert, dessen klangliche Realisierung zuweilen von äußeren Bedingungen bestimmt wurde. Ein typischer Bachscher Triosatz konnte mithin ohne signifikante Änderungen seiner musikalischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo als Instrumentalstück in einer Kirchenkantate verwandt werden (BWV 76/8), andererseits aber auch die Einleitung zu einem Orgeltrio bilden (BWV 528/1). Auch die Triosonate für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 und ihre Parallelfassung für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 sind nur zwei unterschiedliche Realisierungen derselben Werkidee. Das Trio entsprach somit genau Bachs Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie (die nach seiner Ansicht nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“); gleichzeitig genügte es dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik, die den technischen Möglichkeiten der verwendeten Instrumente zwar nicht zuwiderläuft, sich aber auch kaum jemals von ihnen abhängig macht.

Arrangements der Bachschen Trios für unterschiedliche Kombinationen von Instrumenten sind entsprechend bereits zu Lebzeiten des Komponisten nachgewiesen und dürfen somit auch heute als legitim gelten, wenn sie einem Werk eine plausible klangliche Facette erschließen. Wir dürfen annehmen, dass Bach selbst seine Gambensonaten auch in anderen Besetzungen realisierte, sofern es an einem fähigen Virtuosen fehlte. Sein Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete Ende 1774 in einem Brief an den Göttinger Musikgelehrten Johann Nikolaus Forkel: „Als der größte Kenner und Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke und Schwäche.“ Leider kennen wir keine konkreten Werke, in denen Bach sein Können auf der Viola solistisch ausprobiert hat. Denkbar wäre aber, dass er in den Hauskonzerten mit seinen Kindern gelegentlich auch auf seine Gambensonaten zurückgriff und die Partie des Streichinstruments mit seiner Bratsche realisierte. Aus diesem Gedankengang heraus entstand die Idee zu der vorliegenden Aufnahme.

Die **Sonate in G-Dur BWV 1027** ist in einem von Bach selbst geschriebenen Stimmensatz aus der Zeit um 1742 überliefert. Der Anlass, der ihn bewogen haben mag, sein aus der Zeit um 1727 stammendes Trio für 2 Flöten und Continuo BWV 1039 für Gambe umzuschreiben, ist nicht bekannt; möglicherweise hielt sich zu dieser Zeit ein fähiger Gambist in Leipzig auf, der sich ein dankbares Stück für einen Soloauftritt erbat. Folgt man dieser Spur, so stößt man auf eine Notiz in der sogenannten Riemer-Chronik, in der unter dem 13. Oktober 1743 ein Auftritt des aus Köthen stammenden Gambisten Carl Friedrich Abel im Konzertsaal „im Rannischen Schieß Graben“ erwähnt wird; Abel sei „auf der Viol da Gamba in Spielung eines Trio und Musicalischer Fantasie solo“ hervorgetreten und am Folgetag nach einem weiteren Soloauftritt vor Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen unmittelbar in die Dresdner Hofkapelle berufen worden. Dass Bach seine Sonate möglicherweise auch für andere Besetzungen offenhalten wollte, deutet der merkwürdig ambivalente Titel der Gambenstimme an, der als Instrument lediglich die „Viola“ fordert.

Die **Sonate in D-Dur BWV 1028** ist ausschließlich in Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert. Entstehungszeit und -anlass liegen mithin im Dunkeln. Auf eine komplexe Genese deutet der Umstand, dass drei der Quellen die Oberstimme mit einer Violine besetzen. Merkwürdig uneinheitlich erscheint auch der stilistische Befund der vier Sätze. Während das einleitende Adagio, das an dritter Stelle stehende Andante und das abschließende Allegro sich in ihrer Komplexität durchaus mit den intrikaten Sätzen der G-Dur-Sonate vergleichen lassen, wirkt der zweite Satz mit seiner zweiteiligen Reprisesanlage und den weitgehend in parallelen Terzen und Sexten geführten Oberstimmen wie eine Zutat aus der Generation der Bach-Söhne.

Die **Sonate in g-Moll BWV 1029** gilt als eines der überragenden Meisterwerke der Bachschen Kammermusik. Die autographen Stimmen zu diesem Werk befanden sich um 1860 im Besitz des Berliner Zweigs der Familie von Ingenheim; seither fehlt jede Spur dieser wertvollen Quelle. Das Stück erinnert in seiner dreisätzigen Anlage und komplizierten Satztechnik an die große Sonate für Flöte und Cembalo BWV 1030 aus der Zeit um 1736-37. Hier wie dort folgt Bach dem Schema der damals modischen Sonate „auf Concerten-Art“, die einzelne Stilmerkmale des italienischen Solokonzerts übernimmt (Ausbildung eines Ritornells, episodenhafte Passagen, Unisoni und andere orchestrale Effekte). Die Integration dieser Elemente in das Prinzip des strengen Triosatzes gehört zu Bachs beeindruckendsten kompositorischen Leistungen. Gerne wüsste man, welchem Musiker Bach die Aufführung dieses Werks anvertraut hat. Sollte es ebenfalls der junge Carl Friedrich Abel gewesen sein, so würde dies erklären, warum ein einziger Auftritt ihm den Weg in die kursächsische Hofkapelle ebnen konnte. In den drei Sätzen dieser Sonate gelingt es Bach die unerschöpflicher Fülle seines musikalischen Materials auf genialische Weise zu entwickeln und zu verarbeiten; die einzelnen Motive scharen sich wie die bunten Facetten eines Kaleidoskops umeinander und bilden immer neue Kombinationen.

Das Programm der drei Sonaten wird ergänzt durch die **Arie „Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle“** für Tenor, Viola und Continuo aus der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“ BWV 5. Dieses Werk entstand für eine Aufführung am 15. Oktober 1724 (19. Sonntag nach Trinitatis) im Rahmen von Bachs zweitem Leipziger Jahrgang, dem sogenannten Choralkantaten-Jahrgang. Gemäß ihrer Stellung im Kirchenjahr nimmt die dieser Kantate zugrundeliegende Dichtung Bezug auf die im Matthäus-Evangelium geschilderte Heilung des Gichtbrüchigen. Die an dritter Stelle der Kantate stehende Tenor-Arie lenkt den Blick weg von der im Eingangschor geschilderten ausweglosen Lage des Sünders und hin zu dem Trost, der dem Gläubigen durch den Opfertod Jesu zuteil wurde. Mit lebhaften Sechzehntelläufen zeichnet zunächst die Viola den Text nach, bis sie ihre Figurationen im zweiten Teil der Arie an die Singstimme abtritt. In der Ausgewogenheit und gleichberechtigten Behandlung der drei beteiligten Partien wird auch hier das Ideal des Triosatzes sichtbar, der linearen Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie in vollkommener Synthese miteinander verbindet.

PETER WOLLNY



Connu pour sa profonde musicalité naturelle et sa sonorité riche et brillante, **Antoine Tamestit** est l'un des artistes les plus recherchés de nos jours. Il a été invité à jouer en soliste avec les meilleurs orchestres internationaux, comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, les orchestres de la radio de Francfort et de la radio bavaroise, l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Il travaille régulièrement avec des chefs d'orchestre qui l'inspirent – John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Daniel Harding, Marek Janowski, Antonio Pappano et François-Xavier Roth.

Antoine Tamestit est membre fondateur du Trio Zimmermann avec Frank Peter Zimmermann et Christian Poltera. Parmi ses autres partenaires de musique de chambre figurent Leif Ove Andsnes, Gautier Capuçon, Pamela Frank, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Emmanuel Pahud, Francesco Piemontesi, Masato Suzuki, Christian Tetzlaff, Cédric Tiberghien, Yuja Wang, Jörg Widmann, Shai Wosner et les quatuors Ebene et Belcea.

Son vaste répertoire s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine. Jörg Widmann a écrit pour lui son *Viola Concerto*, qu'Antoine Tamestit a créé en 2015 avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Paavo Järvi. Parmi les autres œuvres qu'il a créées, mentionnons *Remnants of Songs* d'Olga Neuwirth et *La Nuit des Chants* de Thierry Escaich. Avec Tabea Zimmermann, il a interprété la première du *Concerto pour deux altos* de Bruno Mantovani. Au nombre des œuvres composées pour Antoine Tamestit figurent également *Weariness Heals Wounds* de Neuwirth et *Sakura* de Gérard Tamestit.

Avec Nobuko Imai, il est directeur artistique du Viola Space Festival au Japon, qui se consacre au développement du répertoire pour alto ainsi qu'à un large éventail de programmes éducatifs.

Antoine Tamestit joue sur un alto fabriqué par Stradivarius en 1672, prêté par la Fondation Habisreutinger.

Musicien polyvalent, **Masato Suzuki** se produit à la fois comme chef d'orchestre, compositeur et interprète. Il travaille avec des orchestres prestigieux comme les symphoniques de Hiroshima, Kyushu et Tokyo, les philharmoniques de Sendai et Tokyo, l'Ensemble Kanazawa et l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Avec un répertoire comprenant des œuvres de Beethoven, Dvořák et Schubert, il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique du Japon la saison dernière où il est aussi retourné diriger l'Orchestre philharmonique de Kanagawa. Cette saison, il revient pour la troisième fois consécutive diriger l'Orchestre philharmonique de Sendai et l'Orchestre symphonique Yomiuri, en plus de se produire avec l'Orchestre symphonique de la NHK avec la *Symphonie pour orgue et orchestre* de Copland. Au titre de directeur musical de l'Ensemble Genesis, il présente des programmes ambitieux de musique baroque et contemporaine dans des combinaisons imaginatives.

En tant qu'organiste et claveciniste, les relations de Masato Suzuki avec le Bach Collegium Japan l'ont amené à jouer dans de grandes salles de concert et différents festivals en Europe et aux États-Unis et, la saison dernière, à faire ses débuts en tant que chef d'orchestre en dirigeant la *Passion selon saint Jean* de Bach et *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi ainsi que des concerts aux Bachwochen de Thuringe. Récemment nommé Chef principal du Bach Collegium Japan, il le dirige cette saison au Festival baroque de Varazdin. Il donnera aussi des récitals et des concerts de musique de chambre dans différents festivals, dont le Chofu International Music Festival (dont il est directeur artistique et producteur délégué) et le Musikfest de Brême. Il poursuit par ailleurs sa collaboration avec l'altiste Antoine Tamestit, avec qui il fait des tournées et a enregistré un programme consacré aux trois sonates pour viole de Bach.

Masato Suzuki a participé à de nombreux enregistrements pour le label BIS avec le Bach Collegium Japan, dont l'intégrale des cantates religieuses de Bach, ses concertos pour deux clavecins avec son propre arrangement de la *Suite pour orchestre n°1* et les concertos pour clavecin dirigé depuis le clavecin.

Les compositions de Masato Suzuki comprennent des œuvres pour ensemble instrumental et pour chœur publiées par Schott Japan. Il a récemment reçu des commandes de l'ensemble vocal Sette Voci, du chœur Tokyo Musik Kreis et du Yokohama Minato Mirai Hall, entre autres. Il a par ailleurs reconstitué les mouvements perdus de la *Cantate BWV 190* de J. S. Bach (Carus) et révisé et complété le *Requiem* de Mozart, deux réalisations qui ont reçu de grands éloges.

Masato Suzuki a étudié la composition et la musique ancienne à l'Université des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo avant d'étudier l'orgue et l'improvisation au Conservatoire Royal de La Haye.



Known for his profound, natural musicianship and his rich, burnished sound, **Antoine Tamestit** is one of today's most sought-after violists. He has been invited to perform as soloist with the best international orchestras, such as the London Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Frankfurt and the Bavarian Radio Orchestras, the Vienna Philharmonic, the Stockholm Royal Philharmonic, the Tokyo Metropolitan, the Gewandhaus of Leipzig and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique. He works regularly and is inspired by such conductors as Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Daniel Harding, Marek Janowski, Antonio Pappano and Francois-Xavier Roth. Antoine Tamestit is a founding member of Trio Zimmermann with Frank Peter Zimmermann and Christian Poltera. Other chamber music partners include Leif Ove Andsnes, Gautier Capuçon, Pamela Frank, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Emmanuel Pahud, Francesco Piemontesi, Masato Suzuki, Christian Tetzlaff, Cédric Tiberghien, Yuja Wang, Jörg Widmann, Shai Wosner and the Ebene and Belcea Quartets. His wide repertoire extends from baroque to contemporary music. Jörg Widmann wrote for him his *Viola Concerto*, which Tamestit premiered in 2015 with the Orchestre de Paris and Paavo Järvi. Other premieres include *Remnants of Songs* by Olga Neuwirth and *La Nuit des Chants* by Thierry Escaich. Together with Tabea Zimmermann, he performed the premiere of the *Concerto for two violas* by Bruno Mantovani. Works composed for Tamestit also include Neuwirth's *Weariness Heals Wounds* and Gérard Tamestit's *Sakura*. Together with Nobuko Imai, Antoine Tamestit is artistic director of the Viola Space Festival in Japan, focusing on the development of viola repertoire and a wide range of education programmes. Antoine Tamestit plays on a viola made by Stradivarius in 1672, loaned by the Habisreutinger Foundation.

A multifaceted musician, **Masato Suzuki** appears on the concert platform in the capacity of conductor, composer and keyboard player. On the conducting podium Masato Suzuki works with such orchestras as the Hiroshima Symphony, Ensemble Kanazawa, Kyushu Symphony, Sendai Philharmonic, Tokyo Philharmonic, Tokyo Symphony and Yomiuri Nippon Symphony Orchestras. With repertoire including Beethoven, Dvořák and Schubert, last season Suzuki made his debut with the Japan Philharmonic Orchestra as well as returning to the Kanagawa Philharmonic. This season sees him return for the third consecutive season to both the Sendai Philharmonic and Yomiuri Nippon Symphony Orchestras as well as appearing with the NHK Symphony Orchestra for a performance of Copland's *Symphony for Organ and Orchestra*. In his role as Music Director of Ensemble Genesis, he presents ambitious programmes of baroque and contemporary music in imaginative combinations. As organist and harpsichordist Suzuki's relationship with Bach Collegium Japan has taken him to major concert venues and festivals across Europe and the USA. Last season he made his subscription series debut as conductor with the ensemble directing Bach's *St John Passion* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and leading them at the Thüringen Bachwochen. Recently appointed Principal Conductor of the ensemble, he begins this season taking them to the Varazdin Baroque Festival. Other festival appearances as recitalist and chamber musician include the Chofu International Music Festival (of which he is Artistic Director and Executive Producer) and Musikfest Bremen. He continues a collaboration with violist, Antoine Tamestit, touring and recording an all Bach programme centred on the three viola da gamba sonatas.

On disc, Suzuki appears in numerous recordings on the BIS label with Bach Collegium Japan including the complete set of Sacred Cantatas and J. S. Bach's *Concertos for Two Harpsichords* which features his own arrangement of *Orchestral Suite No. 1*. Also with Bach Collegium Japan, he has embarked upon recording the Harpsichord concertos, leading from the keyboard.

Suzuki's composition portfolio includes works for both instrumental ensembles and choir; his work is published by Schott Japan and he has received recent commissions from Sette Voci, Tokyo Musik Kreis and Yokohama Minato Mirai Hall among others. Suzuki's reconstruction of lost movements of J. S. Bach's *Cantata BWV 190* (Carus) and his completion and revision of Mozart's *Requiem* have been highly praised.

Masato Suzuki studied Composition and Early Music at the Tokyo University for Fine Arts and Music before studying Organ and Improvisation at the Royal Conservatory of The Hague.



Der für seine tiefgründige, natürliche Musikalität und seinen vollen, seidigen Klang bekannte **Antoine Tamestit** ist gegenwärtig einer der gefragtesten Bratschisten. Tamestit hat als Solist mit den besten internationalen Orchestern zusammengearbeitet, darunter das London Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris, das Frankfurter und das Bayrische Rundfunkorchester, die Wiener Philharmoniker, das Royal Stockholm Philharmonic, das Tokyo Metropolitan, das Leipziger Gewandhausorchester und das Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Er spielt regelmäßig unter solch inspirierenden Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Daniel Harding, Marek Janowski, Antonio Pappano und Francois-Xavier Roth. Gemeinsam mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltera hat Antoine Tamestit das Trio Zimmermann gegründet. Zu seinen weiteren Kammermusikpartnern zählen Leif Ove Andsnes, Gautier Capuçon, Pamela Frank, Martin Fröst, Leonidas Kavakos, Emmanuel Pahud, Francesco Piemontesi, Masato Suzuki, Christian Tetzlaff, Cédric Tiberghien, Yuja Wang, Jörg Widmann, Shai Wosner und das Quatuor Ébène sowie das Belcea Quartett. Sein umfassendes Repertoire erstreckt sich vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Jörg Widmann schrieb für ihn sein *Viola Concerto*, das Tamestit 2015 mit dem Orchestre de Paris unter Paavo Järvi uraufführte. Zu seinen weiteren Premieren zählen *Remnants of Songs* von Olga Neuwirth und *La Nuit des Chants* von Thierry Escaich. Gemeinsam mit Tabea Zimmermann hat er die Erstaufführung des *Concerto for two violas* von Bruno Mantovani gespielt. Zu den für Tamestit komponierten Werken gehören auch Neuwirths *Weariness Heals Wounds* und Gérard Tamestits *Sakura*. Antoine Tamestit teilt sich mit Nobuko Imai die künstlerische Leitung des Viola Space Festivals in Japan, das sich für die Entwicklung des Bratschen-Repertoires und eine breite Palette von Bildungsprogrammen einsetzt. Antoine Tamestit spielt eine Bratsche von Stradivarius aus dem Jahr 1672, eine Leihgabe der Habisreutinger-Stiftung.

**Masato Suzuki** ist ein ausgesprochen vielseitiger Musiker; er tritt auf dem Konzertpodium als Dirigent, Komponist und Tastenvirtuose auf. Als Dirigent arbeitet Masato Suzuki mit Orchestern wie Hiroshima Symphony, Ensemble Kanazawa, Kyushu Symphony, Sendai Philharmonic, Tokyo Philharmonic, Tokyo Symphony und Yomiuri Nippon Symphony zusammen. Mit einem Werke von Beethoven, Dvořák und Schubert umfassendes Repertoire feierte er in der vergangenen Spielzeit sein Debüt mit dem Japan Philharmonic Orchestra und trat außerdem erneut mit dem Kanagawa Philharmonic Orchestra auf. In dieser Saison spielt er zum dritten Mal in Folge sowohl mit dem Sendai Philharmonic als auch mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, außerdem tritt er mit dem NHK Symphony Orchestra in einer Aufführung von Coplands *Symphony for Organ and Orchestra* auf. In seiner Funktion als Musikdirektor des Ensembles Genesis präsentiert er ambitionierte Programme, die barocke und zeitgenössische Werke. Als Organist und Cembalist hat Suzukis Verbindung mit dem Bach Collegium Japan ihn auf die großen Konzertpodien und zu renommierten Festivals in ganz Europa und den USA geführt. In der vergangenen Spielzeit feierte er sein Debüt in der Abonnementreihe des Ensembles als Dirigent in Bachs *Johannes-Passion* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, außerdem leitete er das Ensemble bei den Thüringer Bachwochen. In seiner neuen Funktion als Erster Dirigent des Ensembles beginnt er diese Spielzeit mit einem Auftritt auf dem Varadziner Barockfestival. Weitere Festivals, an denen er als Recitalist und Kammermusiker mitgewirkt hat, sind das Chofu International Music Festival (dessen Künstlerischer Leiter und Executive Producer er ist) sowie das Musikfest Bremen. Eine enge künstlerische Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Bratschisten Antoine Tamestit, mit dem er Konzertreisen und CD-Projekte mit einem ausschließlich J. S. Bach gewidmeten Programm realisiert, dessen besonderer Schwerpunkt die drei Gamben-Sonaten sind.

Auf CD ist Suzuki in zahlreichen Einspielungen des BIS Labels mit dem Bach Collegium Japan zu hören, darunter die vollständige Serie der geistlichen Kantaten sowie die Aufnahme von J. S. Bachs *Konzerten für zwei Cembali*, die auch seine eigene Bearbeitung der *Orchestersuite Nr. 1* enthält. Ebenfalls mit dem Bach Collegium Japan hat er begonnen, die Cembalo-Konzerte aufzunehmen, wobei er vom Cembalo aus dirigiert. Suzukis kompositorisches Schaffen umfasst Werke sowohl für Instrumentalensemble als auch für Chor; seine Arbeiten erscheinen bei Schott Japan, und in jüngerer Zeit hat er Aufträge unter anderem von Sette Voci, Tokyo Musik Kreis und Yokohama Minato Mirai Hall erhalten. Suzukis Rekonstruktion der verschollenen Sätze aus J. S. Bachs *Kantate BWV 190* (Carus) und seine Ergänzung und Überarbeitung von Mozarts *Requiem* wurden weithin gelobt. Masato Suzuki studierte Komposition und Alte Musik an der Tokyo University for Fine Arts and Music und ergänzte seine musikalische Ausbildung anschließend am Königlichen Konservatorium Den Haag durch ein Orgel- und Improvisationsstudium.



## Antoine Tamestit - Discography

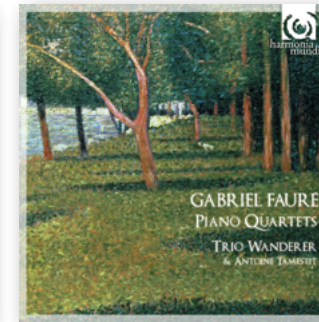
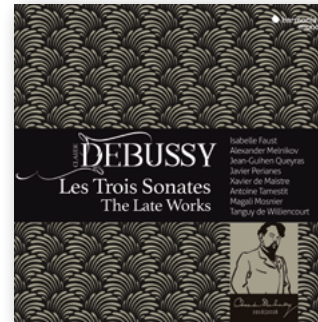
All titles available in digital format (*download and streaming*)

CLAUDE DEBUSSY

### Les Trois Sonates / The Late Works

*With Isabelle Faust, violin, Alexander Melnikov, piano,  
Jean-Guihen Queyras, cello, Javier Perianes, piano,  
Xavier de Maistre, harp, Magali Mosnier, flute,  
Tanguy de Williencourt, piano*

CD HMM 902303



GABRIEL FAURÉ

### Quatuors avec piano

*Piano Quartets no. 2 op. 45 & no. 1 op. 15*

*With Trio Wanderer*

CD HMC 902032



JÖRG WIDMANN

### Concerto pour alto / Viola Concerto

*With Marc Bouchkov, violin,  
Bruno Philippe, cello  
Signum Quartett*

*Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks,*

*Daniel Harding*

CD HMC 902268

BEL CANTO

### La voix de l'alto / The voice of viola

*With Cédric Tiberghien, piano*

CD HMM 902277



harmonia mundi musique s.a.s

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

Enregistrement : Décembre 2018, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehman, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

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

Photos : Philippe Matsas

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**