



Leila Schayegh

violin [Andrea Guarneri, "Santa Teresia", Cremona 1675]

Jörg Halubek

harpsichord [Hill/Schüler, freely after Taskin, Massachussets/Freiburg 2005]



Recorded in Achern (Alte Kirche Fautenbach), Germany, on 25-28 June 2015

Engineered and produced by Markus Heiland (Tritonus, Stuttgart)

Design: Rosa Tendero

Executive producers: Carlos Céster, Michael Sawall

Editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

© 2016 note 1 music gmbh

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo

BWV 1014-1019



CD I

Sonata I (B minor), BWV 1014

1	Adagio	3:15
2	Allegro	2:52
3	Andante	3:33
4	Allegro	3:08

Sonata II (A major), BWV 1015

5	(Dolce)	2:51
6	Allegro assai	3:02
7	Andante un poco	3:28
8	Presto	4:02

Sonata III (E major), BWV 1016

9	Adagio	3:38
10	Allegro	2:46
11	Adagio ma non tanto	4:45
12	Allegro	3:40

CD II

Sonata IV (C minor), BWV 1017

1	Largo	4:03
2	Allegro	4:18
3	Adagio	2:59
4	Allegro	4:12

Sonata V (F minor), BWV 1018

5	(Largo)	5:46
6	Allegro	4:23
7	Adagio	2:49
8	Vivace	2:08

Sonata VI (G major), BWV 1019

9	Allegro	3:27
10	Largo	1:38
11	Allegro	4:21
12	Adagio	2:58
13	Allegro	3:20

Sonata VI, BWV 1019a

14	Adagio	2:17
15	Cantabile ma un poco Adagio	4:20

Johann Sebastian Bach

Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo

Whenever Johann Sebastian Bach took the opportunity of bringing his compositions together into a collection, he did so not only to put some order into his creative activity but also – most of all – by extending the boundaries in order to demonstrate its widest possible diversity. Reflections of this diversity are the *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo* which in broad terms took on their definitive form around 1725. Clearly evident is Bach's desire to sum up something truly exemplary: an essence of his creative work in the chamber field, but also evidence of his pursuit of new forms going beyond the limits of existing instrumental techniques; and as such, the sonatas contain an impressive array of compositional forms with which Bach was patently and ceaselessly experimenting at that time. Additionally, early versions of the two final sonatas have been preserved: two movements from Sonata, BWV 1019a bring this recording to a close.

The six pieces were devised as trio sonatas: from an overall point of view the harpsichordist's left hand takes care of the lowest part with the right hand providing an additional top part as an equal to the violin. This was something totally new and paved the way for the development of the Classical instrumental sonata. Whereas melodic material is always obbligato in the fast movements (and is divided equally between the three parts), in the slow movements Bach goes back on occasion to employing the figured bass (a technique of which his son, Carl Philipp Emanuel, continued to make use in his obbligato sonatas).

JS Bach, however, did not settle for just these two composing styles. He enhanced the formal repertory by dispensing with the contrapuntal form of the trio sonata in certain movements and – always within the context of writing three parts – by composing ingenious arpeggiated phrases for the harpsichord. An example of this is how the harpsichord accompanies the violin's melodic lines in the first movement of BWV 1017. However, it is not uncommon also for the violin to assume the accompanying role by way of the chordal effect of double stopping (such as in the third movement of BWV 1016). With the exception of the concluding Sonata BWV 1019 (which occupies, in many respects, a special position), all the sonatas are in four movements with the typical succession from Bach's time of slow-fast-slow-fast.



A WALK THROUGH THE KEYS IN THE COMPANY OF JOHANN MATTHESON

Bach composed the six Sonatas in completely different keys. As each of the slow middle movements are in the parallel (relative) keys, there are twelve keys in total, i.e. half of all the possible keys. Bach applies a central significance to the keys and to their inextricably-linked characters. The theorist Johann Mattheson – held in high esteem by Bach – formulated this set of relationships for almost all the keys (*Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713). Listening to the Sonatas from Mattheson's perspective enables one to discover new and sometimes unexpected approaches. In this sense, the chapter "Von der Musicalischen Töhne Eigenschafft und Würckung" (On the characteristics and the effect of the musical keys) helps us to guide the listener through Bach's cycle.

Sonata in B minor, BWV 1014

"The key of B minor is bizarre, listless and melancholy; this being the reason why it rarely makes an appearance..."

Melancholy is the theme of the *Adagio* – running throughout the movement are "sighs" from the harpsichord, whilst the violin creeps in in a slow and solitary fashion in order only to join in the harpsichord's lament at a later point. A sense of turmoil can most likely be ascribed to the second *Allegro*; in this movement, the two agitated instruments hurl themselves

forcefully into the action. The brilliance of the succeeding sonata is already heralded by the *Andante* in D major. (*"The key of D major is somewhat sharp and self-willed in nature... but at the same time no one will deny that when... a violin is predominant it can be well-suited for delicate things by its courteous and unusual side."*) The melody is stylishly developed by Bach from the so-called *style brisé*, an arpeggiated technique descended from the figured bass. The concluding *Allegro* movement is marked by vigorous arpeggio figures contrasted to which is a subject based on simple note repetitions – a strongly-marked and hammered theme.

Sonata in A major, BWV 1015

"The key of A major is very touching, even if it is brilliant, and it is more inclined to lamenting and sorrowful passions than to enjoyment; it is especially suited to the concerns of the violin."

The opening of the *Dolce* has a very positive outlook, bearing the expectation of a shared musical dialogue. This dialogue develops between the three parts involved in the trio movement; the subject can be identified from the first three bars onwards: first of all in the violin, next in the upper register and finally in the lower register of the harpsichord, suggesting a three-part *Fughetta*.

The Sonata is designed in a highly concertante form: above all the duelling of the individual parts is to

be found in the *Allegro* in brilliant technical passages whereas they chase after each other in closely-managed entries in the *Presto*. Here, the bass line indeed carries out its bass function and accompanies the two upper concertante parts. In the *Andante un poco*, the upper voices sing together above an elegant bass in *canon*. (“*The key of F sharp minor, although it entails a great sadness, is however more languid and love-sick than it is deadly...*”) An atmosphere of distraction – of unfulfilled passion – reigns, with the voices running after each other without ever joining up.

Sonata in E major, BWV 1016

“*The key of E major expresses a despairing sadness, even to the point of death; ... and under certain circumstances has something piercing to it... and penetrating, which can be compared to nothing more than to a fatal parting of the body and the soul.*”

The powerful accompanying figures which prop up the recitative character of the delicate ornaments of the violin in the *Adagio* have the effect of appearing sharp and divisive. Bach forsakes the trio structure, and the music written for the harpsichord (which here plays an accompanying role) could be regarded as an example of an actual realization by him of a figured bass: the bass is driven in octaves, the right hand consisting of richly-ornamented alternated chords and repeatedly interposing a countermelody into the action.

Through making use of Mattheson’s analysis, another meaning can be applied to the brilliant *bariolages* of the second *Allegro*, by recalling the *Preludio* from the Partita in E major, BWV 1006 which Bach also reused to open his Cantata, BWV 29. Here, the clear and bright *bariolages* represent the sound of the mourning knell. The *Adagio ma non tanto* of this sonata is the longest middle movement of the cycle and beguiles with an unsuspected depth of expression and emotion. As in a *passacaglia*, this movement is characterized by a lamentation-like descending bass. The violin and the harpsichord right hand alternately take over the plaintive chords of the accompaniment. In the brilliant concluding three-part *Allegro*, Bach ventures into remote keys such as G sharp minor.

Sonata in C minor, BWV 1017

“*C minor is an exceedingly delightful and at the same time bleak key; however, since the first quality can become too prevalent... it is no bad thing to apply it for the purposes of enlivening with a somewhat animated... motion, otherwise its smoothness may lead to drowsiness.*”

Indeed, it is not by chance that Bach endowed the two slow movements in C minor from the collection (see also BWV 1018) with a continuous, *invigorating* accompaniment figure. In the Sonata, BWV 1017, however, he at least retains the notation of the strict three-part structure. The practice of holding onto

the arpeggiated triads alone provides the movements with their fullness of sound. The complex part-writing makes the two *Allegros* the most complete of all the collection. In the *Adagio* (“*E flat major is full of pathos; it aspires to nothing other than to serious matters...*”), the harpsichord deploys a carpet of triplets onto which the violin weaves its own framework of ideas.

Sonata in F minor, BWV 1018

“*The key of F minor appears mild and relaxed, although it also introduces depth and gravity... and a fatal anxiety... In an attractive way it expresses a dark and helpless melancholy which will from time to time provide in the listener both dread and a sense of horror.*”

In many respects, this sonata’s first movement (appearing without description) resembles that of the Sonata in B minor. Here also, the harpsichord opens with elegiac descending movements. The violin feels its way forward gropingly and remains absorbed in itself for a long time; only subsequently does it join in with the harpsichord’s *cantilena*. On listening, one senses a profound despair – indeed, a “helpless melancholy”.

The third movement – *Adagio* – begins in C minor and ends up in A flat major in a beguiling state of suspense. The solo voice seems to have become rather lost, lacking in either melody or counterpoint. The two instruments spread themselves out

on “accompanying” arpeggios and on chordal double stoppings as if an inner voice was dying down in a peaceful way. These are two uncommon moments, modern perhaps in the works of Bach. In contrast to this mood comes the second *Allegro* which concludes the sonata: it rebels against its fate through the use of a feverish time signature of 3/8. In Baroque music an ascending chromaticism represents the symbol of hope.

Sonata in G major, BWV 1019

“*The key of G major is both ingratiating and eloquent in character; for all that it is not less brilliant and is suited to serious as well as cheerful things.*”

In its present form, the sonata is the only one to be made up of five movements, and includes a sparkling harpsichord solo at its centre. For this reason it is the only sonata to open with an initial quick *Allegro*, which is marked by continuous passages of semiquavers. The initial ascending flourishes evoke trumpets – and their character recalls the second movement of the Sonata in A major. Mattheson qualified both those two keys as “brilliant”. The final movement later revives this mood.

There are three intermediate movements, of which two are in E minor: “*E minor can with difficulty be considered merry; whatever one does with it, it has the habit of remaining very serious-minded and meditative, distressed and unhappy; yet, in such a manner that some*

hope of consolation remains.” Without a doubt this description fits the *Largo*, a succinct *intermezzo* which introduces the substantial solo movement, also in E minor. The *Adagio* is in the key of B minor and a little before the conclusion conjures up once again the melancholic atmosphere which opened the cycle.

Regarding BWV 1019a

The two movements from the early version of the Sonata in G major, BWV 1019a, take the place of the solo harpsichord movement and of the succeeding *Adagio*. Although the *Adagio* of this version blends into the sonata smoothly through its simplicity, it is easy to understand why the original *Cantabile ma un poco Adagio* was expected to cede its place for the harpsichord solo. Bach utilized the instrumental version for a soprano aria in two separate cantatas. The harpsichord right hand replaces the vocal part whilst the violin retains its original solo part. The description *Cantabile* (in a singing style) is therefore not fortuitous: it hints at the movement’s origin. Expressing a fresh wind of change – and as kind of little encore – it brings a cheerful and delightful conclusion to our recording.



ABOUT THIS RECORDING

The *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo* by Johann Sebastian Bach represented the commencement of our artistic partnership and have been accompanying us for ten years since. One might almost say that these sonatas themselves chose their interpreters: finding a balance between rigour and freedom is perhaps the great challenge posed by these works – a finely-balanced labour which needs to be nourished on a common and joint basis. From the harpsichordist’s point of view, one is inspired by the song-like sound, by the multitude of colours and subtle shadings of the violin; from the violinist’s point of view, as the third voice on an equal footing, one feels in perfect equilibrium in the harmonic and melodic framework. In their particularly focused manner, the six Sonatas represent an encyclopaedic microcosm of Baroque colours which one can only imagine through the combination of these two instruments.

In search of these colours, we equipped ourselves with a varied registration palette and moreover have used a violin mute on two occasions. We decided to employ one in the *Largo* from BWV 1017 because of the substantial resemblance with the Sonata Wq 78 (also in C minor) by Bach’s son, Carl Philipp Emanuel. The slow movements of the two sonatas greatly resemble each other in their mood: a constant smooth motion in the harpsichord creates the principal mood, while the violin – *con sordino*

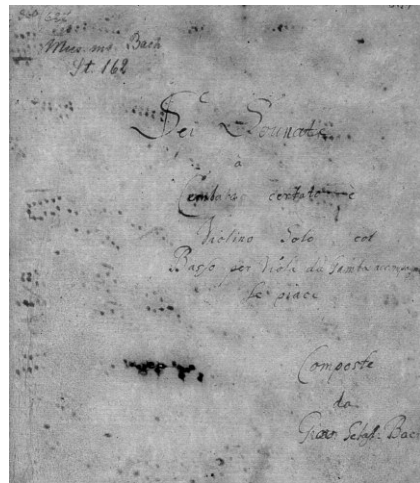
with CPE Bach – is lost completely in its own thoughts. The fact that the son pays tribute to the father by making the violin part in the Sonata Wq 78 begin on the same succession of notes as in BWV 1017, particularly encouraged us to make use of the mute in the piece by Bach *père* as well as it also serving to supplement the colour palette.

We have added the second mute in the *Adagio* of the Sonata in A minor, BWV 1018 as a contrast to the delicate four-foot register for the harpsichord’s right hand. The attentive listener will not be unaware of the resulting difference in sound: a wooden mute used in BWV 1017, a leather mute for BWV 1018.

Performing this music has also led to the evolution in our desire to approach these works in a Baroque style. Nothing suits music from this period better than ornamenting it – that is intervening in the written text. With Bach, it is easy to avoid seeing the brilliantly thought-through structure of his music when he was such a great improviser himself – and it is scarcely conceivable that he played his own works precisely the same on each occasion. Wherever Bach permits it, we have thus taken the liberty of improvising a great deal whilst noting certain things in agreement with the text. Whilst keeping very close to Bach’s own style for ornamentation, we have gone as far as possible and have at the same time heeded what Carl Philipp Emanuel Bach wrote concerning ornaments in his *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Essay on the true nature of playing the keyboard):

“... *Notwithstanding the numerous changes which are greatly fashionable, one must constantly ensure that the characteristic features of the pieces in which the Affekt is revealed are nonetheless emphasized.*”

LEILA SCHAYEGH & JÖRG HALUBEK
translated by Mark Wiggins



Autograph score of the ‘Sei Suonate...’
(title page of the harpsichord part)

Johann Sebastian Bach

Sei Suonate à Cembalo certato à Violino Solo

Chaque fois que Johann Sebastian Bach rassembla ses œuvres en recueil, ce fut non seulement pour mettre de l'ordre dans sa création mais aussi et surtout pour démontrer une diversité la plus large possible faisant reculer toutes les limites. Les *Sei Suonate à Cembalo certato à Violino Solo* qui trouvèrent en gros leur forme définitive vers 1725 témoignent de cette diversité. On y sent la volonté de Bach de récapituler quelque chose d'exemplaire, une essence de sa création chambriste mais témoignant aussi de sa quête de formes nouvelles au-delà des limites techniques instrumentales imposées jusqu'ici. Les sonates renferment une foule impressionnante de formes de composition que Bach expérimenta manifestement sans relâche pendant des années. Les premières versions des deux dernières sonates ont été conservées ; deux mouvements de la Sonate BWV 1019a viennent conclure cet enregistrement.

Les six pièces sont conçues comme des sonates en trio : en général, la main gauche du claveciniste se charge ici de la voix grave et la main droite d'une voix aiguë supplémentaire qui est l'égal absolue du violon – une nouveauté totale préparant la voie à la sonate instrumentale classique. Tandis que le matériau mélodique est toujours obligé dans les mouvements rapides, à savoir réparti en toutes notes sur les trois voix, Bach revient à l'occasion dans les mouvements lents à la basse chiffrée – une technique qu'utilise encore le fils de Bach Carl Philipp Emanuel dans ses sonates obligées.

Mais Bach ne se contente pas de ces deux écritures. Il enrichit le répertoire formel en abandonnant dans certains mouvements la forme contrapuntique de la sonate en trio et en composant des figures arpégées raffinées pour la partie de clavecin, toujours dans la rigoureuse écriture à trois voix. Ici, le clavecin accompagne les mélodies lyriques du violon, par exemple dans le premier mouvement de BWV 1017. Mais il n'est pas rare que le violon endosse aussi une fonction d'accompagnement sur des doubles cordes pensées en accords (troisième mouvement de BWV 1016). À l'exception de la Sonate BWV 1019 qui referme le tout et qui joue un rôle à part à plusieurs égards, toutes les sonates sont en quatre mouvements avec la succession de mouvements *lent-rapide-lent-rapide* courante à l'époque de Bach.



UNE PROMENADE À TRAVERS LES TONALITÉS EN COMPAGNIE DE JOHANN MATTHESON

Bach a composé les six Sonates dans des tonalités totalement différentes. Comme les mouvements médians lents sont chacun dans la tonalité parallèle, on a douze tonalités en tout, à savoir la moitié de toutes les tonalités. Bach accorde une signification centrale aux tonalités et à leur caractère qui sont indissociablement liés. Le théoricien Johann Mattheson, que Bach estimait par-dessus tout, a formulé cette relation pour presque toutes les tonalités (*Das neu-eröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713). Écouter les Sonates dans cette optique découvre de nouvelles approches parfois inattendues. Le chapitre « De la qualité et de l'effet des tonalités musicales » a donc pour but de nous guider ci-après à travers le cycle.

Sonate en si mineur BWV 1014

« La tonalité de si mineur est bizarre, triste et mélancolique ; raison pour laquelle elle fait rarement son apparition... »

La mélancolie est le thème de l'*Adagio* – les soupirs du clavecin parcourent tout le mouvement tandis que le violon s'insinue lent et solitaire pour ne se joindre que plus tard à la plainte du clavecin. Le déchirement peut être plutôt attribué au deuxième *Allegro* dans lequel les deux instruments bouleversés se jettent violemment dans l'action. L'*Andante* en ré

majeur annonce déjà l'éclat de la sonate suivante. (« ... La tonalité de ré majeur est en soi quelque peu véhémente et capricieuse... mais en même temps, personne ne niera que... le violon, lorsqu'il est le protagoniste, peut induire à la délicatesse grâce à son caractère galant et son étrangeté. ») Bach fait subtilement naître la mélodie à partir du dit *style brisé*, une technique arpégée issue de la réalisation d'une basse chiffrée. Le mouvement de conclusion *Allegro* est marqué par d'énergiques figures arpégées auxquelles s'oppose un thème aux simples répétitions de notes – un thème martelé.

Sonate en la majeur BWV 1015

« La tonalité de la majeur touche beaucoup, même si elle est brillante, et elle est plus encline aux passions plaintives et tristes qu'au divertissement ; elle convient particulièrement bien au violon. »

Le début du *Dolce* à lui seul est très prometteur, dans l'attente du dialogue musical commun. Ce dialogue se déroule entre les trois voix du mouvement en trio ; on suit bien le thème musical dès les trois premières mesures : tout d'abord au violon, puis à la voix aiguë et enfin dans le registre grave du clavecin, ce qui évoque une *Fughetta* à trois voix.

La Sonate est de conception très concertante ; la joute des voix repose surtout dans l'*Allegro* sur de fulminants passages techniques, tandis qu'elles se pourchassent dans le *Presto* sur des entrées très rappo-

chées. Ici, la basse remplit effectivement son rôle de basse et accompagne les deux voix aiguës concertantes. Dans l'*Andante un poco*, les voix aiguës chantent un canon par-dessus une basse diffuse. (« *La tonalité de fa dièse mineur bien qu'elle entraîne une grande affliction est cependant plus languissante et amoureuse que létale...* »). Un sentiment d'égarement règne, de passion inassouvie, les voix se poursuivant sans jamais se rejoindre.

Sonate en mi majeur BWV 1016

« *La tonalité de mi majeur exprime une tristesse désespérée, voire mortelle ; ... et possède en certaines circonstances quelque chose d'incisif... de pénétrant qui ne peut être comparé à rien d'autre qu'à une fatale séparation du corps et de l'âme.* »

Les puissantes figures d'accompagnement qui étayent le caractère récitatif des délicats ornements du violon dans l'*Adagio* peuvent paraître coupantes et incisives. Bach y abandonne la structure en trio. La composition de clavecin qui joue ici un rôle d'accompagnement pourrait être l'exemple de la propre réalisation de basse chiffrée de Bach : la basse est conduite en octaves, la main droite contient de riches accords alternés et s'imisce dans l'action avec un contre-chant.

On peut avec Mattheson prêter aux brillants bariolages du deuxième *Allegro* une autre signification car ils rappellent le *Preludio* de la Partita en mi

majeur BWV 1006 que Bach a aussi repris pour introduire la Cantate BWV 29. Les clairs bariolages figurent ici le son du glas. L'*Adagio ma non tanto* est le mouvement médian le plus long et enchante par une profondeur insoupçonnée d'expression et d'émotion. Comme dans une passacaille, une basse descendante prête un caractère lamento au mouvement. Le violon et la main droite du clavecin reprennent en alternance les accords d'accompagnement plaintifs. Dans le brillant *Allegro* conclusif en trois parties, Bach s'aventure dans des tonalités éloignées comme sol dièse mineur.

Sonate en ut mineur BWV 1017

« *Ut mineur est une tonalité à la fois extrêmement tendre et triste, mais parce que la première qualité veut prévaloir chez elle... il n'est pas mal de s'employer à l'animer par un mouvement un peu plus gai, car sa douceur pourrait sinon provoquer l'assoupissement.* »

Il n'est certainement pas fortuit que Bach ait doté les deux mouvements lents en ut mineur du recueil (voir aussi BWV 1018) d'une figure d'accompagnement permanente, *vivifiante*. Mais il conserve ici tout au moins la notation de la rigoureuse structure à trois voix. La pratique de faire tenir les accords parfaits arpégés donne à elle seule leur foisonnement sonore aux mouvements. La conduite complexe des voix fait des deux *Allegri* les plus achevés de tout le recueil. Dans l'*Adagio* (« *Mi bémol majeur est en soi très patbé-*

tique ; n'aspire à rien d'autre qu'à des choses graves... »), le clavecin déploie un tapis de triolets sur lequel le violon tisse sa propre trame d'idées.

Sonate en fa mineur BWV 1018

« *La tonalité de fa mineur semble illustrer une crainte mortelle du cœur tempérée et sereine bien que profonde et pesante... Elle exprime bellement une noire et impuissante mélancolie et veut provoquer chez l'auditeur tantôt l'horreur tantôt le frisson.* »

Le premier mouvement (sans caractérisation) de cette sonate ressemble à maints égards à celui de la Sonate en si mineur. Le clavecin s'ouvre ici aussi sur des mouvements descendants élégiaques. Le violon avance à tâtons, demeure longtemps replié sur lui-même et ne se joint que tard à la cantilène du clavecin. On ressent à l'écoute un profond désespoir, un « impuissante mélancolie ».

Le troisième mouvement – *Adagio* – commence en ut mineur et s'achève en la bémol majeur, un mouvement d'un détachement saisissant. La voix soliste semble s'être égarée, nulle trace de mélodie ou de contrepoint. Les deux instruments se déploient sur des arpèges « d'accompagnement » et sur des doubles cordes en accords comme si une voix intérieure s'était apaisée. Des moments rares, modernes peuvent être dans des œuvres de Bach. Le deuxième *Allegro* qui conclut la sonate est à l'opposé de cette atmosphère : sur une fébrile mesure à 3/8, il se rebelle

contre son destin. Le chromatisme ascendant est dans la musique baroque le symbole de l'espoir.

Sonate en sol majeur BWV 1019

« *La tonalité de sol majeur est en soi d'un caractère insinuant et éloquent ; elle n'y brille pas peu et convient autant aux choses sérieuses que gaies.* »

Dans sa forme actuelle, la sonate est la seule à être en cinq mouvements avec en son centre un solo étincelant pour le clavecin. Elle est ainsi la seule sonate à s'ouvrir sur un premier *Allegro* rapide, marqué de permanents passages de doubles croches. Les fanfares ascendantes au début évoquent des trompettes et leur caractère rappelle le deuxième mouvement de la Sonate en la majeur. Mattheson qualifie les deux tonalités de « brillantes ». Le dernier mouvement reprend plus tard cette atmosphère.

Trois mouvements s'intercalent ici, dont deux sont en mi mineur : « *Mi mineur peut difficilement se voir attribuer quelque chose de joyeux quoi que l'on fasse car elle a coutume de rendre très pensif et méditatif, affligé et triste, mais cependant d'une manière que l'on espère trouver consolation...* » La description convient sans conteste au *Largo*, un bref intermezzo qui introduit le grand solo, lui aussi en mi mineur. L'*Adagio* est dans la tonalité de si mineur et évoque une dernière fois peu avant la conclusion l'atmosphère mélancolique qui a ouvert le cycle.

À propos de BWV 1019a

Les deux mouvements de la première version de la Sonate en sol majeur BWV 1019a étaient à la place du mouvement pour clavecin solo et de l'Adagio suivant. Tandis que l'Adagio de cette version s'intègre harmonieusement dans la sonate par sa simplicité, on comprend vite pourquoi le *Cantabile ma un poco Adagio* initial dut céder la place au clavecin solo. Bach a utilisé dans les deux cantates la version instrumentale d'une aria de soprano. La main droite du claveciniste remplace la voix tandis que le violon conserve sa partie soliste d'origine. La caractérisation *Cantabile*, chantant, n'est donc pas fortuite : elle indique l'origine du mouvement. Sorte de petit bis, il apporte une conclusion enjouée et fraîche à notre enregistrement.



À PROPOS DE CET ENREGISTREMENT

Les *Sei Suonate à Cembalo certato à Violino Solo* de Johann Sebastian Bach ont marqué le début de notre coopération et nous accompagnent depuis maintenant dix ans. On pourrait presque dire que ces sonates ne sont cherchées elles-mêmes leurs interprètes : trouver un équilibre entre rigueur et liberté est peut-être le plus grand défi de ces œuvres – un travail délicat qui se nourrit d'une base commune. Il est presque impossible d'en parler entre interprètes. En tant que claveciniste, on est inspiré par la sonorité chantante,

par la multitude de couleurs et de nuances du violon ; en tant que violoniste, troisième voix sur un pied d'égalité, on se sent en parfait équilibre dans la trame harmonique et mélodique. À leur manière bien spécifique, les six Sonates sont un microcosme universel de couleurs baroques que l'on ne peut imaginer que dans la combinaison de ces deux instruments.

À la recherche de ces couleurs, nous avons eu recours à une vive palette de registration et avons opté en outre pour la double utilisation de la sourdine du violon. Dans le cas du *Largo* de BWV 1017, l'inspiration est venue en raison de la grande ressemblance avec la Sonate Wq 78 (elle aussi en ut mineur) du fils de Bach, Carl Philipp Emanuel. Les mouvements lents des deux sonates se ressemblent beaucoup dans leur atmosphère : un mouvement ininterrompu et fluide au clavecin pose l'atmosphère principale tandis que le violon – *con sordino* chez CPE Bach – se perd complètement dans ses propres pensées. Le fait que le fils rende hommage à son père en faisant commencer la partie de violon dans la Sonate Wq 78 sur la même succession de notes que dans BWV 1017 nous a d'autant plus incités à utiliser le *sordino* chez Bach père aussi pour compléter la palette chromatique.

Nous avons ajouté la deuxième sourdine dans l'Adagio de la Sonate en fa mineur BWV 1018 comme contraste au délicat registre de 4 pieds de la main droite du clavecin. L'auditeur attentif ne manquera pas de noter la différence sonore : une sourdine en bois est employée dans BWV 1017, une sourdine en cuir dans BWV 1018.

L'interprétation a attisé notre envie d'aborder les œuvres dans une optique baroque. Rien ne convient mieux à la musique de cette époque que de l'ornementer, à savoir d'intervenir dans le texte. Chez Bach, il est facile de l'oublier vu la structure génialement élaborée de sa musique alors qu'il fut lui-même un grand improvisateur. On a peine à croire qu'il ait chaque fois joué ses propres œuvres à la note près. Nous avons donc pris la liberté, là où Bach la permet, d'improviser beaucoup tout en notant certaines choses en accord avec le texte. En restant très près du style ornemental de Bach, nous sommes allés aussi loin que possible et avons pris à cœur ce que Carl Philipp Emanuel Bach écrit sur les ornements dans son *Essai sur la manière de jouer des instruments à clavier* :

«... Nonobstant les nombreux changements qui sont fort à la mode, il faut à tout moment faire en sorte que les traits caractéristiques de la pièce qui en font reconnaître l'émotion soient cependant mis en valeur. »

LEILA SCHAYEGH & JÖRG HALUBEK
traduit par Sylvie Coquillat



Autograph score of the Sonata in B minor, BWV 1014
(violin part)

Johann Sebastian Bach

Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo

Wann immer Johann Sebastian Bach seine Werke zu Sammlungen zusammenfasste, geschah dies nicht nur, um Ordnung in sein Schaffen zu bringen, sondern vor allem um eine möglichst breite, allen Rahmen sprengende Vielfalt zu demonstrieren. Von dieser Vielfalt zeugen auch die *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo*, die im groben wohl um 1725 ihre heutige Form erlangt haben. Man spürt hierin Bachs Willen, etwas Exemplarisches zusammen zu fassen – exemplarisch für sein kammermusikalisches Schaffen, doch auch für sein Ringen nach neuen Formen über die bis dahin gesetzten instrumentalmusikalischen Grenzen hinaus. Die Sonaten bergen eine gewaltige Fülle an kompositorischen Formen, die Bach offenbar über mehrere Jahre hinweg weiter entwickelte. Von den letzten zwei Sonaten sind dem entsprechend Frühfassungen erhalten geblieben; zwei Sätze der Sonate BWV 1019a sind am Schluss dieser Aufnahme zu hören.

Alle sechs Werke sind als Triosonaten konzipiert: In der Regel übernimmt dabei die linke Hand des Cembalisten die Bassstimme und die rechte Hand eine weitere Oberstimme, welche der Violine gegenüber vollkommen gleichberechtigt ist – ein absolutes Novum der Zeit, das sich als Wegbereiter der klassischen Instrumentalsonate erweisen sollte. Während das melodische Material in den schnellen Sätzen immer obligat, also komponiert auf die drei Stimmen verteilt ist, kehrt Bach in den langsamen Sätzen gelegentlich zum bezifferten Bass zurück – eine Technik, die auch Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel in seinen obligaten Sonaten noch benutzt.

Bach begnügt sich aber nicht mit diesen zwei Schreibweisen. Er bereichert das Formenrepertoire, indem er in manchen Sätzen die kontrapunktische Form der Triosonate verlässt und, immer noch im strengen dreistimmigen Satz, raffinierte Arpeggio-Figuren in den Cembalopart komponiert. Hier begleitet das Cembalo die lyrischen Melodien der Violine, zum Beispiel im ersten Satz von BWV 1017. Immer wieder übernimmt aber auch die Violine die Aufgabe der Begleitung in akkordisch gedachten Doppelgriffen (dritter Satz BWV 1016). Mit Ausnahme vom abschließenden BWV 1019, das in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt, sind alle Sonaten viersätzig, in der zu Bachs Zeit üblichen Satzfolge *langsam-schnell-langsam-schnell*, angelegt.



EINE TONARTENWANDERUNG MIT JOHANN MATTHESON

Bach hat die sechs Sonaten in komplett unterschiedlichen Tonarten gesetzt. Da die langsamen Mittelsätze jeweils in der Paralleltonart stehen, sind insgesamt zwölf, also die Hälfte sämtlicher Tonarten vertreten. Bach maß den Tonarten und ihrem Charakter eine zentrale Bedeutung zu, sie sind untrennbar miteinander verbunden. Der Theoretiker Johann Mattheson, den Bach überaus schätzte, hat diesen Zusammenhang für fast alle Tonarten in Worte gefasst (*Das neueröffnete Orchestre*, Hamburg 1713). Hört man die Sonaten in diesem Wissen an, erschließen sich neue, teils unerwartete Zugänge. Das Kapitel »Von der Musicalischen Töhne Eigenschafft und Würckung« soll deshalb im Folgenden durch den Zyklus leiten.

Sonate b-Moll BWV 1014

»H-moll ist bizzarre, unlustig und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommet...«

Die Melancholie ist Thema des *Adagios* – die Seufzer des Cembalos leiten durch den ganzen Satz, während sich die Violine langsam und einsam hereinschleicht, um sich erst später dem Klagen des Cembalos anzuschließen. Die Zerrissenheit kann man am ehesten dem zweiten *Allegro* zuordnen, in dem sich beide Instrumente heftig und aufgewühlt ins Geschehen stürzen. Das *Andante* in D-Dur nimmt schon etwas

von dem Glanz der nächsten Sonate vorweg. (»... *D-Dur ist von Natur aus etwas scharff und eigensinnig... doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, dass wenn... eine Violine dominiert, gar artige und fremde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.*«) Raffiniert entwickelt Bach hier die Melodik aus dem sogenannten *style brisé*, einer Arpeggiotechnik aus dem Generalbassspiel. Der Schlusssatz *Allegro* ist von zackigen Arpeggiofiguren geprägt, denen ein Thema mit einfachen Tonrepetitionen – ein Klopfthema – gegenüber gestellt wird.

Sonate A-Dur BWV 1015

»A-Dur greift sehr an ob er gleich brilliret, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu Divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.«

Schon der Beginn des *Dolce* hört sich wie ein großes Versprechen an, in Vorfreude auf den gemeinsamen musikalischen Dialog. Dieser Dialog findet zwischen allen drei Stimmen des Triosatzes statt; so lässt sich das musikalische Thema bereits in den ersten drei Takten gut verfolgen: zuerst in der Violine, dann in der Oberstimme und schließlich im Bassregister des Cembalos. Man fühlt sich an eine dreistimmige *Fughetta* erinnert.

Die Sonate ist äußerst konzertant konzipiert; der Wettstreit der Stimmen basiert vor allem im *Allegro* auf fulminanten technischen Passagen, während sie sich im *Presto* in eng geführten Einsätzen

hinterherjagen. Hier übernimmt der Bass dann tatsächlich eine Bassfunktion und begleitet die beiden konzertierenden Oberstimmen. Im *Andante un poco* singen die Oberstimmen über einem hingetupften Bass einen Kanon. (*«Fis-moll, ob er gleich zu einer grossen Betrübnis leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliert als lethbal...»*) Die Stimmung hat etwas Verlorenes, unerfüllt Verliebtes, wie sich die Stimmen nachlaufen ohne sich je zu erreichen.

Sonate E-Dur BWV 1016

»E-Dur drückt eine Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit... aus; ... und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes... und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.«

Die gewaltigen Begleitfiguren unter den fragilen, rezitativähnlichen Ornamenten der Violine im *Adagio* – sie wirken durchaus einschneidend und trennend. Bach verlässt hier den Triosatz, und der begleitende Cembalosatz könnte als ein Beispiel für Bachs eigenes Generalbassspiel stehen: Der Bass wird in Oktaven geführt, die rechte Hand enthält reiche Wechselakkorde und mischt sich immer wieder mit einer Gegenstimme ins Geschehen ein.

Den brillanten Barriolage-Passagen des zweiten *Allegros* kann man mit Mattheson auch eine andere Bedeutung zumessen, erinnern sie doch an das *Preludio* der E-Dur Partita BWV 1006, welches Bach

auch für den Eingang der Kantate BWV 29 verwendet hat. Die hellen Barriolagen stehen dort für das Läuten des Totenglöckchens. Das *Adagio ma non tanto* ist der längste Mittelsatz und betört durch ungeahnte Tiefe in Ausdruck und Emotion. Wie in einer Passacaglia prägt ein lamentoartig absteigender Bass den Affekt dieses Satzes. Abwechselnd übernehmen Violine und rechte Hand des Cembalos die klagenden Begleitakkorde. Im brillant schließenden dreiteiligen *Allegro* wagt sich Bach in entlegene Tonarten wie Gis-Moll vor.

Sonate c-Moll BWV 1017

»C-moll ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevalieren will... so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres... Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst mögte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläfrich werden.«

Es ist sicher kein Zufall, dass Bach beide langsamen c-Moll Sätze der Sammlung (siehe auch BWV 1018) mit einer durchgehenden, belebenden Begleitfigur unterlegt. Er bleibt hierbei jedoch zumindest in der Notation in der strengen Dreistimmigkeit. Allein die Praxis, die gebrochenen Dreiklangstöne liegen zu lassen, gibt den Sätzen ihre klangliche Fülle. Die beiden *Allegri* gehören in ihrer komplexen Stimmführung zu den vollkommensten der ganzen Sammlung. Im *Adagio* (*«Es-Dur hat viel pathetisches an sich; will mit*

nichts als ernsthaftigen... Sachen gerne zu thun haben...») breitet das Cembalo einen Triolen-Teppich aus, in den die Violine ihren eigenen Gedankenfaden spinnt.

Sonate f-Moll BWV 1018

»F-moll scheint eine gelinde und gelassene, wiewohl dabey tieffe und schwere... tödliche Herzensangst vorzustellen... Er drückt eine schwarze hülflose Melancholie schön aus, und will dem Zubörer bisweilen ein Grauen oder eine Schauder verursachen.«

Der erste Satz (ohne Bezeichnung) dieser Sonate gleicht in vielem jenem der h-Moll Sonate. Auch hier beginnt das Cembalo mit elegischen Abwärtsbewegungen. Die Violine tastet sich heran, bleibt lange in sich versunken und stimmt erst spät in die Cembalokantilene ein. Es macht sich beim Hören eine tiefe Hoffnungslosigkeit, eine »hülflose Melancholie« breit.

Der dritte Satz – *Adagio* – beginnt in c-Moll und endet in As-Dur, ein Satz in berückendem Schwebestand. Die Solostimme scheint verloren gegangen zu sein, es fehlt jegliche Melodie oder ein Kontrapunkt. Beide Instrumente breiten sich in »begleitenden« Arpeggien und akkordischen Doppelgriffen aus, als wäre eine innere Stimme friedlich zur Ruhe gekommen. Das sind seltene, vielleicht moderne Momente in Bachs Werken. Ganz gegensätzlich zur dieser Stimmung steht das die Sonate beschließende zweite *Allegro*: im fiebernden 3/8 Takt wehrt es sich

gegen sein Schicksal. Die aufsteigende Chromatik ist im Barock das musikalische Symbol für die Hoffnung.

Sonate G-Dur BWV 1019

»G-Dur hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig, und ist so wol zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt.«

Die Sonate ist in ihrer heutigen Form als einzige fünfsätzig, mit einem sprühenden Solo für das Cembalo im Zentrum. Somit ist es auch die einzige Sonate, die mit einem schnellen, durch ständige Sechzehntel Passagen geprägten ersten *Allegro* beginnt. Die aufsteigenden Fanfaren am Beginn erinnern an Trompeten – und im Charakter an den zweiten Satz der A-Dur Sonate. Beiden Tonarten gibt Mattheson das Attribut »glänzend«. Der letzte Satz nimmt diese Stimmung später wieder auf.

Dazwischen liegen drei Sätze, davon zwei in e-Moll: *»E-moll kann wol schwerlich was lustiges beygelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil es sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pfleget, doch so, dass man sich noch dabey zu trösten hoffet...«* Die Beschreibung passt ohne Zweifel zum *Largo*, einem kurzen Intermezzo als Auftakt zum grossen Solo, ebenfalls in e-Moll. Das *Adagio* steht in der Terztonart h-Moll und beschwört kurz vor Schluss nochmals die melancholische Stimmung hinauf, welche den Zyklus eröffnet hat.

Zu BWV 1019a

Die zwei Sätze aus der Frühfassung der G-Dur Sonate BWV 1019a standen anstelle des Satzes für Cembalo solo und des darauffolgenden Adagios. Während sich das *Adagio* dieser Fassung in seiner Einfachheit harmonisch in die Sonate einfügt, versteht man rasch, weswegen das ursprüngliche *Cantabile ma un poco Adagio* dem Cembalo Solo weichen musste. Es ist die Instrumentalfassung einer Sopranarie, die Bach in zwei Kantaten verwendet hat. Die rechte Hand des Cembalisten ersetzt die Singstimme, während die Violine ihren ursprünglichen Solopart beibehält. Nicht von ungefähr kommt also die Bezeichnung *Cantabile*, singend: es ist der Hinweis auf den Ursprung des Satzes. Unsere Aufnahme bringt er mit frischem Wind als kleines *Encore* zu einem lebensfreudigen Ende.



GEDANKEN ZU DIESER AUFNAHME

Die *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo* von Johann Sebastian Bach markierten den Beginn unserer Zusammenarbeit und begleiten uns nun seit zehn Jahren. Man könnte fast meinen, dass sich diese Sonaten ihre Interpreten selbst aussuchen: Ein Maß zwischen Strenge und Freiheit zu finden, ist vielleicht die große Herausforderung in diesen Werken – eine delikate Arbeit, die auf einer gemeinsamen Basis

wachsen muss. Darüber zu diskutieren ist fast unmöglich. Als Cembalist wird man vom cantablen Klang, den vielen Farben und Nuancen der Violine inspiriert; als Violinistin fühlt man sich als dritte, gleichberechtigte Stimme im Gitter von Harmonie und Melodie in perfektem Gleichgewicht aufgehoben. Auf eine besondere Art sind die sechs Sonaten ein universaler Mikrokosmos an barocken Farben, die man sich in der Kombination dieser beiden Instrumente nur denken kann.

Auf der Suche nach diesen Farben haben wir eine bunte Registrierungs-Palette beigezogen und uns darüber hinaus zur zweifachen Nutzung des Violindämpfers entschlossen. Beim *Largo* aus BWV 1017 kam die Inspiration aufgrund großer Ähnlichkeiten mit der Sonate Wq 78 (ebenfalls c-Moll) von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel. Die langsamen Sätze der beiden Sonaten ähneln sich in ihrer Stimmung sehr stark: eine durchgehende, fließende Bewegung im Cembalo setzt die Hauptstimmung, während sich die Geige – bei CPE Bach *con sordino* – komplett in ihren eigenen Gedanken verliert. Dass der Sohn dem Vater die Referenz erweist, indem er die Violinstimme in Sonate Wq 78 mit derselben Tonfolge beginnt wie jener in BWV 1017, hat uns umso mehr dazu bewogen, den *sordino* auch bei Vater Bach als Ergänzung der Farbpalette zu verwenden.

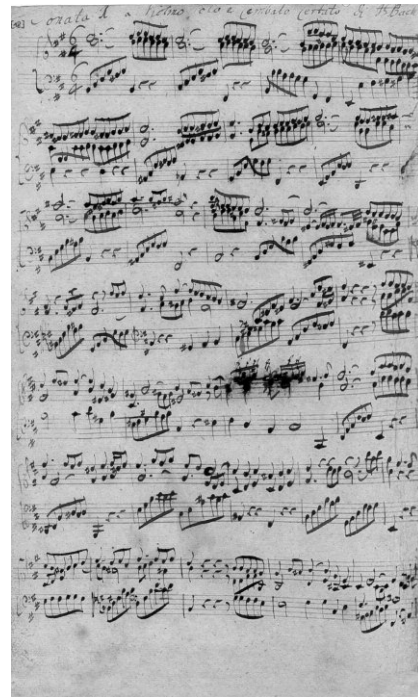
Den zweiten Dämpfer haben wir im *Adagio* der f-Moll Sonate BWV 1018 hinzugefügt, als Kontrast zum delikaten 4-Fuß-Register der rechten Cembalo-

hand. Dem aufmerksam Hörenden wird der Klangunterschied nicht entgehen: in BWV 1017 kommt ein Holz-, in BWV 1018 ein Lederdämpfer zum Einsatz.

Mit der Interpretation ist auch unsere Lust gewachsen, in barocker Manier an die Werke heranzutreten. Nichts liegt der Musik dieser Zeit näher, als sie zu ornamentieren, also in den geschriebenen Text einzugreifen. Bei Bach vergessen wir dies gerne, angesichts der genial durchdachten Struktur seiner Musik. Dabei war er selber ein großer Improvisator; kaum vorstellbar, dass er seine eigenen Werke jedes Mal auf die Note getreu gespielt hat. So haben wir die Freiheit dort ergriffen, wo sie Bach zulässt – einiges notierend auf den Text abgestimmt, vieles improvisiert. Uns dicht an Bachs Verzierungsstil haltend, sind wir einen möglichst weiten Weg gegangen und haben dabei beherzigt, was Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* über die Verzerrungen schreibt:

»... Überhaupt muss man, obngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr in Mode sind, es allezeit so einrichten, dass die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervorleuchten.«

LEILA SCHAYEGH & JÖRG HALUBEK



Autograph score of the Sonata in B minor, BWV 1014 (harpsichord part)