

J. S. Bach
SONATAS & PARTITAS
BWV 1001-1003
ISABELLE FAUST



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SONATAS & PARTITAS
FOR SOLO VIOLIN

SONATA I BWV 1001 in G minor / *sol mineur* / g-Moll

1	I. Adagio	3'49
2	II. Fuga. Allegro	4'32
3	III. Siciliana	2'30
4	IV. Presto	3'11

PARTITA I BWV 1002 in B minor / *si mineur* / h-Moll

5	I. Allemanda	4'51
6	II. Double	2'19
7	III. Corrente	2'57
8	IV. Double	3'10
9	V. Sarabande	2'59
10	VI. Double	2'09
11	VII. Tempo di Borea	2'55
12	VIII. Double	3'10

SONATA II BWV 1003 in A minor / *la mineur* / a-Moll

13	I. Grave	4'10
14	II. Fuga	7'54
15	III. Andante	4'07
16	IV. Allegro	5'29

ISABELLE FAUST *violin Stradivarius*

En écoutant Bach, ce que la musique a d'extérieur – les sons – devient insignifiant et n'est plus qu'un réceptacle pour l'essentiel.

(d'après Paul Hindemith)

C'est un monde d'une beauté et d'une perfection calligraphiques qui s'offre à quiconque contemple le manuscrit des "Sei Solo". Le trait de plume, ferme et souple, nous entraîne à travers un univers de pure esthétique, une œuvre d'art semblable à une cathédrale, avec ses piliers, ses ornements et son imposante architecture. Il se dégage de l'écriture de Bach une grande dignité et une évidente assurance, de même qu'une joie de vivre que l'on sent littéralement palpiter. Quelle vision d'harmonie et d'équilibre !

Et quelle difficulté que de rendre tout cela perceptible à l'audition ! L'interprète qui aborde ce texte se trouve confronté à une montagne d'interrogations, qui semble croître encore davantage à chaque tentative que l'on fait pour apporter une réponse, tant les questions qui se posent sont complexes et paraissent, au premier abord, insolubles, et tant le but semble éloigné : la perfection, la complexité et l'énergie propres à Bach, réunies en un équilibre parfait. L'étude de documents contemporains de l'œuvre, relatifs à la pratique d'exécution du XVIII^e siècle, et la longue expérience de nombreux collègues dans ce domaine nous sont aujourd'hui une aide précieuse, aussi bien dans le choix des instruments que dans celui du diapason ou de l'intonation dans une tonalité donnée. La connaissance des différents styles qui ont influencé la musique de Bach, celle des règles d'exécution qui, conformément à la pratique de l'époque, n'étaient pas notées dans le texte lui-même (c'est le cas par exemple des nombreuses ornements, ajoutées par l'interprète), des caractères dansants et de la manière dont il convient d'en rendre compte rythmiquement, tout cela est indispensable. Le discours musical, l'articulation, l'utilisation du vibrato doivent être mûrement réfléchis, sans oublier la structure interne de chacun

des mouvements et sa fonction à l'intérieur de chacune des sonates ainsi que dans l'ensemble du cycle. Mais il s'agit avant tout de saisir l'harmonie et la polyphonie et de les rendre audibles. Sur un instrument mélodique comme le violon, cela exige de l'interprète comme de l'auditeur la plus grande concentration (il n'est pas rare qu'avec quatre cordes et quatre doigts, on ne puisse que suggérer les choses, et que l'harmonie et la polyphonie doivent en quelque sorte être complétées en esprit).

Les sonates et partitas m'accompagnent depuis mes débuts musicaux et constituent un fondement quotidien indispensable pour aborder l'ensemble de la littérature violonistique. Leurs exigences techniques et spirituelles sont pour moi une condition préalable qui, à la fois, permet de jouer toutes les œuvres écrites ultérieurement pour cet instrument et rend légitime qu'on les aborde.

Les aspects évoqués plus haut peuvent peut-être donner une idée du travail complet et de la longue expérience qu'exige ce répertoire. Mais finalement, la grandeur de cette musique ne peut être comprise par l'intermédiaire de formules analytiques. Même après avoir étudié tous ces aspects, l'interprète reste souvent perplexe et déconcerté face à un tel chef-d'œuvre. Il me semble qu'ici, c'est le cheminement lui-même qui est le but – une quête perpétuelle qui, en tentant sans relâche de pénétrer plus profond, cherche à se rapprocher un peu plus de ce qui reste pourtant hors d'atteinte. Cet enregistrement se veut une révérence devant le maître, un instantané des plus intimes, qui donnera peut-être un petit aperçu de ce processus en perpétuel progrès.

ISABELLE FAUST

Traduction Elisabeth Rothmund

“Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato”

Le cycle de Jean-Sébastien Bach comprenant trois sonates et trois partitas pour violon seul constitue sans aucun doute l'un des sommets de la musique occidentale pour cet instrument. Dans le domaine de la technique de jeu aussi bien que du point de vue des techniques de composition, ces œuvres posent de nouveaux jalons qui n'ont rien perdu de leur actualité. Le caractère exceptionnel de ces pièces fut reconnu dès le XVIII^e siècle, même si leur signification artistique fut diversement appréciée. Pour Carl Philip Emmanuel, le fils cadet de Bach, ces œuvres témoignent avant tout de la profonde connaissance qu'avait son père du traitement idiomatique des instruments à cordes, ce qui en fait des documents de travail d'une valeur incomparable : *“Il avait une parfaite compréhension des ressources de tous les instruments à archet, ainsi qu'en témoignent ses Soli pour le violon ou le violoncelle sans accompagnement à la basse. 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.”* (lettre à Nikolaus Forkel, 1774). Johann Philipp Kirnberger, en revanche, qui fut l'élève de Bach, souligne avant tout la prouesse que représente l'écriture de ces pièces. Après avoir évoqué les fugues à deux et trois voix dans la première partie de son traité *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771), il aborde ensuite les compositions pour un instrument mélodique sans accompagnement : *“Il est encore plus difficile d'écrire un simple chant, sans accompagnement, de manière si harmonique qu'il serait presque impossible d'ajouter une seconde partie sans commettre d'erreur. Sans parler du fait que la partie ainsi adjointe serait à peu près impossible à chanter et qu'en tout état de cause, elle serait très maladroite. On dispose pourtant dans ce registre de six sonates pour le violon de Jean-Sébastien Bach, sans aucun accompagnement, et de six œuvres du même type pour le violoncelle.”* L'extraordinaire difficulté à laquelle Bach avait dû faire face en réduisant ainsi à l'extrême les moyens sonores, résidait dans le fait qu'il lui fallait, sur un instrument mélodique aux possibilités limitées en matière d'accords et de polyphonie, trouver le moyen de déployer toute la richesse harmonique et polyphonique de son langage musical sans cependant renoncer à quoi que ce soit, du moins de manière trop sensible. C'est en ce sens également qu'il faut comprendre une remarque de Johann Friedrich Reichardt, pour qui les *soli* pour violon apportent la preuve de la grande maîtrise du compositeur, qui se montre capable, à l'intérieur des étroites limites qu'il s'est lui-même infligées, de se mouvoir avec la plus grande liberté et la plus grande aisance.

Avec ses pièces pour instrument solo sans accompagnement, Bach s'attaquait à un médium sonore que peu de compositeurs avaient abordé avant lui et dont le potentiel était loin d'avoir été exploité à l'époque. Un des modèles possible mérite une attention particulière : les suites pour instrument seul de Johann Paul Westhoff (1656-1705). Cet exceptionnel violoniste fut membre de la chapelle de la cour de Dresde de 1674 à 1697 puis, de 1699 à sa mort, *Kammersekretär* et musicien de la cour de Weimar, où le jeune Bach eut très certainement l'occasion de le rencontrer lors de son premier séjour en 1703. Dès 1682, Westhoff avait fait paraître à ses frais un recueil (aujourd'hui disparu) de suites intitulé : *“Première douzaine d'allemandes, de courantes, de sarabandes et de gîgues pour le violon seul sans basse continue, à la manière la plus récente, à 2, 3 & 4 cordes.”* Il fut suivi en 1696 d'un second ensemble de six suites, dont deux exemplaires ont subsisté jusqu'à nos jours. D'un point de vue stylistique, les suites de Westhoff ne présentent guère de points communs avec les œuvres de Bach, mais comme celles-ci, elles entendaient jeter un pont entre le jeu polyphonique au violon sans accompagnement et les règles de l'écriture harmonique, hissant ainsi ce type de composition au niveau de la “grande” musique. Si Westhoff n'y réussit qu'au prix d'une très sensible réduction tant de la complexité harmonique que de la grâce mélodique, il semble pourtant que le défi lancé par l'instrument soliste ait incité Bach à vouloir non seulement égaler, mais aussi surpasser la richesse harmonique de ses grandes compositions pour l'orgue ou le clavecin, peut-être parce que celle-ci ne peut être que suggérée par l'interprète et qu'au fond, elle ne se développe qu'*a posteriori*, dans l'imagination de l'auditeur attentif. L'expression de Philipp Spitta, parlant à propos de la chaconne de la seconde partita d'un “triomphe de l'esprit sur la matière”, s'appliquent parfaitement à l'ensemble de ce cycle monumental. Si on en croit la mention figurant sur la page de titre du manuscrit autographe de la copie au propre, le cycle de *soli* pour violon fut achevé en 1720, une année qui vit la vie de Bach ébranlée par deux événements douloureux majeurs : le décès de sa première épouse, Maria Barbara, et l'échec de sa candidature au poste d'organiste de l'église Saint-Jacques de Hambourg. On a souvent voulu voir dans ces œuvres pour violon la réaction musicale de Bach à ces coups du sort, mais aucun élément tangible ne vient étayer cette hypothèse. On ne sait même pas si le manuscrit ne fut pas achevé avant le décès de Maria Barbara : le papier utilisé provient de Joachimsthal en Bohême, ce qui signifie que Bach ne put en disposer au plus tôt que durant son premier séjour à Karlsbad, où il se rendit probablement entre fin mai et mi-juin 1720. Quoi qu'il en soit, cependant, ce ne sont pas des interprétations pointilleuses, mais ignorant tout des faits musicaux, qui pourront compléter nos connaissances, à vrai dire désespérément modestes,

sur la biographie de Bach et sur sa personne ; sa musique échappe à toute observation qui ne se fonderait que sur des éléments biographiques. On ne sait rien ni de possibles circonstances ayant favorisé l'écriture de ces pièces, ni d'un commanditaire ou d'un dédicataire éventuels. On a certes évoqué à plusieurs reprises le nom de Johann Georg Pisendel, maître de concert de la cour de Dresde, que Bach connaissait en effet depuis 1710. Mais rien ne permet d'affirmer que les œuvres lui aient été destinées, ou qu'il en ait eu connaissance. Un point mérite cependant qu'on lui prête attention : le manuscrit autographe des *solī* pour violon porte la mention "Libro primo", qui laisse supposer qu'une suite, éventuellement sous la forme d'autres cycles instrumentaux du même genre, ait pu être envisagée. On pourrait alors considérer que les six suites pour violoncelle BWV 1007-1012 constituent le "Libro Secondo" de cet ensemble, et qu'il convient de voir dans la partita isolée BWV 1013 pour flûte le possible fragment d'un éventuel "Libro Terzo". Que les pièces pour violon aient de toute évidence été conçues pour s'intégrer à un ensemble plus vaste n'exclut d'ailleurs pas qu'elles aient pu être dédiées à un instrumentiste particulier, bien que cette question s'en trouve sensiblement relativisée.

On ne sait pas non plus si certaines pièces du cycle, voire le cycle dans sa totalité, ont une "préhistoire" plus ou moins ancienne, et si l'année 1720 marque simplement le point d'aboutissement d'un processus engagé bien antérieurement, à savoir la date à laquelle Bach a retranscrit au propre l'ensemble de ces pièces. On a supposé à plusieurs reprises l'existence d'un manuscrit plus ancien, datant de l'époque à laquelle Bach séjournait à Weimar (avant 1714), mais il est peu vraisemblable, ne serait-ce que pour des raisons strictement musicales, que les pièces en question aient été composées longtemps avant 1720. Comparée à celle des œuvres composées à Weimar (ou supposées telles), la technique violonistique semble nettement plus mûre et s'apparente davantage à celle requise par les parties de violon des premier et quatrième concertos brandebourgeois ou par le final de la cantate BWV 66a, "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" (décembre 1718, conservée sous la forme du chœur introductif de la cantate pascale de Leipzig BWV 66). En raison des proportions généreuses des mouvements et de la grande maîtrise de la forme, un rapprochement avec les œuvres de la période de Köthen paraît nettement plus pertinent qu'avec celles de la période de Weimar. Il n'en reste pas moins que le manuscrit autographe de 1720 est la seule clé dont nous disposons pour tenter de comprendre l'œuvre, et que bien des interrogations resteront sans doute encore longtemps sans réponse.

La série s'ouvre sur la **Sonate en sol mineur** BWV 1001. La disposition de la composition, en quatre mouvements, l'ornementation des lignes mélodiques de l'adagio introductif ainsi que la forme fuguée du deuxième mouvement rappellent les grandes sonates pour violon d'Arcangelo Corelli parues en 1700. Sous de décoratives guirlandes de doubles et de triples croches, l'Adagio progresse en une suite d'accords massifs en valeurs plus longues (noires) et se perd bientôt dans un labyrinthe d'harmonies très éloignées. À l'exact milieu du mouvement, l'enharmonie d'un accord de septième diminuée entraîne un retour à la tonique de sol mineur. La fugue qui suit présente une construction formelle assez souple, mais un traitement du thème, court et marquant, d'une grande densité. À l'exception de quelques intermèdes, le thème réapparaît en effet presque à chaque mesure. La Sicilienne suggère un mouvement en trio dialogique, alliant une basse très motivique à deux voix supérieures conduites le plus souvent en parallèle. La hiérarchie rigoureuse de cet agencement de même que la structuration en périodes sont peu à peu assouplies, de manière à ce que le thème de la basse apparaisse également dans d'autres tessitures. La conclusion est un furieux Presto, dont la plénitude implicite de l'harmonie se dissimule derrière les contours très dessinés, presque anguleux, d'une ligne de doubles croches.

La **Partita en si mineur** BWV 1002 est agencée selon le modèle classique de la suite en quatre mouvements, si ce n'est que le compositeur a remplacé la Gigue finale par une Bourrée. L'astuce, voire le tour de force consistant à adjoindre un double à chacun des mouvements, lui permet d'illustrer un même schéma harmonique d'abord par une composition très verticale, puis par le biais de figures virtuoses et de lignes brisées. Il ne reste certes pas grand-chose du caractère traditionnel des danses. L'intention de Bach, qui consiste à élargir le spectre des possibilités d'expression dans toutes les directions, lui donna par exemple l'idée d'introduire dans l'Allemande initiale des rythmes pointés et des triolets, ce qui permet de ralentir, de retenir par moments ou de modifier le flot régulier propre à ce type de mouvement. Il faut attendre le double pour que la régularité soit rétablie. La Corrente doit beaucoup à la variante italienne de cette danse, mais aussi bien ses dimensions que la virtuosité déployée dans le double en dépassent largement le cadre habituel. La Sarabande se présente davantage comme une pièce de caractère lyrique, dont les triolets du double éclairent très différemment la délicate conduite polyphonique des lignes et la richesse harmonique. La tension de ce mouvement ne se résout que dans la joie manifeste du Tempo di Borea conclusif. On est frappé, dans cette pièce techniquement très ambitieuse, par le caractère général, tragique et mélancolique, que l'on retrouve d'ailleurs aussi dans d'autres œuvres de Bach écrites dans la même tonalité.

La **Sonate en la mineur** BWV 1003 ressemble à la sonate en sol mineur dans sa disposition formelle. Le Grave introductif sert de grand prélude à la fugue qui suit et qui développe, elle aussi, un thème relativement bref, mais marquant. Par rapport à la fugue en sol mineur, la technique d'écriture est toutefois plus ambitieuse, puisque Bach flanque le thème d'un contre-sujet chromatique et travaille par la suite les deux thèmes dans leurs renversements – signe de la plus grande liberté et de la plus grande assurance à l'intérieur des “limites auto-infligées” dont parlait Reichardt. Le

mouvement lent suit le modèle de la “cantilène avec basse continue”, qui exige de l'interprète qu'il sépare très distinctement ces deux composantes. De manière analogue à la sonate en sol mineur, l'Allegro final apparaît comme une sorte de *perpetuum mobile* sauvage, aux arpèges et balayages impressionnants.

PETER WOLLNY

Traduction Elisabeth Rothmund

When one listens to Bach, the external aspect of the music, the sound, becomes irrelevant; it is merely the vessel for something more important
(after Paul Hindemith)

Anyone who examines the manuscript of the Sei Solo sees a world of calligraphic beauty and perfection opening up before him or her. The sweeping penstrokes lead us through a universe of pure aesthetics, a cathedral-like total work of art with its pillars, its decorations, its sublime architecture. Bach's handwriting radiates grandeur and resolution alongside pulsating vitality. What harmony and equilibrium are to be seen here!

And what a hard task it is to make those very features perceptible in performance! When they tackle this text, today's interpreters are faced with an enormous mass of questions which seems to grow even bigger with every attempt to answer them, so diverse and apparently insoluble are they, and so far distant is the goal: Bachian perfection, complexity and energy combined in absolute balance. Study of contemporary documents concerning eighteenth-century performing practice and the valuable experience in this field acquired by many of our colleagues over several decades can help us today to make decisions about choice of instrument, pitch, or intonation within the key. It is indispensable to be familiar with the various styles that influenced Bach's music, the unmarked performance conventions of the time (such as ornaments added by the player), and the character and rhythmic execution of the dances. Musical rhetoric, articulation, and use of vibrato must be taken into consideration, not forgetting the internal structure of each movement and its function within the individual sonata or partita and the cycle as a whole. But above all it is vital to grasp the harmony and polyphony and make the listener hear them. On a melody instrument like the violin this demands the greatest intellectual concentration from both performer and listener. (With four strings and four fingers one can often only imply the polyphony and harmony, leaving them to be developed mentally.) The sonatas and partitas have accompanied me ever since my first steps in music, and are the daily bedrock of my approach to the entire violin literature. Their technical and intellectual requirements represent for me a basis and a licence for tackling all later works written for the instrument.

All that has been said above may perhaps give some idea of the thorough work and longstanding experience this music demands. But in the end its greatness cannot be comprehended through analytical formulas. Even after studying all these elements, the interpreter stands stunned and often also baffled before a masterpiece of this stature. It seems to me that here the journey is its own reward – the constant striving to get a step closer to the unattainable by tirelessly pressing onwards. This recording should be seen as a bow to the Master, a snapshot of the most intimate character, and may perhaps give some small glimpse of an ever-continuing process.

ISABELLE FAUST
Translation: Charles Johnston

“*Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato*”

Johann Sebastian Bach’s cycle of three sonatas and three partitas for solo violin undoubtedly marks a high point in western violin music. These works set new standards in both playing and compositional technique, which have lost none of their relevance over the centuries. Their exceptional nature was already recognised in the eighteenth century, although their artistic significance was variously interpreted. For Bach’s second son Carl Philipp Emanuel, these compositions represented first and foremost a document of his father’s profound knowledge of the idiomatic handling of string instruments, which made them valuable as unique material for study: ‘[J. S. Bach] understood to perfection the possibilities of all stringed instruments. This is evidenced by his solos for the violin and for the violoncello without bass. 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’ (letter of 1774 to Johann Nikolaus Forkel). Bach’s pupil Johann Philipp Kirnberger, on the other hand, emphasised the works’ achievement in terms of compositional technique. In the first part of his treatise *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (The art of true composition in music, 1771), after commenting on fugues in three and two voices, Kirnberger goes on to discuss works for an unaccompanied melody instrument: ‘It is even more difficult, without the slightest accompaniment, to write a simple melody so harmonically determined that it is impossible to add a voice to it without making mistakes; not to mention the fact that the added voice would be quite unsingable and clumsy. In this style we possess six sonatas for the violin and six for the violoncello, entirely without accompaniment, by J. S. Bach.’ The extraordinary difficulty Bach created for himself, in thus reducing his sonic resources to the bare minimum, was to realise the full harmonic and polyphonic richness of his musical language, without making noticeable concessions, on a melody instrument with only a limited capacity for playing chords or polyphony. This is further confirmed by a remark by Johann Friedrich Reichardt, for whom the mastery demonstrated in the solo violin works shows the composer’s ability to move in his self-imposed chains with the greatest possible freedom and confidence.

In his works for an unaccompanied solo instrument Bach was venturing into a field that had been explored by few composers before him, and whose potential was very far from being exhausted. A possible model of special importance is clearly to be found in the solo suites of Johann Paul von Westhoff (1656-1705). This outstanding violinist was a member of the Dresden court orchestra from 1674 to 1697, and then worked from 1699 until his death as chamber secretary and musician at the court of Weimar, where the young

Bach certainly encountered him during his first period of employment there (1703). Westhoff had already published at his own expense in 1682 a now lost collection of suites entitled *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen Violino Solo sonder Passo Continuo auf die neueste Manier mit 2. 3. & 4. Sayten* (A first set of a dozen allemandes, courantes, sarabandes and gigues for solo violin without basso continuo, in the latest style, using two, three and four strings [simultaneously]), and in 1696 a further set of six, of which two copies are still extant. Although Westhoff’s suites have little in common stylistically with those of Bach, both collections aim to combine polyphonic playing on an unaccompanied violin with the rules of pure composition, and thus to elevate this type of work to the status of high art. But whereas Westhoff achieves this ambition only through a perceptible lessening of harmonic complexity and melodic charm, it seems that the very challenge of the solo medium stimulated Bach to surpass even the harmonic wealth of his great organ and keyboard works – perhaps because here the harmonies can merely be suggested by the performer, and truly blossom only in the receptive imagination of an attentive listener. In this respect, Philipp Spitta’s reference to the Ciaccona of the Second Partita as a ‘triumph of mind over matter’ is also a telling description of the whole monumental cycle.

On the evidence of the date on the title page of its autograph fair copy, the cycle of Sonatas and Partitas for violin was finished in 1720, a year in which Bach’s life was particularly affected by two events, the death of his first wife Maria Barbara and his unsuccessful application for the post of organist at the Jacobikirche in Hamburg. It has often been asserted that the *solî* for violin are a musical reflection of these biographical turning points, but there is no extant documentary evidence whatsoever for this. In fact it has not even been established that the cycle was not already fully written out before his wife’s death (early July 1720); all we do know is that the paper used for the autograph came from Sankt Joachimsthal in Bohemia,¹ and was certainly not available to Bach before his stay in Carlsbad² (probably from late May to mid-July 1720). But, whatever the truth of the matter, our discouragingly scanty knowledge of Bach as an individual can scarcely be expanded on any sound basis by nitpicking interpretations that ignore musical findings; his music eludes any such superficial biographical approach. Information is just as scarce on the concrete circumstances of the work’s genesis and on who may have commissioned it or been intended as its dedicatee. There has been occasional talk of the Dresden Konzertmeister Johann Georg Pisendel, who had been personally acquainted with Bach since 1710; but there is no certainty that the works were planned for him, or even that he knew of them. A notable

¹ Modern Jachymov, in the Czech Republic. (Translator’s note)

² Modern Karlovy Vary. (Translator’s note)

feature of the autograph is that the *solis* for violin are designated as ‘libro primo’, which points to the project of a similar series of instrumental cycles, with the Cello Suites BWV 1007-12 being considered the ‘libro secondo’, whilst the isolated Partita for flute BWV 1013 might possibly form a fragment of a ‘libro terzo’ which was most likely not taken any further. Bach’s discernible intention to fit the violin cycle into a larger creative plan by no means excludes the possibility of a dedication to a specific performer, but it does relativise the significance of the issue.

Similarly, we do not know if some or perhaps even all the pieces have an earlier history that stretches back beyond the year 1720, in which case that date would merely mark the moment in time when Bach assembled them in an autograph fair copy. It has sometimes been surmised that there once existed an autograph from the early Weimar period (before 1714), but on musical grounds alone it is unlikely that the work dates from before 1720. The violin technique plainly appears more mature here than in works that were certainly or very probably written in Weimar, and is comparable to the violin parts in the First and Fourth Brandenburg Concertos and the closing movement of cantata BWV 66a, *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (December 1718; this music has survived as the opening chorus of the Leipzig Easter cantata *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66). The generous proportions of the movements and the superior mastery of form are also features one associates more with works of the Cöthen period than with the Weimar years. In the final analysis, given these numerous unanswered questions, it is the musical text, transmitted in exemplary fashion by the autograph score, which forms the sole key to understanding the work.

The set begins with the **Sonata in G minor** (BWV 1001). The work’s four-movement layout, the ornamented melodic lines of the opening Adagio and the fugal form of the second movement are all elements reminiscent of the great violin sonatas of Arcangelo Corelli, which appeared around 1700. The Adagio strides forward in massive crotchet chords surrounded by decorative chains of semiquavers and demisemiquavers, and soon strays into distant harmonic realms. At the precise midpoint of the movement, the enharmonic transformation of a diminished seventh chord restores the tonic of G minor. The Fuga that follows is fairly loose from a formal point of view, but the short, pithy theme is extremely densely worked, for with the exception of a few episodes it appears in virtually every bar. The Siciliano suggests the dialogue style of a trio sonata movement, with a strongly motivic bass and two upper voices generally treated in parallel motion. The strict hierarchy of this arrangement and the periodic structure are gradually broken up in the course

of the movement, so that the bass theme also appears in other positions. The sonata ends with a furious Presto, whose wide-ranging implicit harmonies are concealed beneath the contours of the monophonic, extremely jagged line in semiquavers.

The **Partita in B minor** (BWV 1002) follows the classical model of the four-movement suite, except that the composer has replaced the customary concluding gigue by a bourrée. The device of providing each movement with a *double* (variation) enables Bach to illustrate the same basic harmonic framework twice over, first of all in a chordal setting, then in virtuoso figuration and broken lines. Here, to be sure, there is not much left of the traditional dance characters. Bach’s aim of widening the spectrum of expressive possibilities in every direction gave him the idea of introducing dotted rhythms and triplets into the opening Allemanda, thus staunching at will the even flow characteristic of this type of movement. Only the Double generates the customary regularity. The Corrente derives from the Italian variant of the courante, but breaks out of that dance’s usual limits with its spaciousness and the unbridled virtuosity of the Double. The Sarabande, for its part, is a lyrical character piece, whose refined polyphonic part-writing and rich harmonies are explored from a different angle in the arpeggiated triplets of the Double. The tension of this movement is resolved only in the *joie de vivre* of the concluding Tempo di Borea. A striking feature of this technically very demanding composition is its passionate, melancholic, indeed tragic tone, which it shares with other Bach works in this key.

The **Sonata in A minor** BWV 1003 resembles the G minor sonata in its formal structure. The introductory Largo serves as a broad prelude to the fugue that follows, which develops a relatively short yet striking subject. However, the compositional technique here is considerably more ambitious than in the G minor fugue, since Bach provides this theme with a chromatic countersubject, and later works both themes in inversion – two indications of the supreme freedom and confidence with which he moved in what Reichardt called his ‘self-imposed chains’. The slow movement is of the ‘cantilena with continuo’ type, which gives the performer the demanding task of clearly and audibly distinguishing between the two elements, melodic and harmonic. The concluding Allegro, again as in the G minor sonata, is a furious *perpetuum mobile* featuring sonorous arpeggios.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

Beim Bachhören wird das Äußere der Musik, der Klang, zur Nichtigkeit, er ist nur noch Gefäß für das Wichtigere. (nach Paul Hindemith)

Dem Betrachter des Manuskriptes der “Sei Solo” eröffnet sich eine Welt von kalligraphischer Schönheit und Perfektion. Der schwungvolle Federstrich führt uns durch ein Universum purer Ästhetik, ein Kathedralen-ähnliches Gesamtkunstwerk mit Pfeilern, Ornamenten, großartiger Architektur. Bachs Handschrift strahlt Würde und Entschiedenheit aus, ebenso wie pulsierende Lebensfreude. Welcher Anblick von Harmonie und Gleichgewicht!

Und welch schwere Aufgabe, eben dies bei der Aufführung hörbar zu machen! Dem Interpreten stellt sich heute ein enormer Berg von Fragen bei der Auseinandersetzung mit diesem Text, und er scheint mit jeder versuchten Antwort noch zu wachsen, so vielfältig und scheinbar unlösbar sind die Fragen, die sich auftun, und so weit entfernt das Ziel: die Bachsche Perfektion, Komplexität und Energie vereint in absoluter Ausgewogenheit. Das Studium zeitgenössischer Dokumente bezüglich der Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert und die jahrzehntelange Erfahrung vieler Kollegen auf diesem Gebiet helfen uns heute bei Entscheidungen wie der Wahl der Instrumente, der Stimmtonhöhe oder der Intonation innerhalb der Tonart. Die Kenntnis der verschiedenen Stile, die auf Bachs Musik Einfluß hatten, der epochenüblich nicht im Text notierten Ausführungsregeln (wie vom Spieler hinzuzufügende Verzierungen), der Tanzcharaktere und ihrer Rhythmisierung ist unerlässlich. Klangrede, Artikulation, Verwendung des Vibratos müssen bedacht werden, nicht zu vergessen die innere Struktur eines jeden Satzes und seine Funktion innerhalb der jeweiligen Sonate oder Partita sowie des gesamten Zyklus. Vor allem aber gilt es, Harmonie und Polyphonie zu erfassen und hörbar zu machen. Bei einem Melodie-Instrument wie der Violine erfordert dies vom Interpreten wie vom Zuhörer höchste geistige Präsenz. (Häufig kann man hier auf 4 Saiten und mit 4 Fingern nur andeuten, Mehrstimmigkeit und Harmonie müssen im Geiste weitergeführt werden.)

Die Sonaten und Partiten begleiten mich seit meinen musikalischen Anfängen und sind tägliche Grundlage für die Beschäftigung mit der gesamten Violinliteratur. Ihre technischen und geistigen Anforderungen stellen für mich Voraussetzung und Berechtigung für alle Werke dar, die später für dieses Instrument geschrieben wurden.

Die oben genannten Aspekte können vielleicht errahnen lassen, welch umfassende Arbeit und langjährige Erfahrung dieses Repertoire fordert. Aber letztendlich ist die Größe dieser Musik nicht in analytischen Formeln zu begreifen. Auch nach dem Studium all dieser Komponenten steht der Interpret fassungslos und oft auch ratlos vor einem derartigen Meisterwerk. Es scheint mir, als ob hier der Weg das Ziel sei – das ständige Bestreben, dem Unerreichbaren durch unermüdliches Tieferdringen einen Schritt näher zu kommen. Diese Einspielung soll eine Verbeugung vor dem Meister darstellen, eine Momentaufnahme von intimstem Charakter, und sie kann vielleicht einen kleinen Einblick geben in einen immer fortschreitenden Prozess.

ISABELLE FAUST

“Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato”

Johann Sebastian Bachs Zyklus von je drei Sonaten und Partiten für Violine solo stellt unbezweifelbar einen Gipfelpunkt der abendländischen Violinmusik dar. Sowohl in spiel- als auch in kompositionstechnischer Hinsicht setzten diese Werke neue Maßstäbe, die über die Zeiten hinweg nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Das Exzeptionelle der Kompositionen wurde bereits im 18. Jahrhundert erkannt, wenngleich ihre künstlerische Bedeutung unterschiedlich gewertet wurde. Für den zweitältesten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel bildeten die Werke in erster Linie ein Dokument der profunden Kenntnisse seines Vaters in der idiomatischen Behandlung von Streichinstrumenten, woraus ihr Wert als einzigartiges Studienmaterial resultiere: „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 u. nichts beßeres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß“ (Brief an Johann Nikolaus Forkel von 1774). Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger hingegen hob vor allem die kompositionstechnische Leistung der Werke hervor. Im ersten Teil seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) kommt er nach der Erläuterung von drei- und zweistimmigen Fugen auch auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen: „Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell“. Die außergewöhnliche Schwierigkeit, der Bach sich bei dieser größtmöglichen Reduzierung der klanglichen Mittel stellte, bestand darin, auf einem Melodieinstrument mit seinen begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und mehrstimmigem Spiel ohne merkliche Abstriche den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache zu realisieren. In diese Richtung zielt auch eine Bemerkung von Johann Friedrich Reichardt, der die in den Violin-Soli demonstrierte Meisterschaft in dem Vermögen des Komponisten erkennt, sich in den selbstaufgelegten Ketten mit der größtmöglichen Freiheit und Sicherheit zu bewegen.

Mit seinen Werken für ein unbegleitetes Soloinstrument wagte sich Bach an ein Klangmedium, das vor ihm nur wenige Komponisten erkundet hatten und dessen Potential seinerzeit noch nicht einmal annähernd ausgeschöpft war. Besondere Bedeutung als mögliches Vorbild kommt offenbar den Solosuiten von Johann Paul von Westhoff (1656–1705) zu. Dieser herausragende Geiger wirkte von 1674 bis 1697 als Mitglied der Dresdner Hofkapelle und war von 1699 bis zu seinem Tod als Kammersekretär und Musiker am Weimarer Hof tätig, wo der junge Bach während seiner ersten dortigen Anstellung (1703) gewiss mit ihm zusammentraf. Westhoff hatte bereits 1682 im Selbstverlag eine – heute verschollene – Sammlung von Suiten mit dem Titel „Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen Violino Solo sonder Passo Continuo auf die neueste Manier mit 2. 3. & 4. Sayten“ veröffentlicht und 1696 eine – immerhin in zwei Exemplaren erhaltene – Fortsetzung mit sechs Suiten folgen lassen. Die Suiten Westhoffs weisen in stilistischer Hinsicht zwar kaum Verbindungen mit Bachs Werken auf, doch zielen sie wie diese darauf ab, das mehrstimmige Spiel auf einer unbegleiteten Violine mit den Regeln des reinen Satzes zu verknüpfen und damit diese Art von Komposition in den Bereich der hohen Kunst zu erheben. Während Westhoff dieses Vorhaben jedoch nur um den Preis einer merklichen Reduktion von harmonischer Komplexität und melodischer Anmut gelang, scheint es, als hätte gerade die Herausforderung des solistischen Mediums Bach dazu angeregt, den musikalischen Reichtum seiner großen Orgel- und Clavierwerke noch zu übertreffen – vielleicht weil dieser durch den Ausführenden nur angedeutet werden kann und sich so recht erst in der nachvollziehenden Phantasie des aufmerksamen Hörers entfaltet. Philipp Spittas auf die Ciaccona der zweiten Partita bezogenes Wort vom „Triumph des Geistes über die Materie“ ist damit eine treffende Charakterisierung des gesamten monumentalen Zyklus.

Der Zyklus der Violinsoli wurde nach Ausweis der auf der Titelseite der autographen Reinschrift zu findenden Datierung 1720 fertiggestellt – in einem Jahr also, in dem Bachs Leben besonders von zwei Ereignissen geprägt war – vom plötzlichen Tod seiner ersten Frau Maria Barbara und der missglückten Bewerbung auf die Organistenstelle an der Hamburger Jakobikirche. Dass Bach diese äußeren biographischen Wendepunkte in seinen Violinsoli musikalisch reflektierte, ist häufig behauptet worden, doch fehlen hierfür jegliche dokumentarischen Belege. So ist nicht einmal geklärt, ob die Niederschrift des Zyklus nicht bereits vor dem Tod seiner Frau (Anfang Juli 1720) abgeschlossen war; schließlich verwendete Bach für sein

Autograph Papier aus dem böhmischen Joachimsthal, das ihm sicherlich erst während seines Aufenthalts in Karlsbad (vermutlich Ende Mai bis Mitte Juli 1720) zur Verfügung stand. Doch wie dem auch sei: Unsere entmutigend geringen Kenntnisse über Bachs Person lassen sich durch spitzfindige, die musikalischen Befunde ignorierende Interpretationen wohl kaum erweitern. Seine Musik entzieht sich jedenfalls einer vordergründig biographischen Betrachtungsweise. Über einen konkreten Entstehungsanlass ist ebenso wenig bekannt wie über einen möglichen Auftraggeber oder Widmungsträger. Verschiedentlich wurde der Name des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel ins Spiel gebracht, der mit Bach seit 1710 persönlich bekannt war; ob die Werke jedoch für Pisendel bestimmt waren, ja ob er überhaupt von ihnen wusste, ist nicht gewiss. Bemerkenswert ist die Kennzeichnung des Autographs der Violin-Soli als „Libro Primo“, die auf den Plan einer Serie ähnlicher Instrumentalzyklen deutet. Als „Libro Secondo“ dürfen die sechs Suiten für Violoncello BWV 1007–1012 gelten, während die einzeln stehende Partita für Flöte BWV 1013 möglicherweise das Bruchstück eines „Libro Terzo“ bildet. Die erkennbare Einordnung des Zyklus in einen größeren Schaffensplan schließt die Zueignung an einen konkreten Spieler keineswegs aus, relativiert aber die Bedeutung dieser Frage.

Ebenfalls nicht bekannt ist, ob einzelne oder vielleicht gar sämtliche Werke eine länger zurückreichende Vorgeschichte haben und mithin die originale Jahreszahl 1720 lediglich den Zeitpunkt markiert, zu dem Bach die Werke in einer autographen Reinschrift zusammenfasste. Verschiedentlich ist die einstige Existenz eines Autographs aus der frühen Weimarer Zeit (vor 1714) vermutet worden, doch schon allein aus musikalischer Sicht vermag eine wesentlich vor 1720 angesetzte Entstehungszeit kaum zu überzeugen. Die Violintechnik erscheint im Vergleich mit sicher oder vermutlich in der Weimarer Zeit entstandenen Werken deutlich reifer und lässt sich eher mit den Violinpartien im ersten und vierten Brandenburgischen Konzert sowie im Schlusssatz der Kantate „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ BWV 66a (Dezember 1718; erhalten als Eingangschor der Leipziger Osterkantate BWV 66) vergleichen. Auch die großzügigen Proportionen der Sätze und die überlegene Beherrschung der Form wird man eher mit Bachs Köthener Zeit als mit den Weimarer Jahren in Verbindung bringen. Letztlich bildet der in der autographen Partitur mustergültig überlieferte Notentext den einzigen Schlüssel zum Verständnis der Werke und viele Fragen müssen daher offenbleiben.

Die Serie wird mit der Sonate in g-Moll (BWV 1001) eröffnet. Die viersätzig Anlage der Komposition, die verzierten Melodielinien des einleitenden Adagio sowie die Fugenform des zweiten Satzes erinnern an die 1700 erschienenen großen Violinsonaten Arcangelo Corellis. Das Adagio schreitet unter den dekorativen Girlanden aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten in wuchtigen Viertelakkorden voran und verirrt sich bald in einem Labyrinth entfernter harmonischer Gefilde. Genau in der Mitte des Satzes bewirkt die enharmonische Verwechslung eines verminderten Septakkords die Rückkehr zur Tonika g-Moll. Die anschließende Fuge ist in formaler Hinsicht locker, in Bezug auf die Behandlung des kurzen prägnanten Themas jedoch überaus dicht gearbeitet, denn dieses taucht – abgesehen von einigen Zwischenspielen – in nahezu jedem Takt auf. Die Siciliana suggeriert einen dialogischen Triosatz mit einem motivisch geprägten Bass und zwei zumeist parallel geführten Oberstimmen. Die strenge Hierarchie dieser Satzordnung und die periodische Gliederung werden im weiteren Verlauf nach und nach aufgebrochen, so dass das Bassthema auch in anderen Lagen erscheint. Den Abschluss bildet ein furioses Presto, dessen implizite flächige Harmonik sich hinter den Konturen der einstimmigen, reich gezackten Sechzehntellinie verbirgt.

Die Partita in h-Moll (BWV 1002) ist nach dem Muster der klassischen viersätzig Suitenform angelegt, nur hat der Komponist die abschließende Gigue durch eine Bourrée ersetzt. Der Kunstgriff, jedem der Sätze ein Double anzuschließen, erlaubte dem Komponisten, dasselbe harmonische Grundgerüst jeweils einmal durch eine akkordische Satzweise und einmal durch virtuose Spielfiguren und gebrochene Linien zu illustrieren. Freilich ist von den traditionellen Tanzcharakteren nicht mehr viel übrig geblieben. Bachs Absicht, das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten in alle Richtungen hin zu erweitern, brachte ihn etwa auf die Idee, in die einleitende Allemanda punktierte Rhythmen und Triolen einzuführen und so den diesem Satztyp eigenen gleichmäßigen Fluss nach Belieben zu stauen. Erst das Double stellt das gewohnte Ebenmaß wieder her. Die Corrente ist der italienischen Variante dieses Tanzes verpflichtet, sprengt aber schon allein durch ihre Weiträumigkeit und durch die im Double entfesselte Virtuosität die gewohnten Grenzen. Die Sarabande ist eher ein lyrisches Charakterstück, dessen feine polyphone Linienführung und harmonischer Reichtum in den triolischen Brechungen des Doubles gleichsam von einer anderen Seite beleuchtet werden. Die Spannung dieses Satzes löst sich erst in der Spielfreude der abschließenden Tempo di Borea. Auffällig ist in diesem technisch überaus anspruchsvollen Werk der leidenschaftliche, tragisch-melancholische Grundton, der auch andere Werke Bachs in dieser Tonart auszeichnet.

Die Sonate in a-Moll (BWV 1003) ähnelt in ihrem formalen Aufbau der Sonate in g-Moll. Das einleitende Grave dient als großes Präludium zur anschließenden Fuge, in der ebenfalls ein verhältnismäßig kurzes, doch prägnantes Thema durchgeführt wird. Gegenüber der g-Moll-Fuge ist die Satztechnik allerdings anspruchsvoller, da Bach das Thema mit einem chromatischen Kontrasubjekt versieht und im weiteren Verlauf beide Themen auch in der Umkehrung verarbeitet – Zeichen größtmöglicher Freiheit und Sicherheit in den von Reichardt beschriebenen „selbstaufgelegten Ketten“.

Der langsame Satz folgt dem Typus „Kantilene mit Basso continuo“; für den Spieler erwächst hieraus die anspruchsvolle Aufgabe, die beiden Komponenten deutlich hörbar voneinander zu trennen. Das abschließende Allegro ist analog der g-Moll-Sonate wiederum ein wildes Perpetuum mobile mit klangvollen Akkordbrechungen.

PETER WOLLNY



ISABELLE FAUST se produit depuis longtemps avec les plus grands orchestres du monde : la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Munich, l'Orchestre de Paris, le Boston Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra et le Mahler Chamber Orchestra, sous la direction de Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Frans Brüggen, Daniel Harding ou encore Mariss Jansons.

Isabelle Faust défend également les grandes œuvres du xx^e siècle au même titre que les interprétations sur instruments d'époque. Dans ce cadre, elle collabore très régulièrement avec des ensembles comme The Orchestra of the Age of Enlightenment, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre du xviii^e siècle ou l'Orchestre des Champs-Élysées.

Interprète de musique de chambre, Isabelle Faust a réalisé de nombreux enregistrements pour harmonia mundi sur instruments modernes comme sur instruments anciens avec son partenaire Alexander Melnikov. Très bien accueillis par la presse, ses enregistrements ont été maintes fois primés (Diapason d'Or, Gramophone Award).

Isabelle Faust joue le Stradivarius "Belle au bois dormant" de 1704, gracieusement prêté par la L-Bank Baden-Württemberg.

ISABELLE FAUST has long appeared with some of the world's finest orchestras, including the Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and Mahler Chamber Orchestra, under such conductors as Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Frans Brüggen, Daniel Harding, and Mariss Jansons.

She champions both the great works of the twentieth century and earlier music on period instruments. In the latter field, she appears regularly with such groups as the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Freiburger Barockorchester, the Orchestra of the Eighteenth Century, and the Orchestre des Champs-Élysées.

Isabelle Faust has made numerous recordings of chamber music for harmonia mundi with her partner Alexander Melnikov, using both modern and period instruments. Many of her critically acclaimed CDs have won prizes, including the Diapason d'Or and the Gramophone Award.

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius of 1704, kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

ISABELLE FAUST tritt als Konzertsolistin in der ganzen Welt mit den berühmtesten Orchestern auf: Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC-Orchestern und Mahler Chamber Orchestra, unter der Leitung von Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Frans Brüggen, Daniel Harding und Mariss Jansons.

Neben dem klassischen und romantischen Repertoire, widmet sich Isabelle Faust auch den großen Werken des 20. Jahrhunderts sowie der historischen Aufführungspraxis. In letzteren Bereich tritt sie mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Freiburger Barockorchester, dem Orchester des 18. Jahrhunderts und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

Als Kammermusikerin hat sie mehrere CDs mit ihrem Duopartner Alexander Melnikov aufgenommen. Ihre Aufnahmen wurden von der internationalen Presse gefeiert (Diapason d'Or, Choc de Classica, Gramophone Award).

Isabelle Faust spielt die Stradivarius „Dornröschen“ von 1704, die ihr freundlicherweise von der L-Bank Baden-Württemberg zur Verfügung gestellt wird.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement août-septembre 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio

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

Photos Isabelle Faust : Felix Broede for harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902124