

JANINE JANSEN

BACH CONCERTOS





JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Violin Concerto in E major, BWV 1042

mi majeur · E-Dur · E-groot

1	I Allegro	7.26
2	II Adagio	6.04
3	III Allegro assai	2.40

Violin Concerto in A minor, BWV 1041

la mineur · a-Moll · a-klein

4	I [Allegro moderato]	3.42
5	II Andante	5.38
6	III Allegro assai	3.31

Concerto for violin and oboe in C minor BWV 1060 (reconstructed)

ut mineur · c-Moll · c-klein

7	I Allegro	4.59
8	II Adagio	5.10
9	III Allegro	3.32

Sonata for harpsichord and violin No.3 in E major, BWV 1016

mi majeur · E-Dur · E-groot

10	I Adagio	3.35
11	II Allegro	2.45
12	III Adagio ma non tanto	4.28
13	IV Allegro	3.45

Sonata for harpsichord and violin No.4 in C minor, BWV 1017

ut mineur · c-Moll · c-klein

14	I Siciliano: Largo	4.05
15	II Allegro	4.15
16	III Adagio	3.01
17	IV Allegro	3.12

JANINE JANSEN & FRIENDS

JANINE JANSEN violin
RAMÓN ORTEGA QUERO oboe
JAN JANSEN harpsichord

Boris Brovtsyn, Cindy Albracht, Fredrik Paulsson, Julia-Maria Kretz, Tijmen Huisingh, Monika Urbonaite violins
Nimrod Guez, Pauline Sachse violas
Maarten Jansen cello · **Rick Stotijn** double bass

The outstanding instrument played by Janine Jansen is the “Barrere” by Antonio Stradivari, on extended loan from the Elise Mathilde Foundation

JOHANN SEBASTIAN BACH

Violin Concertos, BWV 1041 & 1042

Violin and Oboe Concerto in C minor BWV 1060 (reconstructed)

Sonatas for harpsichord and violin, BWV 1016 & 1017

One of Bach’s most crucial early appointments was as Court Organist at Weimar, for it was here that he first encountered the instrumental music of the Italian grand masters. The term “concerto” had initially been coined by Lodovico Grossi da Viadana in 1602, when he described a series of his motets for voice and organ as “concerti ecclesiastici”. Several Italian composers then adapted the idea for purely instrumental purposes until in 1686 Giuseppe Torelli (1658–1709) published a groundbreaking concerto for two violins and figured bass.

Using Torelli’s innovation as a musical blueprint, Tomaso Albinoni (1671–1750/51) and Antonio Vivaldi (1678–1741) brought the concerto to a high level of development and enjoyed the enthusiastic support of several noblemen, including Bach’s employer, the Duke of Weimar. Thus Bach discovered concerto form, which up to that point had almost entirely passed mainstream German composers by.

The idea of casting an instrumental concerto in three movements — a fairly brisk Allegro, typically broad in design and imperious in tone, followed by a more contemplative and lyrical central movement

and a bracing finale — became so universally popular that it is easy to overlook the excitement that Bach must have felt. Vivaldi’s music made a particularly strong impression, so much so that he immediately set about transcribing the great Venetian’s orchestral music for both organ and solo harpsichord.

Bach was otherwise deeply unhappy at Weimar and early in December 1717 finally received permission to take his wife and their four children to Cöthen. Unlike the Dukes of Saxe-Weimar, Bach’s new employer, Duke Leopold, was devoted to every conceivable kind of instrumental music. He had one of the finest orchestras in Germany and was also discerning enough to pay his new Kapellmeister the same salary as his Court Marshal, the second-highest official of the realm.

At Cöthen, Bach took over a well-trained group of seventeen men, at least half of whom were of virtuoso standard, and over the following six years wrote dozens of orchestral and chamber works for this elite band of strings and winds, including suites for orchestra, sonatas for the violin, flute and viola da gamba, works for solo cello and solo violin, the Brandenburg Concertos,

concertos for one and two violins, and the Violin and Oboe Concerto. It seems more than likely that when composing his violin concertos and sonatas, Bach had in mind his star violinist and concertmaster at Cöthen, Joseph Spieß.

The A minor Violin Concerto juxtaposes one of Bach's most enchanting, aria-like Andantes with two outer movements of exceptional dynamic power: the first dramatically imposing, constantly developing and reinventing material announced in the first four bars, the last a triple-time gigue, highlighted by a *brillante* passage of rapid string-crossing for the soloist towards the end. Given the subtle complexity of Bach's contrapuntal writing, in which solo and orchestral lines interweave as part of a polyphonic web of sound, the leading Bach scholar Christoph Wolff has suggested this concerto may actually date from the composer's final period in Leipzig.

Although the first two movements of the E major Concerto are weightier both in tone and expression, the relative textural simplicity of the orchestral writing would appear to confirm its Cöthen origins. The first-movement Allegro begins with a lengthy opening section, which is repeated in its entirety immediately following a brief solo violin cadenza, thereby creating a classic "da capo" structure. The Adagio is one of Bach's most hauntingly introspective pieces, the main theme being confined to

the bass, over which the soloist elaborates a series of inspired meditations. All cares are swept aside by the playful rondo-form finale, in which the solo violin's series of brief episodes contrast with a recurring orchestral ritornello.

Bach later arranged his two violin concertos for harpsichord and orchestra. However, in the case of the Concerto for violin and oboe, the handwritten manuscript score is lost. As a result, the reverse procedure had to be adopted, reconstructing Bach's original intentions from a surviving transcription of the score as a double harpsichord concerto (although even this is not in Bach's own handwriting). Perhaps the most striking aspect of this concerto is its melodic radiance, particularly during the heartfelt central Adagio, whose poignant, overlapping harmonic suspensions possess a heightened poetic intensity premonitory of the Romantic era.

By some strange quirk of musical fate, while Bach's sonatas and partitas for solo violin are generally celebrated as works of profound genius, his six accompanied sonatas are, by comparison, barely ever mentioned. Yet they embrace some of Bach's most inspired chamber-scale invention, as well as being far more gratefully written for the instrument. Composed at Cöthen, they are laid out as trio sonatas, with the violin and keyboard functioning as equal partners. With the

exception of No.6, all are cast in the customary *sonata da chiesa*, slow-fast-slow-fast movement format. BWV 1016, with its nobly expressive C sharp minor third movement, is one of Bach's most exultant sonata structures,

while BWV 1017 in C minor anticipates the *Sturm und Drang* intensity of Mozart's music in this most overtly dramatic of minor keys.

Julian Haylock





JOHANN SEBASTIEN BACH
Concertos pour violon BWV 1041 et 1042
Concerto pour violon et hautbois en ut mineur BWV 1060 (reconstitution)
Sonates pour clavecin et violon BWV 1016 et 1017

L'une des premières nominations décisives de Bach fut son poste d'organiste à la cour de Weimar car il y découvrit la musique instrumentale des grands maîtres italiens. Le premier à avoir utilisé le terme "concerto" fut Lodovico Grossi da Viadana en 1602 lorsqu'il décrivit une série de ses motets pour voix et orgue comme "concerti ecclesiastici". Plusieurs compositeurs italiens adaptèrent par la suite cette idée à des fins purement instrumentales jusqu'à ce qu'en 1686 Giuseppe Torelli (1658–1709) publie un concerto novateur pour deux violons et basse figurée.

En utilisant l'innovation de Torelli comme un modèle musical, Tomaso Albinoni (1671–1750/51) et Antonio Vivaldi (1678–1741) hissèrent le concerto à un niveau de développement remarquable et bénéficièrent du soutien enthousiaste de plusieurs nobles, dont l'employeur de Bach, le duc de Saxe-Weimar. C'est ainsi que Bach découvrit la forme du concerto, qui jusque-là était passée quasiment inaperçue aux yeux des principaux compositeurs allemands.

L'idée d'élaborer un concerto instrumental en trois mouvements — un *Allegro* assez vif caractérisé par une

conception ample et un ton impérieux, suivi d'un mouvement central plus contemplatif et plus lyrique, et terminé par un finale énergique — devint si populaire partout qu'on aurait facilement tendance à sous-estimer l'enthousiasme que Bach dut ressentir. La musique de Vivaldi en particulier lui fit une grande impression, telle qu'il se mit aussitôt à transcrire la musique orchestrale de l'éminent Vénitien à la fois pour l'orgue et pour le clavecin seul.

Bach était par ailleurs profondément malheureux à Weimar, et au début du mois de décembre 1717, il reçut finalement la permission d'emmener sa femme et leurs quatre enfants à Köthen. Contrairement aux ducs de Saxe-Weimar, le nouvel employeur de Bach, le prince Leopold, se passionnait pour toutes sortes de musiques instrumentales. Il possédait l'un des meilleurs orchestres d'Allemagne et était suffisamment intelligent pour rétribuer son nouveau maître de chapelle comme son maréchal de cour, second officiel du royaume.

À Köthen, Bach prit la charge d'un groupe de dix-sept musiciens compétents, dont au moins la moitié présentaient des qualités de virtuoses, et au cours des six années

suivantes il écrivit pour ce remarquable ensemble de cordes et de vents des dizaines d'œuvres orchestrales et de chambre, dont des suites pour orchestre, les sonates pour le violon, la flûte traversière et la viole de gambe, les œuvres pour violoncelle seul et violon seul, les Concertos brandebourgeois, les concertos pour violon ou deux violons, et le Concerto pour violon et hautbois. Il semble plus que probable qu'en composant ses concertos et ses sonates pour violon, Bach pensait à son violoniste étoile et Premier violon solo de Köthen, Joseph Spieß.

Le Concerto pour violon en *la* mineur présente l'un des andantes chantants les plus charmants de Bach entre deux mouvements d'une énergie exceptionnelle : le premier est magistral, développant et réinventant sans cesse le matériau annoncé dans les quatre premières mesures ; le dernier est une gigue à trois temps, réhaussée par de brillants bariolages exécutés par le soliste vers la fin du mouvement. Étant donné la complexité subtile de l'écriture contrapuntique de Bach dans laquelle les lignes mélodiques orchestrales et solistes se mêlent et participent à une toile sonore polyphonique, l'éminent spécialiste de Bach Christoph Wolff a signalé qu'il est possible que ce concerto date de la dernière période de la vie du compositeur à Leipzig.

Bien que les deux premiers mouvements

du Concerto en *mi* majeur présentent tous deux une sonorité et une expression plus denses, la relative simplicité de la texture de l'écriture orchestrale semble confirmer qu'il fut composé à Köthen. L'*Allegro* initial commence par une longue section d'ouverture qui est entièrement répétée juste après une brève cadence du violon solo, créant ainsi une structure "da capo" traditionnelle. L'*Adagio* est l'une des pièces les plus introspectives et obsédantes de Bach, où le thème principal est limité à la basse et sur lequel le soliste élabore une série de méditations inspirées. Il n'y a plus aucune touche d'intériorité dans le joyeux finale de forme rondo où la série de brefs couplets au violon seul contraste avec le refrain récurrent confié à l'orchestre.

Bach arrangea par la suite ses deux concertos pour violon en une version pour clavecin et orchestre. Toutefois, dans le cas du Concerto pour violon et hautbois, le manuscrit autographe a été perdu. Aussi, c'est la procédure inverse qui dut être adoptée pour reconstituer les intentions premières de Bach d'après la transcription de la partition du concerto pour deux clavecins (qui n'est du reste même pas écrite de sa main). L'aspect le plus remarquable de ce concerto est sans doute son éclat mélodique, en particulier pendant l'*Adagio* central sincère dont les retards poignants, qui se chevauchent, possèdent une forte intensité poétique

annonciatrice de l'ère romantique.

Par quelque étrange caprice du destin, tandis que les sonates et les partitas pour violon seul de Bach sont généralement considérées comme des œuvres magistrales, ses six sonates pour clavecin et violon ne sont, par comparaison, que très rarement mentionnées. Pourtant, elles contiennent quelques-unes des pages de musique de chambre les plus inspirées de Bach et mettent aussi bien mieux en valeur l'instrument. Composées à Köthen, elles sont écrites comme des sonates en trio, le violon et le clavecin étant sur le même plan

tout au long de l'œuvre. À l'exception de la Sixième Sonate, toutes reposent sur la traditionnelle structure lent-vif-lent-vif de la sonate d'église. La Sonate BWV 1016, avec son troisième mouvement en *ut* dièse mineur noble et expressif, est l'une des sonates les plus éclatantes de Bach, tandis que la Sonate BWV 1017 en *ut* mineur annonce l'intensité *Sturm und Drang* chez Mozart dans la plus ouvertement dramatique des tonalités mineures.

Julian Haylock

Traduction Noémie Gatzler





JOHANN SEBASTIAN BACH
Violinkonzerte BWV 1042 und 1041
Doppelkonzert für Violine und Oboe in c-Moll BWV 1060 (Rekonstruktion)
Sonaten für Cembalo und Violine BWV 1016 und 1017

Eine der für Bach entscheidendsten Anstellungen zu Beginn seiner Karriere war sein Posten als Hoforganist in Weimar, denn dort begegnete er zum ersten Mal der Instrumentalmusik der italienischen Großmeister. Der Begriff "Concerto" war ursprünglich 1602 von Lodovico Grossi da Viadana geprägt worden, als er eine Reihe seiner Motette für Gesang und Orgel als "concerti ecclesiastici" bezeichnete. Daraufhin griffen mehrere italienische Komponisten die Idee für rein instrumentale Zwecke auf, und schließlich veröffentlichte Giuseppe Torelli (1658–1709) im Jahre 1686 ein wegweisendes Konzert für zwei Violinen und Generalbass.

Tomaso Albinoni (1671–1750/51) und Antonio Vivaldi (1678–1741) verwendeten Torellis Werk als musikalische Vorlage, um die Konzertform immer weiterzuentwickeln und zu perfektionieren. Begeisterte Unterstützung erhielten sie dabei von einigen Adelligen, zu denen auch Bachs Arbeitgeber, der Herzog von Weimar zählte. So entdeckte Bach die Konzertform, die den etablierten deutschen Komponisten bis zu diesem Zeitpunkt beinahe völlig entgangen war.

Die Idee, ein instrumentales Konzert

dreisätzig zu gestalten — ein relativ lebhaftes Allegro, meist breit angelegt und von beherrschendem Ton, gefolgt von einem nachdenklicheren und lyrischen mittleren Satz und einem schwungvollen Finale — erfreute sich schon bald so allgemeiner Beliebtheit, dass man leicht übersehen kann, wie aufregend diese Entdeckung für Bach gewesen sein muss. Vivaldis Musik hinterließ einen besonders starken Eindruck auf ihn — in dem Maße, dass er sich auf der Stelle daran begab, die Musik des großen Venezianers sowohl für Orgel als auch für Solo-Cembalo zu transkribieren.

Davon abgesehen war Bach sehr unglücklich in Weimar, und Anfang Dezember 1717 erhielt er endlich die Genehmigung, mit seiner Frau und seinen vier Kindern nach Cöthen zu ziehen. Im Gegensatz zu den Herzögen von Sachsen-Weimar liebte Bachs neuer Arbeitgeber Herzog Leopold jede erdenkliche Form von Instrumentalmusik. Er verfügte über eines der besten Orchester in Deutschland und war auch scharfsichtig genug, seinem neuen Kapellmeister das gleiche Gehalt wie dem Hofmarschall zu zahlen, dem zweithöchsten Beamten in seinem Reich.

In Cöthen übernahm Bach die Leitung

einer gut ausgebildeten Gruppe von 17 Männern, von denen mindestens die Hälfte auf virtuosem Niveau musizierte, und in den nächsten sechs Jahren schrieb er Dutzende Orchester- und Kammermusikwerke für seine Elitegruppe von Streichern und Holzbläsern, darunter Orchestersuiten, Sonaten für Geige, Flöte und Viola da gamba, Werke für Solovioline und Solocello, die Brandenburgischen Konzerte für eine und zwei Violinen und das Violinen- und Oboenkonzert. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Bach bei der Komposition seiner Violinkonzerte und Sonaten an seinen Stargeliebten und Konzertmeister in Cöthen, Joseph Spieß, dachte.

Das Violinkonzert in a-Moll setzt einem der bezauberndsten, arienhaftesten Andante von Bach zwei Außensätze von außergewöhnlicher dynamischer Kraft entgegen: Der erste ist dramatisch und eindrucksvoll, in ihm wird durchgängig Material, das in den ersten vier Takten angekündigt wurde, entwickelt und umgestaltet, der letzte ist eine Gigue im Dreiertakt, deren Höhepunkt ein *brillante*-Abschnitt gegen Ende bildet, in dem der Solist rasante Saitenübergänge zu bewältigen hat. In Anbetracht der subtilen Komplexität von Bachs kontrapunktischer Komposition, in der Solo- und Orchestermelodien sich zu einem polyphonen Klangnetz verweben, vermutete der führende Bach-Gelehrte Christoph Wolff, dass dieses Konzert tatsächlich in der

letzten Phase des Komponisten in Leipzig entstanden sei.

Auch wenn die ersten beiden Sätze des Konzerts in E-Dur sowohl vom Ton als auch vom Ausdruck her gewichtiger sind, scheint die relativ simple Struktur der Orchesterkomposition dessen Cöthener Herkunft zu bestätigen. Das Allegro beginnt mit einem längeren Eröffnungsabschnitt, der nach einer kurzen Kadenz des Violinisten gänzlich wiederholt wird, wodurch eine klassische Da Capo-Struktur geschaffen wird. Das berührende Adagio ist eines von Bachs introspektivsten Stücken. Hier fällt das Hauptthema dem Bass zu und die Solisten erarbeiten darüber eine Reihe inspirierter Meditationen. Beim verspielten Finale in Rondoform werden alle Sorgen aus dem Weg geräumt, hier kontrastiert eine Reihe von kurzen Soloviolin-Episoden mit einem wiederkehrenden Orchesterritornell.

Später erstellte Bach Bearbeitungen seiner zwei Violinkonzerte für Cembalo und Orchester. Im Falle seines Konzerts für Violine und Oboe jedoch ist seine handgeschriebene Partitur nicht mehr erhalten. Deshalb musste die umgekehrte Prozedur angewendet werden und Bachs ursprüngliche Intentionen aus einer überlebenden Transkription der Partitur als doppeltes Cembalokonzert rekonstruiert werden (auch wenn selbst dieses nicht in Bachs eigener Handschrift vorliegt). Der vielleicht auffälligste Aspekt dieses Konzerts ist sein

melodisches Strahlen, insbesondere im gefühlvollen Adagio in der Mitte, dessen ausdrucksstarke, einander überlagernde harmonische Vorhalte eine hohe poetische Intensität besitzen, die das Zeitalter der Romantik vorausbedeutet.

Es ist eine seltsame Laune des musikalischen Schicksals, dass Bachs Sonaten und Partiten für Solovioline zwar generell als Werke großer Genialität anerkannt sind, doch seine sechs begleiteten Sonaten im Vergleich dazu kaum jemals erwähnt werden. Nichtsdestoweniger enthalten sie einige von Bachs inspiriertesten Inventionen auf kammermusikalischer Ebene und sind als Kompositionen für das Instrument wesentlich dankbarer. Sie wurden in

Cöthen komponiert und sind als Triosonaten angelegt, wobei die Violine und die rechte Hand auf dem Cembalo als gleichberechtigte Partner agieren. Mit Ausnahme der Sonate Nr. 6 stehen alle im üblichen *sonata-da-chiesa*-Format, in dem die Sätze dem Schema langsam–schnell–langsam–schnell folgen. BWV 1016 ist mit ihrem edel-expressiven dritten Satz in cis-Moll eine von Bachs jubilierendsten Sonaten, während BWV 1017 in c-Moll, der dramatischsten unter den Moll-Tonarten, die Sturm-und-Drang-Intensität der Musik Mozarts vorausahnen lässt.

Julian Haylock
Übersetzung Leandra Rhoese



JOHANN SEBASTIAN BACH

Violconcerto's BWV 1041 & 1042

Concerto voor viool & hobo in c-klein, BWV 1060 (gereconstrueerd)

Sonates voor klavecimbel & viool BWV 1016 & 1017

Een van Bachs belangrijkste vroege aanstellingen was die van hoforganist in Weimar; hier maakte hij voor het eerst kennis met de instrumentale muziek van de Italiaanse grootmeesters. De term "concerto" was al in 1602 verzonnen door Lodovico Grossi da Viadana, toen hij een reeks van zijn motetten voor stem en orgel omschreef als "concerti ecclesiastici". Verscheidene Italiaanse componisten hebben die gedachte toegepast op volledig instrumentale werken totdat Giuseppe Torelli (1658–1709) in 1686 een vernieuwend concerto voor twee violen en basso continuo publiceerde.

Met Torelli's innovatie als muzikaal uitgangspunt ontwikkelden Tomaso Albinoni (1671–1750/51) en Antonio Vivaldi (1678–1741) het concerto verder en genoten zij de enthousiaste steun van een aantal edellieden, onder wie Bachs werkgever, de hertog van Weimar. Zodoende ontdekte Bach de vorm van het concerto, die tot dan toe bijna geheel aan de grote Duitse componisten voorbij was gegaan.

Het idee om een instrumentaal concerto in drie delen te schrijven — een levendig Allegro, uitgebreid in ontwerp en dwingend in toon, gevolgd door een bedachtzamer en

lyrischer tweede deel en een opwekkend laatste deel — werd in zo'n brede kring populair dat men bijna zou vergeten hoe opwindend dat voor Bach moet zijn geweest. De muziek van Vivaldi liet een ongewoon sterke indruk na; zelfs zoveel dat Bach onmiddellijk overging tot een transcriptie van Vivaldi's grote Venetiaanse concerto's voor solo orgel en klavecimbel.

Verder was Bach diep ongelukkig in Weimar en begin december 1717 kreeg hij eindelijk toestemming om met zijn vrouw en hun vier kinderen naar Köthen te gaan. In tegenstelling tot de hertog van Weimar, was Bachs nieuwe werkgever, hertog Leopold, een liefhebber van alle denkbare soorten instrumentale muziek. Hij had een van de beste orkesten van Duitsland en was dan ook slim genoeg om zijn nieuwe kapelmeester evenveel te betalen als zijn hofmaarschalk, de op een na hoogste functionaris in dat rijk.

In Köthen kreeg Bach de leiding over een groep met zeventien uitstekende musici, van wie ten minste de helft virtuoos was. In de zes jaren aldaar schreef hij talloze orkestwerken en kamermuziekstukken voor deze uitmuntende groep strijkers en blazers, inclusief suites voor orkest, sonates voor

viool, fluit en viola da gamba, stukken voor solo cello en solo viool, de Brandenburgse Concerten, violconcerten en het dubbelconcert voor twee violen, en het concerto voor viool en hobo. Het is zeer waarschijnlijk dat Bach, bij het componeren van zijn violconcerten en –sonates, zijn sterviolist en concertmeester in Köthen, Joseph Spieß, in gedachten had.

Het violconcert in a-klein combineert een van de meest betoverende aria-achtige andantes van Bach met een eerste en laatste deel van dynamisch uitzonderlijke kracht: in het dramatisch imposante eerste deel wordt het thema (gespeeld in de eerste vier maten) doorontwikkeld en heruitgevonden; het laatste deel is een gigue in drieën, in het oog springend door een virtuoze passage van snelle snaarwisselingen voor de solist tegen het einde van het stuk. Gezien de subtiele complexiteit van de contrapuntische schrijfwijze van Bach, waarin de lijnen van de solist en het orkest door elkaar geweven zijn als deel van een polyfoon geluidweb, heeft Christoph Wolff, een toonaangevende musicoloog, geopperd dat Bach dit wel eens in zijn laatste jaren te Leipzig geschreven zou kunnen hebben.

Hoewel de eerste twee delen van het concerto in E-groot zowel qua toon als expressie gewichtiger klinken, lijkt de relatief compositionele eenvoud van de orkestpartijen een bevestiging dat het uit

zijn tijd in Köthen stamt. Voor de opening van het Allegro wordt uitgebreid de tijd genomen, en dat wordt na een korte cadens van de violist geheel herhaald, waardoor er een klassieke "da capo" structuur ontstaat. Het Adagio behoort tot een van de onvergetelijke introspectieve stukken van Bach, waarvan het hoofdthema beperkt blijft tot de bas. Daar doorheen beweegt zich de solist met een reeks geïnspireerde overpeinzingen. De luisteraar vergeet in een klap al zijn zorgen door de speelse finale in de vorm van een rondo, waarbij de reeks korte tussenspelen van de viool contrasteert met het steeds terugkerende thema dat het orkest ten gehore brengt.

Bach arrangeerde later zijn twee violconcerten voor klavecimbel en orkest. Van het concerto voor viool en hobo is het handgeschreven manuscript echter verloren gegaan. Daarom heeft men de procedure andersom moeten doorlopen: de originele bedoelingen van Bach zijn gereconstrueerd aan de hand van een overgeschreven versie van de partituur als concerto voor twee klavecimbels (al is dit zelfs niet in het handschrift van Bach). Misschien is de melodische uitstraling wel het meest in het oog springende aspect van dit concerto, vooral in het oprechte Adagio, waarvan de ontroerende, overlappende harmonische lijnen een poëtische intensiteit bezitten: een voorbode van de Romantiek.

Door een vreemde speling van het muzikale lot worden, in tegenstelling tot Bachs sonates en partita's voor viool, die algemeen geroemd worden als werken van een absoluut genie, zijn zes begeleide sonates zelden genoemd. Toch behelzen zij elementen van de sterkst geïnspireerde uitvinding van Bach op het gebied van kamermuziek, en zijn ze veel specifiek voor het instrument geschreven. Hij componeerde ze in Köthen als triosonates, met viool en klavecimbel als gelijkwaardige partners. Met uitzondering van sonate nr. 6

zijn alle geschreven in de gebruikelijke vorm van een *sonata da chiesa* (kerksonate): met een langzaam, een snel, een langzaam en een snel deel. BWV 1016, met zijn imposant expressieve derde deel in cis-klein, is een van Bachs meest jubelende sonates, terwijl hij in BWV 1017 door te kiezen voor de zeer dramatische toonzetting c-klein vooruitloopt op de *Sturm und Drang* intensiteit van de muziek van Mozart.

Julian Haylock
Vertaling AVB

© 2013 Decca Music Group Limited
© 2013 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Alexander Van Ingen
Recording Producer: Andrew Walton
Recording Engineer: Philip Siney
Tape Editor: Andrew Walton
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Recording Location: Andreaskirche, Wannsee, Berlin, 7–13 June 2013
Introductory Note & Translations
© 2013 Decca Music Group Limited
Cover Photo: Decca/Harald Hoffmann
Session Photos: Decca/Alexander Van Ingen
Art Direction: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



schubert: string quintet d956
schoenberg: verklärte nacht
478 3551



beau soir — debussy · dubuignon
fauré · messiaen · ravel
478 2256



prokofiev: violin concerto no.2
violin sonatas opp.56 & 80
478 3546



beethoven · britten: violin concertos
478 1530



DECCA