



**RENAUD  
CAPUÇON**

**DAVID  
FRAY**

**BACH**

**SONATAS**





**JOHANN SEBASTIAN BACH** 1685–1750  
Sonatas for violin and keyboard

**No.5 in F minor BWV 1018**

|   |         |      |
|---|---------|------|
| 1 | [Largo] | 4.52 |
| 2 | Allegro | 4.20 |
| 3 | Adagio  | 4.49 |
| 4 | Vivace  | 2.04 |

**No.3 in E BWV 1016**

|   |                     |      |
|---|---------------------|------|
| 5 | Adagio              | 4.23 |
| 6 | Allegro             | 2.51 |
| 7 | Adagio ma non tanto | 4.44 |
| 8 | Allegro             | 3.38 |

**No.4 in C minor BWV 1017**

|    |                  |      |
|----|------------------|------|
| 9  | Siciliano. Largo | 3.54 |
| 10 | Allegro          | 4.06 |
| 11 | Adagio           | 3.41 |
| 12 | Allegro          | 4.16 |

**No.6 in G BWV 1019**

|    |         |      |
|----|---------|------|
| 13 | Allegro | 3.24 |
| 14 | Largo   | 1.55 |
| 15 | Allegro | 4.37 |
| 16 | Adagio  | 3.01 |
| 17 | Allegro | 3.10 |

64.10

**RENAUD CAPUÇON** violin  
**DAVID FRAY** piano

Lorsque à la fin de l'été 1717, après neuf années de bons et loyaux services passées à Weimar, Bach sollicita du duc Wilhelm Ernst l'autorisation de quitter ses fonctions de musicien de la cour afin de répondre à l'invitation du jeune prince Léopold d'Anhalt Coethen qui lui avait proposé de prendre la direction de sa musique, il ne reçut pour toute réponse qu'un refus catégorique. Contrarié par l'insistance de son compositeur « à vouloir arracher son congé », et peu enclin à se passer d'un artiste aussi remarquable, le duc l'envoya méditer quelques semaines dans ses geôles. Pieux et austère, Wilhelm Ernst, amateur de musique, entretenait un excellent orchestre dont le répertoire était notamment centré sur les sonates et concertos italiens. À la tête de cet ensemble, Bach s'y faisait entendre en soliste tantôt au violon, tantôt à l'alto, tantôt au clavecin ou à l'orgue, selon la coutume de l'époque qui voulait que les musiciens soient rompus à toutes sortes d'instruments. Aux claviers de l'orgue de la chapelle ducale, il déploya aussi ses plus riches ressources et son exceptionnelle maîtrise, composant la majeure partie de son immense œuvre pour cet instrument.

Le duc Wilhelm Ernst s'inclina finalement à contrecœur et rendra sa liberté à Bach qui, après sa fracassante démission, prit en décembre 1717 le chemin de Coethen. Beau-frère du duc de Saxe Weimar, féru de musique allemande, italienne ou française, et musicien lui-même, le prince Léopold qui témoignait à Bach autant d'amitié que d'admiration, avait séjourné en Italie et en avait rapporté une vaste culture musicale et le goût de la musique de chambre. Au sein de la cour calviniste de Coethen, où la musique religieuse ne tenait pas une place de premier plan, Bach allait découvrir l'un des milieux les plus favorables à l'épanouissement de son génie dans le domaine de la musique instrumentale et donner le meilleur de lui-même. Il demeura à Coethen jusqu'en 1723, date de son installation à Leipzig, dernière étape de sa carrière. D'après Philipp Spitta, son biographe, il aurait formulé le souhait de continuer son service auprès du prince Léopold, mais le mariage de celui-ci avec une princesse peu sensible à l'art musical ruina ses espoirs.

C'est à Coethen que Bach a composé ses six sonates pour violon et clavier. En 1774, plus de vingt ans après la mort de son père, son second fils, Carl Philipp Emanuel confiait ses souvenirs à Nikolaus Forkel, auteur de l'un des premiers ouvrages sur Bach qui, en 1802, a révélé le génie du compositeur : selon lui, quoique écrites quelque cinquante ans plus tôt, dans les années 1720, ces sonates formaient un tout et figuraient parmi les meilleures pages du futur Cantor de Leipzig. Il s'agit en effet d'un ensemble remarquable où le génie de Bach se déploie avec une extraordinaire inspiration. En 1833, dans sa *Revue musicale*, François-Joseph Fétis y voyait une « composition d'un style sévère, mais admirable sous tous les rapports ».

Le manuscrit autographe de ces sonates a disparu, mais elles nous sont parvenues grâce à des copies, dont l'une de la main du gendre et élève de Bach, Johann Christoph Altnickol, sous le titre de *Sechs Trio für Clavier und die Violine*, a servi à la première édition publiée en 1802 chez l'éditeur Nägeli à Zurich. Une autre copie manuscrite porte la mention italienne de *Sei Suonate à cembalo certato è violino solo, col basso per viola da gamba accompagnata se piace* : l'accompagnement d'une viole de gambe à volonté précise bien la forme choisie par Bach. En effet, le clavier n'est jamais ici relégué au simple rôle d'accompagnement et s'impose comme un instrument véritablement concertant : Carl Philipp Emanuel Bach estimait que la ligne de clavier était si exigeante qu'elle ne pouvait être confiée qu'à un maître. Celle-ci participe à part entière au contrepoint, sait se faire expressive, et souplement rythmée, vient accentuer les longs legato du violon dont elle reprend certains motifs dans un dialogue constant avec son partenaire.

Cinq de ces six sonates adoptent le schéma de la sonate d'église (*sonata da chiesa*) de type corellien, avec son alternance de quatre mouvements : dans l'ordre lent, vif, lent, vif. Chacune est introduite par un mouvement lent qui s'épanouit en grands traits récitatifs pleins d'éloquence dans l'*Adagio* de la Sonate en *mi* majeur BWV 1016. À cette rêverie, répond l'air nostalgique du mouvement de sicilienne de la Sonate en *ut* mineur BWV 1017 que l'on a pu rapprocher de quelques arias de la *Passion selon saint Matthieu*, alors que le *Largo* qui ouvre la Sonate en *fa* mineur BWV 1018 sur sa polyphonie à quatre parties témoigne de l'exceptionnelle maîtrise de Bach dans l'art du contrepoint.

Les mouvements rapides intermédiaires sont de forme fuguée développée dans un style concertant. C'est encore Fétis qui s'exprime : « Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. » Suivent des *Adagio* : variations ornées sur basse de chaconne dans la Sonate en *mi* majeur, sérénité d'une aria soutenue par les souples triolets du clavier dans la Sonate en *ut* mineur, douloureuses doubles cordes du violon sur des traits de toccata de la basse dans la Sonate en *fa* mineur.

La Sonate en *mi* majeur conclut avec humour dans un *Allegro* très italien où les deux instruments rivalisent de vélocité dans un échange pénétré d'humour, alors que Bach revient au modèle fugué plein de caractère dans la Sonate en *ut* mineur : ici le sujet de l'*Allegro* résonne sur un thème que l'on croirait issu d'un concerto vivaldien.

Dans la Sonate en *sol* majeur BWV 1019, très différente de ses voisines, Bach rompt avec le cadre de la sonate d'église pour celui de la sonate de chambre (*sonata da camera*) en cinq mouvements. Toutefois, la genèse de cette œuvre reste assez complexe, car il en existe diverses versions et l'on sait que Bach ajouta ou retrancha plusieurs mouvements pour arriver à la version considérée comme définitive en cinq parties. Il aurait réutilisé le troisième mouvement d'une des versions précédentes dans un air de la cantate *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120, composée vers 1728. Le brillant *Allegro* d'ouverture trouve son prolongement dans un *Largo* dramatique, sorte de déploration déclamée par le violon en valeurs pointées à la française. Il s'enchaîne avec un vaste solo confié par Bach au clavier, dont l'écriture évoque les préludes de ses Suites anglaises pour clavecin. L'*Adagio* qui lui succède prend la forme d'une aria douloureuse en trio, et c'est avec brio sur un rythme de gigue *Allegro* que se conclut cet ensemble de six sonates.

Le violon a été des instruments favoris de Bach, celui de ses plus lyriques épanchements. On sait combien il fut influencé par les maîtres italiens découverts à Weimar, par la puissance de Frescobaldi, la souplesse de la mélodie de Corelli, la grâce souriante de Vivaldi, mais on admire avec quel art il a su mettre en valeur la densité polyphonique de son écriture et « jouer » avec la palette sonore du violon. Sa profonde connaissance de cet instrument devait lui permettre d'en exploiter toutes les ressources et d'accéder à la plus haute virtuosité.

**Adélaïde de Place**

When, in late summer 1717, after nine years of loyal service at the court of Weimar, Bach asked his employer Duke Wilhelm Ernst for permission to leave his post so that he could accept the young Prince Leopold of Anhalt-Cöthen's invitation to become his Kapellmeister, he received a categorical refusal. Infuriated by Bach's stubbornness in "forcing the issue of his dismissal", and disinclined to let go of such a remarkable musician, the duke sent him to prison for several weeks to consider his position. A pious and austere figure, Wilhelm Ernst was also a music lover and maintained an excellent orchestra, its repertoire primarily comprising Italian concertos and sonatas. Bach led the ensemble and performed as soloist on violin, viola, harpsichord and organ, reflecting the fact that musicians of his day would not have specialised in a single instrument. As court organist, he drew on his vast creative resources and exceptional technical skill when performing on the instrument in the palace church – it was at Weimar that he composed most of his huge catalogue of organ works.

In the end, the duke reluctantly agreed to release him, and in December 1717, he put the difficult circumstances of his resignation behind him and travelled to Cöthen. Prince Leopold, brother-in-law of Duke Ernst August of Saxe-Weimar, was a musician himself and a lover of German, Italian and French music – he had spent time in Italy, returning home with a wide-ranging musical education and a taste for chamber music – and he developed a friendship with Bach that went beyond his admiration for his Kapellmeister's musicianship. There was little requirement for sacred music at his Calvinist court, and Bach was instead able to focus on instrumental music, writing some of his finest works in this field during his Cöthen years. He stayed at the court until 1723, when he moved to Leipzig, the city in which he was to spend the rest of his life. According to his biographer Philipp Spitta, he had hoped to continue in Leopold's service, but the latter's marriage to a princess who had little enthusiasm for music made him think again.

It was in Cöthen that he composed his six sonatas for harpsichord and violin. Writing in 1774, more than 20 years after Bach's death, his second son Carl Philipp Emanuel told Johann Nikolaus Forkel (whose 1802 biography of Bach was one of the earliest works about the composer and provided an insight into the full extent of his genius) that the sonatas constituted an organic whole and that they still sounded remarkably fine, despite having been written some 50 years earlier. This is indeed an exceptional set, in which Bach's extraordinary inventiveness is at its height. In 1833, in his *Revue musicale*, François-Joseph Fétis called the works "austere in style, but admirable in every respect".

The autograph manuscript of these sonatas has vanished, but copies survive, including one in the hand of Bach's son-in-law and pupil Johann Christoph Altnickol, bearing the title *Sechs Trio für Clavier und die Violine*, which was used as the basis for the first printed edition, published by Nägeli in Zurich in 1802. Another manuscript copy has the Italian title *Sei Suonate à cembalo certato è violino solo, col basso per viola da gamba accompagnata se piace*: the viola da gamba accompaniment is clearly optional ("se piace"), but the harpsichord here comes to the fore as an obbligato instrument in its own right, rather than being limited to providing accompaniment. C.P.E. Bach believed that the keyboard part was so demanding that it could only be played by a master musician. Playing a full role in the contrapuntal design, the harpsichord writing is expressive where required and, with its flexible rhythms, accentuates the long legato notes of the violin part, some of whose motifs it takes up and weaves into an ongoing dialogue with the latter.

Five of the six works follow the Corellian *sonata da chiesa* (church sonata) model, consisting of four movements in slow–fast–slow–fast alternation. The first Adagio of the Sonata in E major BWV 1016 opens up into long, eloquent recitative-like runs. Its reverie is echoed by the nostalgic air of the opening movement of the Sonata in C minor BWV 1017, a sicilienne which resembles some of the music in the *St Matthew Passion*, while the four-part polyphony of the Largo of the F minor Sonata, BWV 1018 bears witness to Bach's peerless skill in the art of counterpoint.

The intermediate fast movements are in fugal form developed in a concertante style. To quote Fétis again, “Bach had the ability to incorporate so many new and profound ideas into his rigorous writing that these fugues have no trace of the dryness associated with the genre”. Next come the Adagios: ornamented variations above a chaconne bass in the E major Sonata, the serenity of an aria underpinned by flowing triplets from the keyboard in the C minor Sonata and, in the F minor Sonata, mournful double stops for the violin over toccata-like writing in the bass.

The E major work ends with a typically Italian Allegro in which the two instruments compete for speed in an exchange full of humour, while the finale of the C minor Sonata is another characterful fugue, whose subject might be thought to have come from a Vivaldi concerto.

The Sonata in G major BWV 1019 is very different from its fellows – Bach here forsakes the church sonata pattern, opting instead for that of the *sonata da camera* (chamber sonata). The genesis of this work remains complex: various different versions exist, and the composer is known to have added and removed several movements before arriving at what is considered to be the definitive, five-movement sonata. (He may have reworked the third movement of a different version into an aria for the cantata *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120, written in around 1728.) The dazzling opening Allegro leads into a dramatic Largo, a kind of lament declaimed by the violin in French-style dotted figures. This leads straight into a long Allegro for solo keyboard whose writing calls to mind the Preludes of Bach’s English Suites for harpsichord. The Adagio that follows takes the form of a melancholy trio-aria, and the gigue-like Allegro finale then brings this sonata and the set as a whole to an energetic end.

The violin was one of Bach’s favourite instruments and inspired his most lyrical outpourings. We know he was greatly influenced by the Italian masters whose work he discovered during his Weimar years – by the power of Frescobaldi, the melodic flexibility of Corelli, the sunny grace of Vivaldi – but he developed his own wonderful artistry in writing music of polyphonic density for the violin and “playing” with its sound palette. His deep understanding of the instrument clearly enabled him to exploit its full potential and to write as well as perform music of the utmost virtuosity.

### **Adélaïde de Place**

Translation: Susannah Howe





Als Johann Sebastian Bach am Ende des Sommers 1717 nach neun Jahren treuer und loyaler Dienstzeit am Hof zu Weimar bei Herzog Wilhelm Ernst seine Entlassung als Kammermusikus erbat, um der Einladung des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen Folge zu leisten, der ihm die Stelle als Hofkapellmeister angeboten hatte, erhielt er eine kategorische Ablehnung. Verärgert über die Hartnäckigkeit, mit der sein Komponist „seinen Dienst quittieren wollte“, und wenig geneigt, auf einen so ausgezeichneten Künstler zu verzichten, schickte der Herzog ihn für einige Wochen zum Meditieren in den Kerker. Gottesfürchtig und streng unterhielt Wilhelm Ernst, der ein großer Musikliebhaber war, ein exzellentes Orchester, dessen Repertoire sich insbesondere auf Sonaten und italienische Concerti konzentrierte. Als Leiter dieses Ensembles trat Bach dort bald mit der Violine, bald mit der Bratsche, am Cembalo oder an der Orgel solistisch auf, ganz nach den Gepflogenheiten der damaligen Zeit, in der es Gang und Gäbe war, dass die Musiker verschiedene Instrumente beherrschten. An der Orgel der Schlosskirche in Weimar konnte Bach seine erstaunliche Meisterschaft zur Entfaltung bringen, hier komponierte er den Großteil seiner zahlreichen Orgelwerke.

Herzog Wilhelm Ernst gab schließlich widerwillig nach und entließ den Komponisten in die Freiheit. Bach ging nach seiner aufsehenerregenden Demission im Dezember 1717 nach Köthen. Fürst Leopold, ein Schwager des Herzogs von Sachsen-Weimar, begeisterte sich für die deutsche, italienische und französische Musik und war selbst Musiker. Er brachte Bach Freundschaft ebenso wie Bewunderung entgegen, hatte eine Zeit lang in Italien gelebt und sich daher einen breiten musikalischen Hintergrund und eine Vorliebe für die Kammermusik bewahrt. Am calvinistischen Hof zu Köthen, wo die geistliche Musik keine wichtige Rolle spielte, bot sich Bach eine Umgebung, in der er sein Talent im Bereich der Instrumentalmusik entfalten und sein Bestes geben konnte. Er blieb bis 1723 in Köthen, um sich danach in Leipzig niederzulassen, wo die letzte Etappe seiner Karriere begann. Wie Bachs Biograf Philipp Spitta überlieferte, soll er den Wunsch geäußert haben, seinen Dienst bei Fürst Leopold fortzusetzen, doch die Hochzeit des Fürsten mit einer wenig musikbegeisterten Prinzessin vereitelte seine Pläne.

In Köthen komponierte Bach seine sechs Sonaten für Violine und Cembalo. 1774, mehr als 20 Jahre nach dem Tod seines Vaters, vertraute Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emmanuel seine Erinnerungen Nikolaus Forkel an, Autor eines der ersten Bücher über Bach. Forkel hatte in seiner Bach-Biografie aus dem Jahr 1802 das Genie des Komponisten erkannt: Er war der Ansicht, dass diese Sonaten, um die 50 Jahre früher, in den 1720er-Jahren entstanden, einen eigenen Zyklus bilden und zu den bedeutendsten Kompositionen des späteren Thomaskantors gehören. Es handelt sich in der Tat um eine besondere Werkgruppe, die von großem Genius und Einfallsreichtum zeugt. François-Joseph Fétis sah darin in seiner *Revue musicale* aus dem Jahr 1833 „eine Komposition im strengen Stil, jedoch bewundernswert in jeglicher Hinsicht“.

Das Autograf der Sonaten ist verschollen, aber sie sind dank verschiedener Abschriften überliefert. Eine Kopie des Schwiegersohns und Schülers von Bach, Johann Christoph Altnickol, diente als Grundlage für die erste Veröffentlichung im Jahr 1802 beim Verlag Nägeli in Zürich unter dem Titel *Sechs Trio für Clavier und die Violine*. Eine weitere handschriftliche Kopie trägt die italienische Überschrift *Sei Sonate à cembalo certato è violino solo, col basso per viola da gamba accompagnata se piace*: Die Begleitung einer Viola da Gamba ad libitum entsprach der Besetzung, die Bach bevorzugte. Dem Cembalo wird keine reine Begleitfunktion zugewiesen, es tritt vielmehr als konzertierendes Instrument auf: Carl Philipp Emmanuel Bach war der Ansicht, dass die Cembalostimme so anspruchsvoll sei, dass sie nur einem Meister anvertraut werden könne. Es ist am Kontrapunkt voll beteiligt, sein Part erweist sich als expressiv und rhythmisch lebendig, es akzentuiert die langen Legatolinien der Violine, deren Motive es in einem konstanten Dialog teilweise aufgreift.

Bach knüpfte in diesen Sonaten an die von Corelli geprägten viersätzigen Kirchensonaten (*Sonata da chiesa*) an, mit der Satzabfolge langsam–schnell–langsam–schnell. Jede der Sonaten wird mit einem langsamen Satz eröffnet. Im Falle der Sonate in E-Dur BWV 1016 entfaltet sich das Adagio mit seinem rezitativischen Charakter zu großer Eloquenz. Das *Siciliano* der Sonate in c-Moll BWV 1017 hat eine wehmütige Melodie, die an einige Arien aus der Matthäus-Passion erinnert, während das Largo, das die Sonate in f-Moll BWV 1018 eröffnet, in ihrer vierstimmigen Polyphonie von Bachs beeindruckender Kunst des Kontrapunkts zeugt.

Die schnellen Mittelsätze sind konzertante Fugensätze. Fétis äußerte sich dazu: „Bach hat eine so große Zahl von neuen und tiefen Ideen eingebracht, dass seinen Fugen nichts von der akademischen Strenge eignet, der man bei diesem Genre sonst begegnet.“ An dritter Stelle folgen Adagio-Sätze: Bei der Sonate in E-Dur handelt es sich um verzierungsreiche Variationen über einem Ostinato-Bass nach dem Schema der Chaconne. In der Sonate in c-Moll wird eine heitere Melodie von lebhaften Triolen im Cembalo begleitet, und bei der Sonate in f-Moll bewegen sich schmerzliche Doppelgriffe in der Violine über einem Toccatà-Rhythmus im Bass.

Die Sonate in E-Dur endet mit einem heiteren Allegro im italienischen Stil: Die Instrumente übertrumpfen sich gegenseitig an Geschwindigkeit in einem humorvollen Austausch, während Bach bei der Sonate in c-Moll zum Fugato-Modell zurückkehrte: Hier erklingt das Motiv des Allegro über einem Thema, das aus einem Konzert von Vivaldi stammen könnte.

Die Sonate in B-Dur BWV 1019 unterscheidet sich von ihren Schwesterwerken, Bach wählte hier nicht den Rahmen der Kirchensonate, sondern den der fünfsätzigen *Sonata da camera*. Dabei bleibt der Entstehungsprozess komplex, denn es gibt verschiedene Versionen dieser Sonate und man weiß, dass Bach mehrere Sätze hinzufügte oder wegnahm, um zu der fünfsätzigen Version zu gelangen, die als die endgültige betrachtet wird. Bach soll den dritten Satz einer früheren Version dieser Sonate in einer Arie der Kantate *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120 verwendet haben, die er 1728 komponierte. Das brillante Allegro, das die Sonate eröffnet, findet seine Verlängerung in dem dramatischen Largo, einer Art klagendem Vortrag der Violine mit Punktierungen im französischen Stil. Es folgt ein großes Solo, das Bach dem Cembalo anvertraute und dessen Schreibweise an die Préludes der Englischen Suiten für Cembalo erinnert. Das Adagio, das daran anschließt, ist eine schmerzliche Arie in der Form der Triosonate. Schwungvoll, im Rhythmus einer Gigue ließ Bach den Zyklus der sechs Sonaten mit dem letzten Allegro-Satz enden.

Die Violine gehörte zu den bevorzugten Instrumenten Bachs, für sie schuf er einige seiner ausdrucksvollsten Kompositionen. Es ist bekannt, dass Bach durch die italienischen Meister beeinflusst war, in Weimar entdeckte er die kraftvollen Kompositionen Frescobaldis, die sanften Melodien Corellis und die heitere Anmut von Vivaldis Schöpfungen. Wir bewundern heute die hohe Kunst und polyphone Dichte von Bachs Kompositionen und staunen, wie meisterhaft er mit dem Klangspektrum der Violine zu „spielen“ wusste. Dank seiner tiefen Kenntnis dieses Instruments konnte er dessen Möglichkeiten voll ausschöpfen und eine erstaunliche Virtuosität erreichen.

### **Adélaïde de Place**

Übersetzung: Dorle Ellmers

Recording: 17–21.XII.2017, Notre-Dame-du-Liban, Paris, France

Executive producer: Alain Lanceron

Producer and editor: Michael Fine

Assistant producer: Tamra Saylor Fine

Engineer, mixing & mastering: Jean-Marc Laisné

Photography: © Marco Borggreve

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

© & © 2019 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company

**[erato.com](http://erato.com) • [renaudcapucon.com](http://renaudcapucon.com) • [davidfraymusic.com](http://davidfraymusic.com)**

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



