

1723

Bach | Bertali | Biber | Corelli | Pisendel

NADJA ZWIENER

violin

JOHANNES LANG

organ



1723

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonata in G major BWV 1021

| | | |
|---|--------|------|
| 1 | Adagio | 3:42 |
| 2 | Vivace | 1:04 |
| 3 | Largo | 2:26 |
| 4 | Presto | 1:26 |

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704)

| | | |
|---|----------------------------|-------|
| 5 | Sonata V in E minor C. 142 | 11:28 |
|---|----------------------------|-------|

ARCANGELO CORELLI (1653–1713)

Sonata in A major op. 5 no. 6

| | | |
|----|---------|------|
| 6 | Grave | 3:04 |
| 7 | Allegro | 2:10 |
| 8 | Allegro | 0:59 |
| 9 | Adagio | 2:25 |
| 10 | Allegro | 2:04 |

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sonata in E minor BWV 1023

| | | |
|----|---------------------|------|
| 11 | [-] | 1:01 |
| 12 | Adagio ma non tanto | 3:11 |
| 13 | Allemanda | 4:22 |
| 14 | Gigue | 2:58 |

JOHANN SEBASTIAN BACH

Prelude, Largo and Fugue in C major BWV 545/529

| | | |
|----|------------|------|
| 15 | Praeludium | 2:15 |
| 16 | Largo | 6:18 |
| 17 | Fuga | 4:16 |

JOHANN GEORG PISENDEL (1687–1755)

Sonata in E minor JunP IV.1

| | | |
|----|------------|------|
| 18 | Largo | 1:57 |
| 19 | Moderato | 3:51 |
| 20 | Scherzando | 3:24 |

ANTONIO BERTALI (1605–1669)

| | | |
|----|---------------------|------|
| 21 | Ciaccona in C major | 8:45 |
|----|---------------------|------|

| | | |
|-------|--|-------|
| TOTAL | | 73:28 |
|-------|--|-------|

NADJA ZWIENER

Violin

David Tecchler (Rome, 1723)

JOHANNES LANG

Organ

Zacharias Hildebrandt (Störmthal, 1723)



Violinist **Nadja Zwiener** was born in Erfurt and trained in Berlin and London. She performed with several British early music ensembles before working with William Christie and Emmanuelle Haïm as concertmaster, in which capacity she has since collaborated with Simon Rattle, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, René Jacobs and Laurence Cummings, among others. Nadja Zwiener has been concertmaster of The English Concert since 2007, with whom she performs regularly as a soloist and has made numerous radio and CD recordings as well as touring worldwide not only to major concert halls such as Carnegie Hall in New York, the Concertgebouw in Amsterdam, the Musikverein in Vienna and the Elbphilharmonie in Hamburg, but also to various churches and many festivals. She has performed violin concertos by Bach, Mozart, Tartini and Vivaldi at the Wigmore Hall in London, the Bachfest Leipzig, the

Bath Mozartfest and the Bach Academie in Bruges as well as in the USA, South America and Asia. Nadja Zwiener was concertmaster of the Bachakademie Stuttgart from 2016 to 2022 and played a leading role in establishing the new period instrument ensemble there, the Gaechinger Cantorey. Her professional passions are chamber music for various combinations of instruments and working with singers, although she is also inspired by cross-genre projects. She works closely with the electronic composer Johannes Malfatti (Berlin) and the choreographer Emanuele Soavi (Cologne). Her regular chamber music partners in early music include Kristian Bezuidenhout, Joseph Crouch and Maurice Steger. The music of Johann Sebastian Bach is of particular importance to Nadja Zwiener, given that she was born in Thuringia and lives in Leipzig; she and Johannes Lang, the current organist of the Thomaskirche, have marked the anniversary year of 2023 to found a new early music ensemble in Leipzig: the Collegium Musicum '23.

Johannes Lang was born in Düsseldorf and studied church music (organ with Prof. Martin Schmeding, improvisation with Prof. Karl Ludwig Kreutz), historical keyboard instruments/harpsichord with Prof. Dr. Robert Hill and concert performance for organ at the Musikhochschule Freiburg. After receiving eleven first prizes as organist, harpsichordist and pianist at the Jugend musiziert competition in Germany, he also won competitions as organist in Lübeck (2009), Bellelay (2011), Leipzig (Bach Competition 2012) and gained prizes at competitions in Ljubljana (2007), Herford (2008) and Munich (ARD Competition 2011). He has been awarded scholarships by the Deutsche Stiftung Musikleben and the Studienstiftung des Deutschen Volkes amongst others; he currently devotes the greater part of his time to his intensive international concert schedule. He was appointed cantor at the Friedenskirche Potsdam-Sanssouci in October 2016, where he remained for five years, and was lecturer in organ and in improvisation on organ and harpsichord at the Institut für Kirchenmusik at the Berlin Universität der Künste. He also appears as a jury member for competitions and has made radio and CD recordings, these including *Clavierübung III* with the Bach Foundation St. Gallen and his debut album as organist of the Thomaskirche *In the Spirit of Bach* on the Rondeau label. He has also received extensive training in campanology. Johannes Lang was installed as organist of the Thomaskirche at a service of celebration on 6 January 2022 and teaches organ at the Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschule für Musik und Theater Leipzig. He was awarded the Markgräfler Kunstpreis for his contributions to art in November 2022.

EXAMINED AND FOUND TO BE GOOD

Johann Sebastian Bach took up his post in Leipzig as cantor of the Thomasschule and *Director Musices* on 30 May 1723, the First Sunday after Trinity. Statz Hilmor von Fullen, the Electoral Saxon Chamberlain in Dresden and lord patron of Störmthal, commissioned him a few weeks later to compose a work to celebrate the inauguration of the organ in Störmthal. Zacharias Hildebrandt, who had been one of Gottfried Silbermann's best students in Freiberg, had been working on the instrument since the summer of 1722. The organ, with 14 stops on one manual and pedal, was most probably consecrated on Sunday 31 October 1723, when Bach performed his cantata *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194.2 with Leipzig city musicians and the singers from the Thomaskirche; he examined the new organ in detail two days later. The instrument and its colourful array of stops had already been rebuilt several times before the Hermann Eule Orgelbau company in Bautzen restored the instrument to its historical condition in 2008. It was during this time that markings on the Quintadena 8' stop showed that Hildebrandt had tuned the organ to the Leipzig *Chorton* with unequal temperament; it was therefore decided to use the same tuning as that of the Silbermann organ in Schloss Burgk.

It was also in 1723 that David Tecchler built a violin in Rome; Nadja Zwiener acquired it in a modernised form in 2010 and had it restored to its original state by John Topham in London in 2014. It is through wonderful serendipity that on this recording a violin from 1723, tuned in *Kammerton*, and an organ built in the same year and accompanying it while transposing from *Chorton* can be heard in performances of works by Johann Sebastian Bach and his circle alongside works by earlier composers. It may seem surprising at first that the violin is accompanied by an organ rather than a harpsichord, but Bach's southern German contemporaries were usually quite pragmatic in their choice of keyboard instrument.

The festive Prelude in C major BWV 545 reveals the tonal strengths of the Hildebrandt organ. The autograph of the complete cycle, composed in Weimar, has not survived, but copies of the Prelude reveal different versions as well as settings with two or three movements. The three-movement version recorded here, with the Largo in A minor from the Trio Sonata in C major BWV 529/2 as the middle movement, exists in copies by Johann Gottfried Walther and Bach's former Weimar pupil Johann Caspar Vogler. The Largo is here performed in an attractive arrangement by Johannes Lang, in which Nadja Zwiener plays the upper part originally assigned to the right hand.

Our enthusiasm for Bach the organist often obscures our perception of Bach the violinist. The son of a city musician, Bach was active as a violinist in the Weimar court orchestra as early as 1703; he would work there again, first as court organist and then as concertmaster, from 1708 to 1717. His son Carl Philipp Emanuel stated to Johann Nikolaus Forkel in December 1774: “As the greatest connoisseur and judge of harmony, he preferred to play the viola with the appropriate strength and sensitivity; he played the violin purely and penetratingly from his youth up to a fairly advanced age and thus kept the orchestra in a greater order than he could have achieved at the keyboard. He understood the possibilities of every string instrument perfectly.” We can see this reflected in the incomplete inventory of Bach’s estate dated October 1750: it lists, in addition to a lute and ten keyboard instruments, a violino piccolo, two violins, three violas, a violoncello, a bassetl (small bass) and a viola da gamba. The tunings, makers and whereabouts of the instruments are unknown; only the first of the violins, valued at 8 talers, is described as a Stainer violin. It is not known whether it was actually one of the much coveted violins made by Jacob Stainer (d. late October or early November 1683) of Absam near Innsbruck, or whether it was simply modelled on one of Stainer’s instruments.

Jacob Stainer provided instruments for monasteries, ecclesiastical and court chapels from the 1650s onwards and rapidly became one of the most sought-after luthiers of his time. His violins possessed a soft-grained and flexible sound and were considered ideal at the start of the 18th century, although their rich overtones could also fill larger rooms; it is no wonder that his instruments were copied as often as they were faked. According to their inventories, the court orchestras in Weimar (1708) and in Köthen (1729) also possessed Stainer violins — or at least instruments with labels that declared them as such. A high degree of convexity was considered to be characteristic of Stainer’s violins until only a few years ago. Rudolf Hopfner and F. Benjamin Schröder put this into perspective in the catalogue of the Stainer exhibition at Ambras Castle in 2003: the majority of Stainer’s violins have a finely graded belly arch of moderate height that merges smoothly and elegantly into the carefully crafted purfling; the instrument’s back has a higher arch in some cases. Also characteristic are the rather short vertical f-holes on the steeply sloping part of the belly arch, which terminate in carefully crafted circles.

Stainer’s instruments, conscientiously crafted from the finest woods, had become known far beyond the Alps and were much in demand by the last third of the 17th century:

Arcangelo Corelli played a Stainer violin and many an Italian luthier modelled his instruments on Stainer's. One of these was David Tecchler, who most probably came from either the diocese of Augsburg or the Allgäu. Although his origins are still unclear, his name was first recorded in Italy when he was admitted to the Roman *Confraternitas Campi Sancti de Urbe* on 9 December 1696. The lute maker Johannes Häringer had died at a young age; Tecchler subsequently married his widow Agnes de Dominci on 4 May 1698 and so obtained his own workshop. His violins were mostly inspired by models from Cremona and to a much lesser degree by Jacob Stainer. Tecchler quickly rose to become the most important Roman luthier and his violins and cellos are still sought after today. There is no trace of Tecchler in Roman church records after 1738 and, according to Bernhard Hentrich, even the year of his death (frequently given as 1747) seems uncertain, given that it is based on two unreliable marginal entries in confraternity books of the Campo Santo (article "Tecchler" in *MGG2*). The violin played by Nadja Zwiener has a colourful sound that is rich in harmonics and is lacquered golden brown. The maple back is in one piece, the belly is made of fine grained spruce with medium arching and cleanly worked f-holes that are reminiscent of Stainer's work. It still possesses its original label: "David

Tecchler Fecit / Romæ Anno Dñi 1723", these last two digits are handwritten.

Although the violins of Stainer and Tecchler were an inspiration to players and composers, this does not necessarily mean that direct influences can be found, for example, in either the works of Corelli or of Heinrich Ignaz Franz Biber; the latter also maintained a good contact with Stainer and held his violins in high esteem throughout his life. Biber's Sonata in E minor appeared in print in 1681 and was the fifth of eight violin sonatas that were dedicated to his employer Maximilian Gandolph von Kuenburg, Archbishop of Salzburg. The introduction is in E minor and has a somewhat static effect: the sustained notes of the accompanying voice are only slightly enlivened by repeated notes in the violin and the key is initially confirmed by the fifth E3-B2-E3, before Biber begins a gradual exploration from smaller to larger intervals and finally to a descending E minor scale. The thematic development that one might then expect does not occur; there is a brief caesura, after which the violin seems to restate the opening of the sonata one octave lower. Two bars later, however, Biber takes the music into the relative major — G major — via a gently modulating continuo line. The violin's thematic development now increases at the same rate as its technical demands grow greater and make extensive use of the violin's full range. An

interpolated Adagio follows, after which Biber continues with virtuoso passage work. He then combines passage work with sequences in a set of variations in triple time, bringing the violin into the Presto in a dance-like 12/8 with dotted rhythms and double stopping before finally returning to the introduction with variations, complete with interpolated Adagio. This style of virtuoso writing points the way towards the instrumental concerto form that blossomed around 1700 and which offered the soloist an appropriate platform for the demonstration of his technical ability.

Arcangelo Corelli conceived the sixth sonata from his Opus V, whose preface is dated 1 January 1700, in a similar yet different manner. The violin part states the key with the notes of an A major chord, followed by a stepwise passage leading to the dominant key of E-major; a fermata follows, after which the theme returns in the dominant. From this he develops a thematic cell that functions as a leading note and flows around the home tonality, repeatedly returning in a different form. Corelli shapes the theme of the following movement from this, which begins somewhat in the manner of a Bach Invention, but soon reintroduces the thematic cell of the first movement over a leisurely descending bass line. The fourth movement — Adagio — uses the same theme as the first movement, but in 3/2 instead of 4/4. The concluding Allegro with its *fu-*

gato opening skilfully unites the linear elements introduced earlier with passages of arpeggiated chords and brings the sonata, seemingly a joy to play, to a quiet close.

The *Ciaccona* by Antonio Bertali is closely related to the two above sonatas. Bertali, who was born in Verona, was employed as a musician at the imperial court in Vienna in 1624; Emperor Ferdinand III appointed him Kapellmeister there in 1649. The theme of the Chaconne is a simple bass figure that begins with a descending fourth from the tonic, this being followed by two ascending major seconds separated by a whole tone, with a final descending fifth to the tonic to create a closed form. Bertali presents a rich display of the art of variation over one hundred and fifty-two (at times slightly altered) repetitions of the chaconne bass.

The sonata by Johann Georg Pisendel, a native of Cadolzburg in Franconia, shows that his manner of working was very different from his three forebears. He worked as a violinist in the Dresden court orchestra from 1709 onwards, being appointed concert master there in 1731 and remaining there until his death in 1755. Pisendel was fourteen years old when he met Bach in Weimar in 1709 and was to remain in contact with him throughout his life. The sonata recorded here has also survived in a second version with an additional slow movement

(Arioso, 6/8) and a concluding Gigue; Pisendel painstakingly entered performance indications and dynamic markings into the shorter fair copy. The dotted rhythms of the introductory Largo are reminiscent of a French overture and may be an echo of his studies in France in the summer of 1714. The first movement is shaped by an ascending motif in the bass which Pisendel will later allot to the violin in the second movement (Moderato), while the accompanying line alternates chords and arpeggio figures. The violin figuration alternates in the course of the movement between linear chords and groups of triplets, which provide a decisive conclusion to this dance-like Scherzando in 3/4.

The two violin sonatas by Johann Sebastian Bach recorded here show that he was just as familiar with works composed by his predecessors as he was with those by his contemporaries. He, like Biber, first focuses on linear development in the upper line of the Sonata in G major BWV 1021, developing it further after the two introductory bars into leaps with thirds and fourths that are gradually filled in; he also inserts violin figuration into the accompanying voice as a contrast. A Vivace in 3/8 is followed by a Largo in the relative minor, during which he makes use of sequences to modulate towards remoter keys; the Vivace concludes with an imperfect cadence in B major before leading into the final Presto in G major.

Bach initially conceived the opening movement of the Sonata in E minor BWV 1023 in organ form. Given that only one contemporary source has survived, there have been doubts about the attribution of this “little suite”. The accompanying voice remains on the note E for 30 bars, above which the violin oscillates between the home key and the fifth above it before gradually expanding the harmonic framework. This insistence on an organ pedal point is clearly reminiscent of Buxtehude’s Prelude in F-sharp minor, BuxWV 146. The Allemande and Gigue are thematically related, as they are also in Bach’s keyboard suites, although the violin part of the Allemande is rhythmically more varied. In contrast to the harpsichord with its rapid sound decay, the more sustained sound of the organ reveals the work’s harmonic development with great clarity.

As an organist, Bach knew how to make the tonal possibilities of the instruments entrusted to him work best for his compositions. This recording provides audible proof that Bach the violinist had loved and studied not only the works of his Central German contemporaries but also those of his Southern German and Italian colleagues.

Markus Zepf



Die in Erfurt geborene und in Berlin und London ausgebildete Geigerin **Nadja Zwiener** spielte in zahlreichen britischen Alte-Musik-Ensembles, bevor sie ab 2005 mit William Christie und Emmanuelle Haïm als Konzertmeisterin arbeitete. In dieser Funktion trat sie u.a. mit Simon Rattle, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, René Jacobs und Laurence Cummings auf. Seit 2007 ist sie Konzertmeisterin bei The English Concert, mit dem sie regelmäßig auch solistisch auftritt und zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen sowie weltweit Tourneen in Konzertsäle wie z.B. Carnegie Hall New York, Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien oder Elbphilharmonie Hamburg, aber auch zu vielen Festivals unternimmt. Mit Violinkonzerten von Bach, Mozart, Tartini und Vivaldi war sie in der Wigmore Hall in London, beim Bachfest Leipzig, Mozartfest Bath, bei der Bach Academy in Brügge sowie in den USA, Südamerika und Asien

zu hören. Von 2016 bis 2022 war sie Konzertmeisterin der Bachakademie Stuttgart und half maßgeblich beim Aufbau der neuen, auf historischen Instrumenten musizierenden Gaechinger Cantorey. Die Kammermusik in verschiedenen Besetzungen sowie die Arbeit mit Sängerinnen und Sängern sind ihre beruflichen Leidenschaften, aber auch genreübergreifende Projekte inspirieren sie. Eine intensive Zusammenarbeit besteht mit dem Elektronik-Komponisten Johannes Malfatti (Berlin) sowie dem Choreographen Emanuele Soavi (Köln). Ihre regelmäßigen Kammermusikpartner in der Alten Musik sind u.a. Kristian Bezuidenhout, Joseph Crouch und Maurice Steger. Die Musik Johann Sebastian Bachs nimmt für die in Leipzig lebende Thüringerin einen besonderen Stellenwert ein und zusammen mit Thomasorganist Johannes Lang nimmt sie nun das Jubiläumsjahr 2023 als Anlass für die Gründung eines neuen Alte-Musik-Ensembles in Leipzig, dem Collegium Musicum '23.

Johannes Lang wurde in Düsseldorf geboren. Er studierte Kirchenmusik (Orgel bei Prof. Martin Schmeding, Improvisation bei Prof. Karl Ludwig Kreutz), Historische Tasteninstrumente/Cembalo bei Prof. Dr. Robert Hill sowie Konzertfach Orgel an der Musikhochschule Freiburg. Nach elf ersten Preisen als Organist, Cembalist und Pianist beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« wurde er u.a. als Organist Gewinner der Wettbewerbe in Lübeck (2009), Bellelay (2011), Leipzig (Bachwettbewerb 2012) und Preisträger der Wettbewerbe in Ljubljana (2007), Herford (2008) und München (ARD-Wettbewerb 2011). Er war Stipendiat u.a. der Deutschen Stiftung Musikleben sowie der Studienstiftung des Deutschen Volkes und widmet sich einer intensiven, weltweiten Konzerttätigkeit. Von Oktober 2016 war er fünf Jahre lang Kantor an der Friedenskirche Potsdam-Sanssouci sowie Lehrbeauftragter für Künstlerisches Orgelspiel, Orgel Improvisation und Cembalo am Institut für Kirchenmusik an der Universität der Künste Berlin. Verschiedene Tätigkeiten als Juror, Rundfunk- und CD-Aufnahmen (u.a. *Clavierübung III* bei der Bachstiftung St. Gallen sowie seine Debut-CD *In the Spirit of Bach* als Thomasorganist beim Label Rondeau) und eine Ausbildung zum Glockensachverständigen erweitern sein Profil. Am 6. Januar 2022 wurde Johannes Lang im Rahmen eines Festgottesdienstes in sein Amt als Thomasorganist eingeführt. Er lehrt das Fach Orgel an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. Im November 2022 wurde er für sein künstlerisches Wirken mit dem Markgräfler Kunstpreis ausgezeichnet.

GEPRÜFT UND FÜR GUT BEFUNDEN

Am 30. Mai 1723, dem 1. Sonntag nach Trinitatis, trat Johann Sebastian Bach seine Stelle als Kantor der städtischen Thomasschule und Director Musices in Leipzig an. Wenige Wochen später muss ihm Statz Hilmor von Fulden, kurfürstlich-sächsischer Kammerherr in Dresden und Patronatsherr auf Störmthal, den Auftrag für eine Festmusik zur Einweihung der Orgel in Störmthal erteilt haben. Zacharias Hildebrandt, ehemaliger Meisterschüler von Gottfried Silbermann in Freiberg, arbeitete seit Sommer 1722 an dem Instrument mit 14 Registern auf einem Manual und Pedal. Die Orgelweihe fand wahrscheinlich am Sonntag, dem 31. Oktober 1723 statt, zu der Bach mit Leipziger Stadtmusikern und Thomanern seine Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194.2 aufführte; zwei Tage später prüfte er eingehend die neue Orgel. Das mehrfach umgebaute Instrument mit seiner farbigen Disposition führte die Firma Hermann Eule Orgelbau Bautzen 2008 auf den historischen Zustand zurück. Dabei zeigten Spuren am Register Quintadena 8', dass Hildebrandt die Orgel im Leipziger Chorton mit ungleichstufiger Temperatur gestimmt hatte, weshalb die Verantwortlichen eine Temperierung nach Silbermann (Schloss Burgk) wählten.

Ebenfalls 1723 baute David Tecchler in Rom eine Violine, die Nadja Zwiener 2010 in modernisierter Form erwerben und 2014 durch John Topham in London dem einstigen Zustand wieder annähern lassen konnte. Es ist eine schöne Koinzidenz, dass auf dieser Einspielung eine im Kammerton gestimmte Violine von 1723 und eine im gleichen Jahr gebaute, transponierend im Chorton begleitende Orgel mit Werken von Johann Sebastian Bach und seinem Umfeld sowie der älteren Generation erklingen. Dabei mag zunächst überraschen, dass die Violine nicht von einem Cembalo, sondern von einer Orgel begleitet wird – Bachs süddeutsche Zeitgenossen entschieden bei der Wahl des Tasteninstrumentes meist recht pragmatisch.

Die klanglichen Stärken der Hildebrandt-Orgel entfaltet das festliche Präludium C-Dur BWV 545. Das Autograph des in Weimar entstandenen Zyklus ist verschollen, Abschriften überliefern für das Präludium unterschiedliche Fassungen und eine sowohl zwei- als auch dreiteilige Anlage. Die hier eingespielte dreisätzige Fassung mit dem *Largo* a-Moll aus der Triosonate C-Dur BWV 529/2 als Mittelsatz ist in Abschriften von Johann Gottfried Walther sowie Bachs einstigem Weimarer Schüler Johann Caspar Vogler überliefert. Auf dieser Einspielung erklingt das *Largo* in einer reizvollen Bearbeitung von Johannes Lang, in der Nadja Zwiener die der rechten Hand zugewiesene Oberstimme spielt.

Die Begeisterung für den Organisten Bach verstellt häufig den Blick auf den Geiger, der Bach ebenfalls war. Als Sohn eines Stadtmusikers war er schon 1703 als Geiger in der Weimarer Hofkapelle tätig, der er 1708–1717 als Hoforganist und Konzertmeister erneut angehörte. Sein Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete im Dezember 1774 Johann Nikolaus Forkel: »Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke und Schwäche. In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel [= Cembalo] hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen.« Es passt in dieses Bild, dass das Nachlassinventar vom Oktober 1750 (das nicht alle Objekte verzeichnet) neben einer Laute und zehn Tasteninstrumenten noch ein Violino piccolo, zwei Violinen, drei Bratschen, ein Violoncello, ein Bassettl (kleiner Bass) sowie eine Viola da Gamba aufführt. Stimmlagen, Erbauer und Verbleib der Instrumente sind unbekannt, nur die erste, mit 8 Talern taxierte Geige ist als »eine Stainerische Violine« bezeichnet. Ob es sich tatsächlich um eine der begehrten Geigen des in Absam bei Innsbruck tätigen Jacob Stainer (gestorben Ende Oktober oder Anfang November 1683) handelte oder nach dessen Vorbild gebaut war, liegt im Dunkeln.

Jacob Stainer belieferte seit den 1650er Jahren Klöster, kirchliche sowie höfische Kapellen und avancierte zum gefragten Geigenbauer. Um 1700 galten seine Violinen mit ihrem weichen, anpassungsfähigen Klang als *das* Ideal, deren Obertonreichtum aber auch größere Räume füllen konnte. Kein Wunder, dass seine Instrumente schon damals ebenso häufig kopiert wie gefälscht wurden. Laut der Inventare besaßen 1708 die Hofkapelle in Weimar und 1729 jene in Köthen ebenfalls Stainer-Geigen – oder zumindest Instrumente mit entsprechenden Zetteln. Bis vor wenigen Jahren galt eine hohe Deckenwölbung als Charakteristikum von Stainers Geigen. Rudolf Hopfner und F. Benjamin Schröder relativierten dies aber 2003 im Katalog zur Stainer-Ausstellung auf Schloss Ambras: die Mehrzahl von Stainers Geigen besitzt eine harmonisch verlaufende Deckenwölbung von moderater Höhe (in manchen Fällen ist der Boden höher gewölbt), die glatt und elegant in die sorgfältig gearbeitete Hohlkehle übergeht. Charakteristisch sind die recht kurzen, senkrecht stehenden f-Löcher am steil abfallenden Teil der Deckenwölbung, die in sorgfältig gearbeiteten Kugeln auslaufen.

Auch jenseits der Alpen waren Stainers gewissenhaft aus besten Hölzern gebaute Instrumente seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bekannt und begehrt. Arcangelo

Corelli spielte eine Stainer-Geige und mancher Geigenbauer in Italien orientierte sich an Stainer. Dazu gehörte auch der vermutlich aus der Diözese Augsburg oder dem Allgäu zugewanderte David Tecchler. Seine Herkunft ist bis dato unklar, in Italien erstmals fassbar ist er bei seiner Aufnahme in die römische *Confraternitas Campi Sancti de Urbe* am 9. Dezember 1696. Am 4. Mai 1698 heiratete er Agnes de Dominci, die Witwe des jung verstorbenen Lautenmachers Johannes Häringer, wodurch er eine eigene Werkstatt erhielt. Bei seinen Violinen orientierte er sich meist an Modellen aus Cremona, seltener an Jacob Stainer. Rasch stieg er zum bedeutendsten römischen Geigenbauer auf, dessen Geigen und Celli bis heute begehrt sind. Nach 1738 verlieren sich Tecchlers Spuren in den römischen Kirchenbüchern und laut Bernhard Hentrich scheint sogar das häufig genannte Todesjahr 1747 unsicher, da es auf »zwei unzuverlässigen Randeintragungen in Bruderschaftsbüchern des Campo Santo« beruhe (Artikel »Tecchler« in *MGG2*). Die 1723 gebaute Violine von Nadja Zwiener mit ihrem farbig-obertonreichen Klang ist goldbraun lackiert. Der Boden aus Ahorn ist einteilig, die Decke aus feinjähriger Fichte mit mittelhoher Wölbung hat an Stainer erinnernde, sauber gearbeitete f-Löcher. Sie ist mit einem originalen Druckzettel signiert: »David Tecchler Fecit / Romæ Anno Dñi 1723«, wobei die letzten beiden Ziffern handschriftlich eingetragen sind.

Zwar inspirierten die Violinen von Stainer und Tecchler Musiker und Komponisten, doch heißt dies nicht zwangsläufig, dass sich direkte Einflüsse zum Beispiel im Schaffen Corellis und Heinrich Ignaz Franz Bibers finden lassen, der gute Kontakte zu Stainer pflegte und dessen Geigen zeitlebens sehr schätzte. Bibers Sonate e-Moll erschien 1681 als fünfte von acht Violinsonaten im Druck, gewidmet seinem Dienstherrn, dem Salzburger Erzbischof Maximilian Gandolph von Kuenburg. Die Einleitung mit der Vorstellung der Tonart e-Moll wirkt statisch, die gehaltenen Töne der Begleitstimme werden durch Tonwiederholungen der Violine nur leicht belebt und die Tonart zunächst durch den Quintfall $e^3-h^2-e^3$ bestätigt, ehe Biber die schrittweise Erkundung über kleine Intervalle zu Sprüngen und schließlich einer absteigenden e-Moll-Tonleiter führt. Es folgt nicht die zu erwartende thematische Arbeit, vielmehr scheint die Violinstimme nach einer kurzen Zäsur eine Oktave tiefer von vorn zu beginnen. Tatsächlich führt Biber aber den Satz nach zwei Takten über den sanft modulierenden Generalbass zur Paralleltonart G-Dur. Nun nimmt die motivische Arbeit der Violine im gleichen Maße an Fahrt auf, wie deren spieltechnischen Anforderungen wachsen und den zur Verfügung stehenden Ambitus der Violine weitgehend ausnutzen. Nach einem eingeschobenen Adagio fährt Biber mit virtuosem Laufwerk fort. In einem Variationen-Satz im

Dreiertakt verbindet er Laufwerk mit Sequenzen, führt die Violine im Presto mit seinem tänzerischen 12/8-Takt in punktiertem Rhythmus mit Doppelgriffen und knüpft schließlich mit Variationen samt Adagio-Einschub an die Einleitung an. Es sind derlei virtuose Läufe und Sprünge, die den Weg in Richtung des um 1700 erblühenden Instrumentalkonzerts weisen, das dem Solisten eine entsprechende Bühne für sein technisches Können bietet.

Ähnlich und doch davon unterschieden, konzipierte Arcangelo Corelli die sechste Sonate aus seinem Opus V, dessen Vorwort auf den 1. Januar 1700 datiert ist. Die Violinstimme stellt mit einem gebrochenen A-Dur-Akkord die Tonart vor, gefolgt von einer schrittweisen Umspielung der Quinte E-Dur, auf der nach einer Generalpause die Wiederholung des Themas folgt. Hieraus gewinnt er ein »Spielmotiv«, das leittönig um den Grundton fließt und mehrfach verändert wiederkehrt. Corelli formt daraus das Thema des folgenden Satzes, der einer Bachschen Invention vergleichbar beginnt, aber bald schon das Spielmotiv des ersten Satzes über einer gemächlich absteigenden Basslinie aufgreift. Thematisch ist der vierte, »Adagio« überschriebene Satz eine Wiederkehr des ersten Satzes, allerdings im 3/2 statt im 4/4-Takt. Das abschließende Allegro mit seinem imitatorischen Beginn führt geschickt die zuvor eingeführten line-

aren Elemente mit den Akkordbrechungen zusammen und bringt die spielfreudig daherkommende Sonate im piano zu Ende.

Diesen beiden Sonaten ideell verwandt ist die *Ciaccona* von Antonio Bertali. Ab 1624 stand der gebürtige Veroneser als Musiker am Wiener Kaiserhof in Diensten, ehe ihn Kaiser Ferdinand III. 1649 zum Kapellmeister bestellte. Thema seiner Chaconne ist eine schlichte Bassfigur, die vom Grundton eine Quarte abwärts springt, um dann in zwei um einen Ganzton versetzten, aufsteigenden großen Sekunden mit abschließendem Quintfall eine geschlossene Form zu erhalten. Über 152 bisweilen leicht veränderten Wiederholungen entfaltet der Komponist für die Violine eine reiche Variationskunst.

Anders als diese drei Altvorderen arbeitete der aus dem fränkischen Cadolzburg gebürtige Johann Georg Pisendel in seiner Sonate. Von 1709 bis zu seinem Tod 1755 wirkte er als Geiger in der Dresdner Hofkapelle, der er ab 1731 als Konzertmeister vorstand. Als 14-Jähriger lernte er 1709 Bach in Weimar kennen und blieb zeitlebens mit ihm in Kontakt. Die eingespielte Sonate ist in einer zweiten Fassung mit einem weiteren langsamen Satz (Arioso, 6/8-Takt) sowie abschließender Gigue überliefert; die kürzere Reinschrift hat Pisendel akribisch mit Vortragszeichen und dynami-

schen Angaben versehen. Der »Largo« überschriebene Einleitungssatz erinnert in seinem punktierten Rhythmus an eine französische Ouvertüre und mag ein Nachklang seines Studienaufenthalts in Frankreich vom Sommer 1714 sein. Formbildend für den ersten Satz ist ein aufsteigendes Motiv der Bassstimme, das Pisendel im zweiten Satz (Moderato) in die Violinstimme verlagert, während die Begleitstimme zwischen Akkorden und Akkordbrechungen wechselt. Die Figuration der Violine schwankt im Verlauf des Satzes zwischen »linearen Akkorden« und triolischen Gruppen, die das abschließende tänzerische Scherzando im 3/4-Takt maßgeblich bestimmen.

Dass Johann Sebastian Bach die Werke seiner Zeitgenossen und nicht minder jene der Altvorderen bestens kannte, zeigen die beiden Violinsonaten dieser Einspielung. Ähnlich wie Biber fokussiert er in der Sonate G-Dur BWV 1021 zunächst in der Oberstimme die lineare Entwicklung. Nach den beiden einleitenden Takten entwickelt er sie jedoch zu Sprüngen mit schrittweise ausgefüllten Terzen und Quartan weiter und legt als Kontrast violinähnliche Figuren in die Begleitstimme. Einem Vivace im 3/8-Takt folgt ein Largo in der Paralleltonart, in dem er mittels Sequenzen schrittweise in harmonisch entlegene Bereiche vorstößt und mit einem Halbschluss auf H-Dur schließlich ins finale Presto G-Dur überleitet.

Orgelmäßig konzipiert hat Bach den Eingangssatz der Sonate e-Moll BWV 1023. Da nur eine zeitgenössische Quelle überliefert ist, bestanden Zweifel an der Zuschreibung dieser »kleinen Suite«. Die Begleitstimme verharret 30 Takte lang auf Ton *e*, darüber pendelt die Violine zwischen Grundtonart und Oberquinte, um danach den harmonischen Rahmen schrittweise zu erweitern. Dieses Insistieren über einem Orgelpunkt ist eine deutliche Reminiszenz an Dieterich Buxtehudes Präludium fis-Moll BuxWV 146. Wie in Bachs Claviersuiten sind auch hier Allemande und Gigue thematisch verwandt, wobei die Violinstimme der Allemande rhythmisch vielfältiger ist. Im Gegensatz zum rasch verklingenden Cembaloklang beleuchtet der eher statische Orgelklang die harmonische Entwicklung intensiver.

Als Organist verstand es Bach, die klanglichen Möglichkeiten der ihm anvertrauten Instrumente für sein Schaffen fruchtbar zu machen. Diese Einspielung macht nun hörbar, dass er als Geiger nicht nur die Werke seiner mitteleutschen Zeitgenossen, sondern auch jene der süddeutschen und italienischen Musik »geliebt und studirt« hatte.

Markus Zepf



Née à Erfurt et formée à Berlin et à Londres, la violoniste **Nadja Zwiener** a joué dans de nombreux ensembles de musique ancienne au Royaume-Uni avant de se produire comme premier violon à partir de 2005 notamment avec Simon Rattle, William Christie, Emmanuelle Haïm, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock, René Jacobs et Laurence Cummings. Depuis 2007, elle est le premier violon de l'English Concert, avec lequel elle se produit régulièrement en tant que soliste et réalise de nombreux enregistrements radio et CD ainsi que des tournées mondiales dans de grandes salles de concert comme le Carnegie Hall de New York, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne ou l'Elbphilharmonie de Hambourg, mais aussi dans de nombreuses églises et festivals. Elle a interprété des concertos pour violon de Bach, Mozart, Tar-

tini et Vivaldi au Wigmore Hall de Londres, au Bachfest de Leipzig, au Mozartfest de Bath, à la Bach Academy de Bruges ainsi qu'aux États-Unis, en Amérique du Sud et en Asie. De 2016 à 2022, elle a été le premier violon de la Bachakademie de Stuttgart et y a contribué de manière décisive à la transformation de la Gaechinger Cantorey en un ensemble jouant sur instruments historiques. Elle est passionnée par la musique de chambre ainsi que par le travail avec les chanteurs, mais elle participe également à des projets de *cross over*. Elle travaille en étroite collaboration avec le compositeur électronique Johannes Malfatti (Berlin) et le chorégraphe Emanuele Soavi (Cologne). Dans le domaine de la musique de chambre ancienne, elle se produit régulièrement avec Kristian Bezuidenhout, Joseph Crouch et Maurice Steger. La musique de Johann Sebastian Bach occupe une place particulière dans le travail de cette Thuringienne vivant à Leipzig. Avec Johannes Lang, l'organiste de Saint-Thomas, elle profite de l'année du jubilé 2023 pour fonder un nouvel ensemble de musique ancienne à Leipzig, le Collegium Musicum '23.

Johannes Lang est né à Düsseldorf. Il a étudié la musique d'église (orgue avec Martin Schmeding, improvisation avec Karl Ludwig Kreutz), les instruments à clavier historiques et le clavecin avec Robert Hill ainsi que l'orgue de concert au Conservatoire de Fribourg. Après avoir remporté onze premiers prix en tant qu'organiste, claveciniste et pianiste au concours fédéral « Jugend musiziert », il a remporté en tant qu'organiste notamment les concours de Lübeck (2009), Bellelay (2011), Leipzig (concours Bach 2012) et a été lauréat des concours de Ljubljana (2007), Herford (2008) et Munich (concours ARD 2011). Il a été boursier entre autres de la Deutsche Stiftung Musikleben et de la Studienstiftung des Deutschen Volkes et se consacre à une intense activité de concerts dans le monde entier. À partir d'octobre 2016, il a été pendant cinq ans cantor à la Friedenskirche de Potsdam-Sans-Souci et chargé de cours d'orgue, d'improvisation à l'orgue et de clavecin à l'Institut de musique sacrée de l'Université des arts de Berlin. Il est régulièrement appelé pour faire partie de jurys, réalise des enregistrements radio et CD (notamment de la *Clavierübung III* pour la Bachstiftung de Saint-Gall ainsi que son premier CD *In the Spirit of Bach* en tant qu'organiste de Saint-Thomas de Leipzig, paru sous le label Rondeau) et est campanologue. Le 6 janvier 2022, Johannes Lang a pris ses fonctions d'organiste de Saint-Thomas lors d'un service religieux. Il enseigne l'orgue à l'École supérieure de musique et de théâtre Felix Mendelssohn Bartholdy à Leipzig. En novembre 2022, il a été récompensé pour ses activités artistiques par le Markgräfler Kunstpreis.

EXAMINÉ ET APPROUVÉ

Le 30 mai 1723, le premier dimanche après la Trinité, Johann Sebastian Bach prit ses fonctions de *Kantor* à la Thomasschule à Leipzig et de *Director Musices* de la Ville. Quelques semaines plus tard, Statz Hilmor von Fullen, chambellan du prince-électeur de Saxe à Dresde et seigneur de Störmthal, lui commanda probablement une musique de fête pour l'inauguration de l'orgue de son village. Zacharias Hildebrandt, ancien élève de Gottfried Silbermann à Freiberg, travailla dès l'été 1722 à la construction de l'instrument comportant 14 registres sur un clavier et un pédalier. La consécration de l'orgue eut probablement lieu le dimanche 31 octobre 1723, occasion à laquelle Bach interpréta sa cantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194.2 avec les musiciens de la Ville de Leipzig et les élèves de Saint-Thomas ; deux jours plus tard, il examina le nouvel orgue en profondeur. En 2008, la société Hermann Eule Orgelbau Bautzen a rétabli l'instrument dans son état historique, riche en couleurs, après qu'il eut subi de nombreuses modifications. Des traces sur le registre Quintadena 8' montrent que Hildebrandt accorda l'orgue selon le *Chorton* de Leipzig dans un tempérament inégal, raison pour laquelle un tempérament selon Silbermann (Schloss Burgk) a été choisi.

En 1723 également, David Tecchler construisit à Rome un violon que Nadja Zwienner a eu l'opportunité d'acquérir en 2010 sous une forme modernisée et que John Topham a restauré à Londres en 2014 pour le rapprocher de son état original. C'est une belle coïncidence que d'entendre ici dans des œuvres de Johann Sebastian Bach, de compositeurs de son entourage et de la génération précédente un violon de 1723 accordé au *Kammerton* accompagné d'un orgue de la même année transposant depuis le *Chorton*. Il peut sembler surprenant que le violon soit accompagné non pas par un clavecin, mais par un orgue : il faut savoir que les contemporains de Bach d'Allemagne du Sud prenaient généralement des décisions assez pragmatiques quant au choix de l'instrument à clavier pour leurs œuvres.

Le Prélude festif en *do* majeur BWV 545 déploie les atouts sonores de l'orgue Hildebrandt. Le manuscrit autographe de ce cycle composé à Weimar est perdu, mais des copies nous en livrent différentes versions dans une disposition à deux ou trois voix. La version en trois mouvements enregistrée ici, avec comme mouvement central le *Largo* en *la* mineur de la Sonate en trio en *do* majeur BWV 529/2, nous est parvenue sous forme de copies réalisées par Johann Gottfried Walther et Johann Caspar Vogler, un ancien élève de Bach à Weimar. Le *Largo* est proposé ici dans un charmant arrangement de Johannes Lang, où

Nadja Zwiener joue la partie supérieure attribuée normalement à la main droite du claviériste.

L'enthousiasme qu'a de tout temps suscité Bach l'organiste a souvent occulté le violoniste qu'il était également. Dès 1703, ce fils d'un musicien de la Ville travailla comme violoniste à la chapelle de la cour de Weimar, qu'il regagna en 1708-1717 en tant qu'organiste et premier violon. En décembre 1774, son fils Carl Philipp Emanuel rapporta ceci à Johann Nikolaus Forkel : « En tant que plus grand connaisseur et expert de l'harmonie, il préférait jouer de l'alto, avec la force ou la douceur adaptée. Dans sa jeunesse et jusqu'à un âge relativement avancé, il joua du violon avec une sonorité claire et pénétrante et pouvait ainsi maintenir l'orchestre dans une plus grande cohésion qu'il n'aurait pu le faire du clavier [= clavecin]. Il comprenait parfaitement les possibilités qu'offraient tous les instruments de la famille du violon. » La mention par l'inventaire après décès de Bach daté d'octobre 1750 (qui ne répertorie pas tous les objets), outre d'un luth et de dix instruments à clavier, d'un violon piccolo, de deux violons, de trois altos, d'un violoncelle, d'un *bassetl* (petite basse) ainsi que d'une viole de gambe s'inscrit dans ce tableau. Le diapason, le facteur et la localisation de ces instruments nous sont inconnus ; seul l'un des violons, évalué à 8 thalers, est désigné comme « un violon de Stainer ». On ne sait s'il s'agissait de l'un des violons très convoités de Jacob Stainer (mort fin octobre

ou début novembre 1683), qui travaillait à Absam près d'Innsbruck, ou si l'instrument était simplement construit sur un modèle de ce dernier.

Depuis les années 1650, Jacob Stainer fournissait des monastères, des chapelles ecclésiastiques et des chapelles de cour ; il devint un luthier très prisé. Vers 1700, le son doux et flexible de ses violons était considéré comme un idéal ; leur richesse en harmoniques leur permettait de se faire entendre dans de grandes salles. Il n'est donc pas étonnant que les instruments de Stainer aient été aussi souvent copiés que contrefaits. Selon les inventaires, la chapelle de la cour de Weimar en 1708 et celle de Köthen en 1729 possédaient des violons du facteur, ou du moins des instruments portant une étiquette à son nom. Jusqu'il y a quelques années, une table très voûtée était considérée comme une caractéristique des violons de Stainer. Rudolf Hopfner et F. Benjamin Schröder, dans le catalogue de l'exposition consacrée au luthier qui s'est tenue au château d'Ambras (2003), ont cependant permis de relativiser cette affirmation : la majorité des tables des violons de Stainer possèdent une voûte de hauteur modérée (dans certains cas, le fond est plus voûté), qui se prolonge de manière douce et élégante par un chanfrein soigneusement travaillé. Les ouïes assez courtes et verticales et placées sur la partie la plus inclinée de la voûte, aux extrémités soigneusement travaillées elles aussi, sont caractéristiques.

Les instruments de Stainer, fabriqués avec soin et dans les meilleurs bois, étaient également connus et recherchés de l'autre côté des Alpes depuis le dernier tiers du XVII^e siècle. Arcangelo Corelli jouait sur un violon Stainer et de nombreux luthiers italiens s'inspirèrent du célèbre facteur. David Tecchler, probablement originaire du diocèse d'Augsbourg ou de l'Allgäu, était de ceux-là. Son origine n'est pas certaine à ce jour, mais on le retrouve pour la première fois en Italie lors de son admission par la « Confraternitas Campi Sancti de Urbe » romaine le 9 décembre 1696. Le 4 mai 1698, il épousa Agnes de Dominci, la veuve du luthier Johannes Häringer, précocement décédé, ce qui lui permit d'avoir son propre atelier. Pour ses violons, il s'inspirait le plus souvent des modèles de Crémone, plus rarement de ceux de Jacob Stainer. Il devint rapidement le luthier romain le plus important ; ses violons et violoncelles sont encore très recherchés aujourd'hui. Après 1738, les traces de Tecchler se perdent dans les registres paroissiaux romains et, selon Bernhard Hentrich, même l'année de sa mort (1747 est souvent citée) semble incertaine, car elle repose sur « deux inscriptions marginales peu fiables dans des registres de confréries du Campo Santo » (« Tecchler », dans la *MGG* 2). Construit en 1723, le violon de Nadja Zwiener, à la sonorité colorée et riche en harmoniques, porte un vernis brun doré. Le fond en érable est fait d'une seule pièce, la table d'harmonie en

épicéa à grain fin avec une courbure moyenne a des ouïes bien travaillées qui rappellent celles de Stainer. L'étiquette originale mentionne « *David Tecchler Fecit / Romæ Anno Dñi 1723* », les deux derniers chiffres étant inscrits à la main.

Si les violons de Stainer et de Tecchler ont inspiré des musiciens et des compositeurs, cela ne signifie pas nécessairement que l'on trouve des influences directes dans l'œuvre de Corelli ou de Heinrich Ignaz Franz Biber, par exemple, qui entretint de bons contacts avec Stainer et apprécia toujours beaucoup ses violons. La Sonate en *mi* mineur de Biber, cinquième de huit sonates pour violon, fut publiée en 1681 et est dédiée à son employeur, l'archevêque de Salzbourg Maximilian Gandolph von Kuenburg. L'introduction, avec la présentation de la tonalité de *mi* mineur, semble statique, les notes tenues de l'accompagnement ne sont que légèrement animées par des répétitions de notes au violon et la tonalité est d'abord confirmée par la quinte *mi-si-mi* avant que Biber mène une exploration progressive allant de petits intervalles à de véritables sauts et finalement à une gamme descendante de *mi* mineur. Le travail thématique attendu ne suit pas : après une courte césure, la partie de violon semble plutôt recommencer une octave plus bas. En réalité, après deux mesures, Biber conduit le mouvement à la tonalité parallèle de *sol* majeur grâce aux douces modulations de la basse continue. Le travail motivique du

violon s'accélère alors au fur et à mesure que les exigences techniques augmentent et exploitent pleinement l'ambitus du violon. Après un *adagio* inséré, Biber poursuit avec une démonstration de virtuosité. Dans un ensemble de variations à trois temps, il associe passages et séquences et mène le violon au *Presto* à la mesure dansante à 12/8 en rythme pointé avec des doubles cordes et enfin fait référence à l'introduction avec des variations et l'insertion d'un *adagio*. Ce sont les courses et les sauts virtuoses de ce genre qui ouvrent la voie au concerto instrumental qui commencera à fleurir vers 1700, offrant au soliste la possibilité de faire la démonstration de son savoir-faire.

Arcangelo Corelli conçut la sixième sonate de son opus V, dont la préface est datée du 1^{er} janvier 1700, de manière à la fois similaire et différente. Le violon introduit la tonalité avec un accord brisé de *la* majeur, suivi d'une ornementation graduelle de l'accord de dominante (*mi* majeur) puis, après une pause générale, de la répétition du thème. Il en tire une « cellule de motif » qui circule autour de la tonique et revient modifiée à plusieurs reprises. Corelli en fait le thème du mouvement suivant, qui commence comme le ferait une invention de Bach, mais qui reprend bientôt la cellule de motif du premier mouvement sur une tranquille ligne de basse descendante. Sur le plan thématique, le quatrième mouvement, *Adagio*, revient au premier mouve-

ment, mais dans une mesure à 3/2 plutôt qu'à 4/4. L'*Allegro* final, avec son début en imitations, mêle habilement les éléments linéaires introduits précédemment et les accords brisés, et conclut cette sonate enjouée dans une nuance *piano*.

La *Ciaccona* d'Antonio Bertali est dans l'idée proche de ces deux sonates. Originaire de Vérone, Bertali fut musicien à la cour impériale de Vienne à partir de 1624, avant d'être nommé maître de chapelle par l'empereur Ferdinand III en 1649. Le thème de sa chaconne est une simple figure de basse qui descend d'une quarte à partir de la note fondamentale pour ensuite prendre une forme fermée en deux secondes majeures ascendantes décalées d'un ton entier avec une chute finale de quinte. Sur 152 répétitions, parfois légèrement modifiées, le compositeur déploie au violon un riche art de la variation.

Pour sa part, Johann Georg Pisendel, originaire de Cadolzburg en Franconie, travailla, pour la sonate présentée ici, différemment des trois autres compositeurs. De 1709 à sa mort en 1755, il exerça comme violoniste à la chapelle de la cour de Dresde, qu'il dirigea en tant que premier violon à partir de 1731. En 1709, à l'âge de 14 ans, il fit la connaissance de Bach à Weimar et resta en contact avec lui toute sa vie. Cette sonate nous est parvenue dans une deuxième version comprenant un autre mouvement lent (un *arioso* à 6/8) ainsi qu'une gigue finale ;

Pisendel annota minutieusement sa mise au propre, raccourcie, avec des signes d'exécution et des indications dynamiques. Le mouvement d'introduction, *Largo*, rappelle par son rythme pointé une ouverture à la française et pourrait être l'écho de son séjour d'études en France à l'été 1714. Le premier mouvement est basé sur un motif ascendant à la basse, que Pisendel déplace au violon dans le deuxième mouvement (*Moderato*) tandis que l'accompagnement alterne accords et accords brisés. Au cours du mouvement, la figuration du violon oscille entre « accords linéaires » et groupes de triolets, qui déterminent le *Scherzando* dansant final à 3/4.

Les deux sonates pour violon de Johann Sebastian Bach enregistrées ici montrent que le compositeur connaissait parfaitement les œuvres de ses contemporains autant que celles de ses aînés. Dans la Sonate en *sol* majeur BWV 1021, comme Biber, il se concentre d'abord sur le développement linéaire de la partie supérieure. Après deux mesures d'introduction, il l'élabore en sauts de tierce et de quarte qu'il comble progressivement et place en contraste avec les figures de type violonistique dans la partie d'accompagnement. Un *Vivace* à 3/8 est suivi d'un *Largo* dans la tonalité parallèle, dans lequel il recourt à des séquences pour progressivement rejoindre des registres harmoniques plus éloignés, avec une demi-conclusion en *si* majeur qui mène au *Presto* final en *sol* majeur.

Bach conçut le mouvement initial de la Sonate en *mi* mineur BWV 1023 dans un style organistique. Comme il n'existe qu'une seule source contemporaine, des doutes ont été nourris quant à l'attribution de cette « petite suite ». Pendant 30 mesures, l'accompagnement demeure sur la note *mi*, au-dessus de laquelle le violon oscille entre la tonalité fondamentale et la quinte supérieure, pour ensuite progressivement élargir le cadre harmonique. Cette insistance sur une pédale est un évident rappel du Prélude en *fa* dièse mineur BWV 146 de Dietrich Buxtehude. Comme dans les suites pour clavier de Bach, l'*Allemande* et la *Gigue* sont ici aussi apparentées sur le plan thématique, la partie de violon de l'*Allemande* étant plus variée sur le plan rythmique. Contrairement au son du clavecin qui s'estompe rapidement, le son de l'orgue est plutôt statique et éclaire de façon plus dense le développement harmonique.

En tant qu'organiste, Bach savait mettre à profit les possibilités sonores des instruments qui lui étaient confiés. Cet enregistrement permet d'entendre qu'en tant que violoniste, il « aimait et étudiait » les œuvres de ses contemporains d'Allemagne centrale, mais aussi celles des compositeurs d'Allemagne du Sud et d'Italie.

Markus Zepf

STOPLIST OF THE ORGAN IN THE KREUZKIRCHE, STÖRMTHAL

Zacharias Hildebrandt, 1723 (I/14)

MANUAL (CD–C³)

Principal 8'

Quintadena 8'

Gedackt 8'

Praestant 4'

Rohr-Flöte 4'

Nassat 3'

Octava 2'

Tertia 13/5'

Quinta 11/3'

Sufflet 1'

Mixtur 3fach 11/3'

Cornet 3fach 22/3'

Tremulant

Wind coupler

a¹ = 466 Hz (at 20°C)

Temperament: Silbermann 1/6 comma (Schloss Burgk)

PEDAL (CD–C¹)

Subbaß 16'

Posaune 16'

^MENU

Recorded 29 August – 1 September 2022 at Kreuzkirche, Störmthal, Germany

Artistic direction and audio production: Rainer Arndt

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Production: Nadja Zwiener

Cover: Hildebrandt Organ, Störmthal, 1723

Photos: © Markus Zepf / Martin Geisler (cover), © Maren Glockner (booklet)

Translations: Peter Lockwood (English), Catherine Meeùs (French)

This recording was supported by Neustart Kultur



RAM 2202

© 2023 Nadja Zwiener – © 2023 Outhere Music

RAMÉE

www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com



PRINCIPAL
8. 2nd

QUINTADENA
8. 2nd

Oboe-Stoße
4. 2nd

SEPTIMA
7. 2nd

QUINTA
5. 2nd

MIXTUR

SUB.BASS

FUGAINE

Gedächtnis
8. 2nd

PRAESTANT
4. 2nd

TERTIA

NASSAT
8. 2nd

CORNETT

SUFFL.
1. 2nd

TREMULANT

COPPE