

JOHANN SEBASTIAN

**BACH**

SONATAS FOR VIOLIN AND CONTINUO

GOTTFRIED VON DER GOLTZ

ANNEKATRIN BELLER

TORSTEN JOHANN



**JOHANN SEBASTIAN BACH** (1685-1750)

**Sonata for violin and continuo in G major** BWV 1021 (1732)

- |               |      |
|---------------|------|
| 1. I. Adagio  | 3'29 |
| 2. II. Vivace | 1'04 |
| 3. III. Largo | 2'10 |
| 4. IV. Presto | 1'25 |

**[Sonata for violin and continuo in C minor** BWV 1024]

- |                    |      |
|--------------------|------|
| 5. I. Adagio       | 2'28 |
| 6. II. Presto      | 3'32 |
| 7. III. Affettuoso | 2'13 |
| 8. IV. Vivace      | 4'03 |

**ANONYMOUS**

**Violin sonata in C minor** (D-DI Mus. 2-R-8,53, c1720)

- |                    |      |
|--------------------|------|
| 9. I. Adagio       | 1'46 |
| 10. II. Allegro    | 4'31 |
| 11. III. Siciliana | 2'13 |
| 12. IV. Allegro    | 3'31 |

**JOHANN SEBASTIAN BACH**

- |  |      |
|--|------|
| 13. <b>Fugue in G minor</b> BWV 1026 (c1709) | 4'28 |
| 14. <b>Gavotte</b> from BWV 1019a (c1725)    | 2'23 |

**Sonata for violin and continuo in E minor** BWV 1023 (c1709)

- |                             |      |
|-----------------------------|------|
| 15. I. [Preludio]           | 1'08 |
| 16. II. Adagio ma non tanto | 3'23 |
| 17. III. Allemanda          | 3'47 |
| 18. IV. Gigue               | 3'04 |

**Sonata for violin and continuo in A major** BWV Anh.II 153

- |                  |      |
|------------------|------|
| 19. I. [Adagio]  | 2'46 |
| 20. II. [Vivace] | 1'56 |
| 21. III. [Largo] | 3'09 |
| 22. IV. Allegro  | 2'07 |
| 23. V. [Fuga]    | 2'30 |

**Gottfried von der Goltz** violin

**Annekatrin Beller** cello

**Torsten Johann** harpsichord



# Johann Sebastian Bach – Violin Sonatas

Peter Wollny

Throughout his life, Johann Sebastian Bach devoted himself to chamber music. His older brother, with whom the young Bach lived in Ohrdruf from 1695 to 1700, collected his works with great enthusiasm. Johann Christoph compiled the Möller Manuscript [named after one of its owners] which includes trio sonatas and other chamber pieces. J. S. Bach's fugues for keyboard and organ on themes from sonatas by Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni and Giovanni Bononcini, as well as chamber sonata arrangements by Johann Adam Reinken, are clearly the creative continuation of these early works. We can also assume that Bach acquired his perfect mastery of the violin within the family circle in Ohrdruf. His son Carl Philipp Emanuel later wrote that his father played "in a pure and penetrating way until a rather old age". Bach, employed as a "lackey", played in small ensembles in Weimar from spring to summer 1703, probably as a violinist. In a notebook dating from 1713, he also recorded his activities as "Court Organist and Chamber Musician". And on the title page of the Well-Tempered Clavier Part 1 (1722), Bach describes himself eloquently

as "Chapel Master at the Princely Court of Anhalt-Cöthen and Director of Chamber Music."

In Leipzig, Bach continued to make music with his family until the end of his life. In 1730 he proudly reported to his childhood friend Georg Erdmann that, thanks to his wife's and children's musical talent, he could "form a vocal and instrumental ensemble with his family"; and in the late 1740s, St. Thomas Church choir member Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb tells us that "concerts were often held" at Bach's house. Innumerable transcriptions of chamber music by various members of the family as well as the appearance of Bach's name on the subscription list for the Parisian Quartets of Georg Philipp Telemann (1738) attest that chamber music – intra or extra-familial – held a special place during these evenings.

Over the years a large repertoire accumulated: compositions by Bach, works by his growing sons, gifts from colleagues as well as pieces purchased from foreign masters. A note by Johann Christoph Friedrich Bach regarding

Church music in Latin tells us that his father did not strictly separate his own works from the rest of the scores in the music cabinet. Besides, the borders separating the works were obviously fluid: commissions or compositions for an occasion mingled with arrangements or experimentations. After his death, the heirs were therefore faced with the difficult task of evaluating and classifying this heterogeneous material. As a result, we have a summary index of Bach's compositions, written by his second son Carl Philipp Emanuel at the end of the obituary in 1751. Among the works that are easy to list, we find the large collections (pieces for solo violin and cello as well as concertos ranging from one to four harpsichords), but a large part of the stock could only be described in vague terms: "many other instrumental things, of all sorts and for all kinds of instruments". Moreover, the collection was later scattered to the winds. This remains a delicate problem for research and practice. Since the 19<sup>th</sup> century, various attempts to locate missing chamber music works by Bach have brought to light many uncertain pieces, and it is often difficult to separate authentic, though sometimes atypical works, from others that are not. With this recording, Gottfried von der Goltz attempts to penetrate this grey area of Bach's catalogue and direct our gaze towards

compositions that are in part hardly known and rarely performed. Off the beaten track, we discover pieces full of passionate intensity and touching melodies, demanding breath-taking virtuosity.

The Sonata in G major BWV 1021 is preserved in a score written by Bach and his second wife Anna Magdalena and which, based on the paper and its handwriting, can be dated to the year 1732. The manuscript shows typically what the couple's working procedure was: while Anna Magdalena copied all the notes, her husband added work and movement titles, as well as the figured bass. A later note on the title page indicates that the manuscript was intended for the young Count Heinrich Abraham von Boineburg, a student at the University of Leipzig in the early 1730s and probably a pupil of Bach. The origin of the sonata cannot be traced with certainty and may be a reworking of an older version. Oddly enough, the bassline of the four movements also appears in two other of Bach's chamber music works, however with totally different upper parts (BWV 1022 and 1038). The surprisingly modest dimensions of the movements, especially in comparison with the six large sonatas for violin and obligato harpsichord, point to a relatively early date, at

least in respect to the bass genre. A possible clue for the chronological and stylistic classification is the limited size of individual movements as well as their compact harmony, a reminiscence of the six violin sonatas that Georg Philipp Telemann dedicated to the young Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar in 1715. BWV 1021 probably dates back to Bach's Weimar period. It is possible that only the continuo part of this early sonata (around 1732) survived, so that Bach took on the attractive but difficult task of composing new upper voices over this bassline.

With its technically complex arpeggios and a left hand reaching into the high registers, the Sonata in E minor BWV 1023 requires great virtuosity from the player, especially in the first toccata-like movement. The demanding technique combined with a style that is not very streamlined but strives for originality, does not yet contain the characteristic elements of Bach's idiom but helps us place this work amongst his older compositions. One may wonder whether Bach's encounter with the Dresden violinist Johann Georg Pisendel (1687-1755), documented in 1709, contributed to the creation of this unique piece. This is corroborated by the fact that the only surviving copy belonging to the Land of Saxony and University Library in

Dresden, was apparently copied for the Dresden court music collection at Pisendel's instigation.

Only two anonymous manuscripts of the Sonata in C minor BWV 1024, dating from the first half of the 18<sup>th</sup> century, have survived. Violinist Ferdinand David (1810-1873), from Leipzig, published the work in 1867 in his *Hohen Kunst des Violinspiels* [The Art of Playing the Violin] and attributed it to Bach on the basis of stylistic features. This attribution is disputed today but it is striking to note that the older of the two sources (a manuscript on Saxon paper belonging to the musical collection of the Counts of Schönborn, in the Franconian city of Wiesentheid) comes from the same hand as one of the earliest copies of Bach's Suites for solo violin. The identity of the copyist has not yet been established with certainty; possible candidates could be Leipzig musicians Georg Gottfried Wagner (1698-1756) or Johann Gottfried Vogler (1691-after 1733). A clear proximity to Bach's environment is established in any case, evidently reflected in the stylistic structure as well. In true Bach manner, the Adagio and Affettuoso of this work in four movements display garlands of ornaments. The Presto of the second movement is a strict two-voice fugue revealing considerable

compositional skills, while the final Vivace is of light and dance-like character.

The Sonata in A major BWV Anh. II 153 is now almost unanimously accepted as a composition by Georg Philipp Telemann. However, the attribution – certainly erroneous – to J. S. Bach stems from the fact that the work has come down to us in an anthology belonging to the Thuringian organist Johann Peter Kellner, almost exclusively containing pieces by Bach. Moreover, a second source, kept at the Landesbibliothek Schwerin, explicitly mentions Bach's name and comes from a musician who also copied several keyboard works from the Saint Thomas Cantor. Therefore, we again have a connection with Bach's inner circle.

Through its identical tonality, four movement structure, expressive chromaticism and technical challenges, the sonata in C minor, anonymously given to the University Library in Dresden, forms a counterpart to the sonata BWV 1024. It is still debated whether this unique handwritten source effectively comes from Dresden (in which case the composer would probably belong to the court musicians) or whether it is an external source brought by a musician passing through the Saxon

metropolis. Stylistically, the work can be placed in the 1720s.

The fugue in G minor for violin and basso continuo BWV 1026 is undoubtedly an authentic composition by Bach. The only surviving source, a copy by the Weimar city organist Johann Gottfried Walther, suggests that it was composed during Bach's Weimar period. Surprisingly long, it requires great virtuosity. With its arduous double-stop passages and its acrobatic figures going up to the sixth position, this work testifies to the great art of violin playing in central Germany around 1715. At the court of Weimar in particular, this apogee is probably due to violinist Johann Paul von Westhoff (1656–1705), whose own compositions require a similar violin technique. Establishing whether this fugue BWV 1026 was taken from a larger context (a sonata?) or whether it was an independent work from the start is difficult nowadays. Despite its great originality, it hardly shows any characteristic element of Bach's style, pointing towards an early dating. The creation of the work may possibly be linked to the Weimar visit of the Dresden virtuoso violinist Johann Georg Pisendel (1687–1755) in 1709.



The Gavotte in G minor for violin and basso continuo is taken from the first version of the Sonata for violin and obligato harpsichord in G major BWV 1019. However, the musical substance of the movement is even older, as it can be found in the sixth movement of the partita in E minor BWV 830. Unfortunately, the original violin part has not survived, but can be easily reconstructed from this source. After 1730 – when the work went to press – Bach may have found this duplicate disturbing; In a sonata with obligato keyboard, the gavotte with its thorough-bass could have come across as a “foreign body”, prompting the composer to remove it.

# Johann Sebastian Bach – Violinsonaten

Peter Wollny

Johann Sebastian Bach hat sich wohl zeitlebens mit der Pflege der Kammermusik beschäftigt. Bereits sein ältester Bruder, in dessen Haus in Ohrdruf der junge Bach von 1695 bis 1700 lebte, scheint – wie die Spartierungen von Triosonaten und anderen Ensemblestücken in der von ihm angelegten „Möllerschen Handschrift“ zeigen – mit großem Enthusiasmus die seinerzeit aktuellen Werke gesammelt zu haben. J. S. Bachs nur wenige Jahre später entstandenen Clavier- und Orgelfugen über Themen aus Sonaten von Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni und Giovanni Bononcini sowie die Bearbeitungen von Kammersonaten Johann Adam Reinkens bilden offenbar die kreative Fortsetzung dieser frühen Erfahrungen. Wir dürfen annehmen, dass bei dem frühen häuslichen Musizieren im Ohrdrufer Familienkreis auch bereits die Grundlagen für Bachs Beherrschung der Violine gelegt wurden, die er – nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel – „bis zum ziemlich herannahenden Alter rein und durchdringend“ spielte. Auf die Mitwirkung in kleineren Ensembles – vermutlich als Geiger – deuten auch Bachs kurzzeitige Tätigkeit als

„Laquey“ in Weimar im Frühjahr und Sommer 1703 sowie seine eigenhändige Berufsangabe als „HoffOrganist und CammerMusicus“ auf einem Albumblatt aus dem Jahr 1713. Ebenso aussagekräftig ist die autographe Titelseite des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers (1722), auf der Bach sich als „HochFürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meister und Director derer CammerMusiquen“ bezeichnet.

In Leipzig hat Bach das häusliche Musizieren im Familienkreis dann bis in die spätesten Lebensjahre fortgesetzt. 1730 berichtete er stolz an den Jugendfreund Georg Erdmann, er könne dank der musikalischen Begabung seiner Frau und seiner Kinder „ein Concert Vocaliter und Instrumentaliter mit meiner Familie formiren“; und noch für die späten 1740er Jahre bezeugt der Thomaner Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb, dass im Bachschen Hause „öfters Concert gehalten“ wurde. Dass im Rahmen dieser Soireen wohl vorzugsweise – eigene und fremde – Kammermusik erklang, bezeugen sowohl zahlreiche Abschriften entsprechender Werke von der Hand verschiedener

Familienmitglieder als auch das Erscheinen von Bachs Namen auf der Subskriptionsliste von Georg Philipp Telemanns Pariser Quartetten (1738).

Im Laufe der Jahre dürfte so ein großes Repertoire entstanden sein, das vermutlich aus eigenen Kompositionen Bachs, Werken der heranwachsenden Söhne, Geschenken aus dem Kreis der Kollegen und gezielt beschafften Stücken fremder Meister bestand. Wie es für die lateinische Kirchenmusik durch eine Notiz von Johann Christoph Friedrich Bach belegt ist, wird Bach auch bei der Kammermusik in seinem Notenschrank nicht streng zwischen eigenen und fremden Werken getrennt haben, zumal die Grenzen hier offenbar fließend waren: Gelegenheits- und Auftragskompositionen standen neben Bearbeitungen und Experimentellem. Nach seinem Tod sahen sich die Erben daher mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, das heterogene Material zu bewerten und aufzuteilen. Das summarische Verzeichnis von Bachs Kompositionen, das der zweitälteste Sohn Carl Philipp Emanuel Bach am Ende des 1751 verfassten Nekrologs präsentierte, zeigt das Ergebnis dieser Arbeit: Leicht zu benennen waren die größeren Sammlungen (die Soli für

Violine und Violoncello sowie die Konzerte für ein bis vier Cembali), der große Rest hingegen konnte lediglich pauschal benannt werden: „eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente“. Dieser Bestand wurde seither in alle Winde verstreut. Hier tut sich für Forschung und Praxis ein vertracktes Problem auf. Verschiedentlich unternommene Bemühungen, verschwundene Kammermusikwerke Bachs wieder aufzufinden, haben seit dem 19. Jahrhundert auch manches problematische Werk zu Tage gefördert, und häufig ist es schwierig, echte, aber vielleicht eher untypische Werke von unterschobenen zu trennen. Mit der vorliegenden CD unternimmt Gottfried von der Goltz den Versuch, in diese Grauzone des Bach-Werkeverzeichnis einzudringen und unseren Blick auf Kompositionen zu lenken, die zum Teil kaum bekannt sind und wenig gespielt werden. Abseits der vertrauten Pfade stoßen wir auf Stücke voller leidenschaftlicher Intensität, berührender Melodik und atemberaubender Virtuosität.

Die Sonate in G-Dur BWV 1021 ist in einer von Bach gemeinsam mit seiner zweiten Frau Anna Magdalena angelegten Partitur erhalten, die sich aufgrund des Papier- und Schriftbefund auf das Jahr 1732 datieren lässt. Die Handschrift



zeigt die typische Arbeitsteilung der Eheleute: A. M. Bach kopierte sämtliche Noten, überließ es aber ihrem Mann, Werktitel, Satzüberschriften und Generalbassbezeichnung zu ergänzen. Eine spätere Notiz auf der Titelseite deutet an, dass die Handschrift für den jungen Grafen Heinrich Abraham von Boineburg bestimmt war, der in den frühen 1730er Jahren als Student an der Leipziger Universität eingeschrieben und wahrscheinlich ein Schüler Bachs war. Die Entstehungsgeschichte der Sonate ist nicht sicher zu rekonstruieren; vielleicht handelt es sich um die Bearbeitung einer verschollenen älteren Vorlage. Die Basslinie aller vier Sätze taucht merkwürdigerweise auch in zwei weiteren, in ihren Oberstimmen jedoch gänzlich unabhängigen Bachschen Kammermusikwerken auf (BWV 1022 und 1038). Die speziell im Vergleich mit den sechs großen Sonaten für Violine und Cembalo auffallend bescheidenen Dimensionen der Sätze deuten auf eine relativ frühe Entstehungszeit zumindest des Bassmodells. Einen Anhaltspunkt für die chronologische und stilistische Einordnung bietet vielleicht die Beobachtung, dass sowohl die beschränkte Ausdehnung der einzelnen Sätze als auch deren kompakte Harmonik an die sechs Violinsonaten erinnert, die Georg Philipp Telemann 1715 dem jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar widmete. Es wäre mithin

denkbar, dass die Wurzeln der Sonate BWV 1021 bis in Bachs Weimarer Zeit zurückreichen. Möglicherweise war von diesem mutmaßlich frühen Werk um 1732 lediglich die Continuo-Stimme noch greifbar, so dass Bach sich der reizvollen, aber schwierigen Aufgabe stellte, über diesem Fundament neue Oberstimmen zu komponieren.

Mit ihren bogentechnisch komplizierten Akkordbrechungen und dem Aufsteigen der linken Hand in hohe Lagen verlangt die Sonate in e-Moll BWV 1023 – speziell im toccatenhaften ersten Satz – dem Spieler große Virtuosität ab. Die anspruchsvolle Spieltechnik und der wenig profilierte, aber um Originalität bemühte Stil, der noch kaum Elemente von Bachs charakteristischem persönlichen Idiom aufweist, stellen dieses Werk in die Nähe anderer früherer Kompositionen Bachs. Es wäre zu erwägen, ob die für das Jahr 1709 belegte Begegnung Bachs mit dem Dresdner Geiger Johann Georg Pisendel (1687–1755) zu der Entstehung dieses einzigartigen Werks beigetragen hat. Hierzu würde auch gut passen, dass die einzige erhaltene Abschrift im Bestand der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden offenbar auf Pisendels Veranlassung für die Dresdner Hofmusiksammlung kopiert wurde.

Die Sonate in c-Moll BWV 1024 ist anonym in zwei Handschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert. Der Leipziger Geiger Ferdinand David (1810–1873) veröffentlichte das Werk 1867 in seiner *Hohen Kunst des Violinspiels* und schrieb es anhand von stilistischen Merkmalen Bach zu. Diesem Urteil wird man heute nicht mehr folgen, doch ist auffällig, dass die frühere der beiden Quellen (eine in der Musiksammlung der Grafen von Schönborn im fränkischen Wiesentheid überlieferte Handschrift auf sächsischem Papier) von derselben Hand stammt wie eine der frühesten Abschriften von Bachs Violinsoli. Die Identität des Kopisten ist bislang nicht zweifelsfrei geklärt; diskutiert werden die Leipziger Musiker Georg Gottfried Wagner (1698–1756) und Johann Gottfried Vogler (1691 – nach 1733). Somit ist immerhin eine auffällige Nähe zu Bachs Umkreis zu konstatieren, die sich offenbar auch in der stilistischen Faktur niedergeschlagen hat. Das Adagio und Affettuoso des viersätzigen Werks weisen girlandenartige Verzierungen auf, wie sie auch für Bach typisch sind. Das an zweiter Stelle stehende Presto ist eine strenge zweistimmige Fuge, die beachtliches satztechnisches Können verrät, während das abschließende Vivace einen tänzerisch-leichten Ton anschlägt.

Die Sonate in A-Dur BWV Anh.II 153 wird heute fast einhellig als eine Komposition von Georg Philipp Telemann angesehen. Die – gewiss irrtümliche – Zuschreibung an J. S. Bach beruht auf dem Umstand, dass das Werk in einem Sammelband aus dem Besitz des thüringischen Organisten Johann Peter Kellner überliefert ist, der fast ausschließlich Bachsche Stücke enthält. Eine in der Landesbibliothek Schwerin aufbewahrte zweite Quelle nennt gar explizit Bachs Namen und stammt von einem Kopisten, der auch mehrere Tastenwerke des Thomaskantors abgeschrieben hat. Somit ist auch hier eine gewisse Nähe zu Bachs engerem Umkreis festzustellen.

Die anonym in der Landes- und Universitätsbibliothek Dresden überlieferte Sonate in c-Moll bildet in ihrer viersätzigen Anlage, ausdrucksvollen Chromatik und hochentwickelten Violintechnik ein Gegenstück zu der in derselben Tonart stehenden Sonate BWV 1024. Bislang konnte nicht geklärt werden, ob die einzige erhaltene Handschrift in Dresden entstanden ist (dann wäre der Komponist vermutlich unter den Kapellmusikern zu suchen) oder ob es sich um eine auswärtige Quelle handelt, die vielleicht ein in der sächsischen Metropole gastierender Musiker mitgebracht hat. Stilistisch ist das Werk in den 1720er Jahren anzusiedeln.

Bei der Fuge in g-Moll für Violine und Basso continuo BWV 1026 handelt es sich zweifellos um eine authentische Komposition Bachs. Die einzige erhaltene Quelle, eine Abschrift des Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther, deutet auf eine Entstehung in Bachs Weimarer Zeit. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die erstaunliche Länge und die dem Spieler abverlangte große Virtuosität. Mit seinen anspruchsvollen Doppelgriffpassagen und seinem Figurenwerk, das die Beherrschung der sechsten Lage voraussetzt, zeigt dieses Stück nachdrücklich, auf welcher Höhe das mitteldeutsche Violinspiel sich um 1715 bewegte. Speziell am Weimarer Hof dürfte diese Blütezeit mit dem Wirken des Geigers Johann Paul von Westhoff (1656–1705) verknüpft gewesen sein, dessen eigene Kompositionen eine ganz ähnliche Violintechnik fordern. Ob BWV 1026 aus einem größeren Zusammenhang (einer Sonate?) gelöst wurde oder von vornherein ein eigenständiges Werk bildete, kann heute nicht mehr geklärt werden. Für eine frühe Datierung spricht auch, dass die Fuge – trotz großer Originalität – noch kaum Elemente von Bachs charakteristischem Personalstil aufweist. Möglicherweise kann die Entstehung des Werks mit dem für 1709 dokumentierten Besuch des Dresdner Geigenvirtuosen Johann Georg

Pisendel (1687–1755) in Weimar in Verbindung gebracht werden.

Die Gavotta in g-Moll für Violine und Basso continuo stammt aus der frühesten erhaltenen Fassung der Sonate für Violine und Cembalo in G-Dur BWV 1019. Die musikalische Substanz des Satzes jedoch noch älter; sie findet sich bereits im sechsten Satz der Partita in e-Moll BWV 830. Leider ist die originale Violinstimme nicht erhalten, sie lässt sich jedoch ohne Weiteres aus dem entsprechenden Satz der Partita rekonstruieren. Nach 1730 – als letztere im Druck vorlag – mag Bach die Dopplung als störend empfunden haben; auch wirkte die Gavotte aufgrund ihrer Continuo-Faktur innerhalb einer Sonate mit obligatem Tasteninstrument wie ein Fremdkörper. So beschloss der Komponist, den Satz aus der Sonate herauszulösen.

# Johann Sebastian Bach – Sonates pour violon

Peter Wollny

Tout au long de sa vie, Johann Sebastian Bach se consacra à la musique de chambre. Son frère aîné, chez qui le jeune Bach vécut à Ohrdruf de 1695 à 1700, rassemblait déjà ses œuvres avec grand enthousiasme. Johann Christoph compila en effet le *Manuscrit Möller* [du nom d'un de ses possesseurs] comprenant des sonates en trio et autres pièces chambristes. Les fugues pour clavier et orgue de Johann Sebastian Bach sur des thèmes de sonates d'Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni et Giovanni Bononcini, ainsi que les arrangements de sonates de chambre de Johann Adam Reinken, constituent de toute évidence la continuation créative de ces premières œuvres. On peut également supposer que Bach acquit sa parfaite maîtrise du violon au sein du cercle familial à Ohrdruf. D'ailleurs, son fils Carl Philipp Emanuel dira de lui plus tard qu'il jouait « de manière pure et convaincante jusqu'à un âge assez avancé ». Bach, employé comme « laquais », est vraisemblablement violoniste dans de petits ensembles à Weimar du printemps à l'été 1703, puis il rapporte ses activités sur une feuille de cahier datant de 1713 en qualité d'« Organiste de Cour et Musicien de

Chambre ». L'autographe figurant sur la page de titre de la première partie du *Clavier bien tempéré* (1722) est tout aussi éloquente. Bach s'y décrit comme « Maître de Chapelle à la Cour Princièrè d'Anhalt-Cöthen et directeur de la Musique de Chambre. »

À Leipzig, Bach continua à faire de la musique en famille jusqu'à la fin de sa vie. En 1730, il rapporta fièrement à son ami d'enfance Georg Erdmann que grâce au talent musical de sa femme et de ses enfants, il pouvait « former un ensemble vocal et instrumental avec sa famille ». Vers la fin des années 1740, le choriste de l'église Saint Thomas Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb nous dit que « des concerts avaient souvent lieu » dans la maison des Bach. D'innombrables transcriptions d'œuvres chambristes par divers membres de la famille ainsi que l'apparition du nom de Bach sur la liste de souscription aux *Quatuors Parisiens* de Georg Philipp Telemann (1738) attestent que la musique de chambre – familiale ou autre – tenait une place de choix lors de ces soirées.



Au cours des ans, un grand répertoire s'accumula : des compositions de Bach, des œuvres de ses fils qui grandissaient, des cadeaux de collègues ainsi que des pièces achetées à des maîtres étrangers. Comme en témoigne une note de Johann Christoph Friedrich Bach concernant la musique d'Église en latin, Bach n'aurait pas strictement séparé ses propres œuvres du reste des partitions dans son armoire à musique. D'autant plus que les frontières séparant les œuvres étaient manifestement fluides : des commandes ou compositions pour une occasion se mêlaient à des arrangements ou expérimentations. Après sa mort, les héritiers ont donc été confrontés à la difficile tâche d'évaluer et de classer ce matériel hétérogène. L'index sommaire des compositions de Bach, que le deuxième fils Carl Philipp Emanuel Bach rédigea à la fin de la nécrologie en 1751, montre le résultat de ce travail. Parmi les œuvres faciles à répertorier nous trouvons les grandes collections (les pièces pour violon et violoncelle seul ainsi que les concertos allant d'un à quatre clavecins). Mais les autres ne pouvaient être désignées qu'en termes vagues : « beaucoup d'autres choses instrumentales, de toutes sortes, et pour toutes sortes d'instruments ». De plus, cette collection fut dispersée aux quatre vents. C'est un problème délicat pour

la recherche et la pratique. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, diverses tentatives pour localiser les œuvres de musique de chambre de Bach disparues ont mis en lumière de nombreuses œuvres incertaines et il est souvent difficile de séparer les œuvres authentiques, bien que parfois atypiques, de d'autres qui ne le sont pas. Avec ce disque, Gottfried von der Goltz tente de pénétrer cette zone grise du catalogue des œuvres de Bach et de diriger notre regard vers des compositions en partie peu connues et rarement jouées. Hors des sentiers battus, on trouve des morceaux d'une intensité passionnée, aux mélodies touchantes et d'une virtuosité époustouflante.

La Sonate en *sol* majeur BWV 1021 est conservée dans une partition rédigée par Bach et sa seconde épouse Anna Magdalena, laquelle peut être datée de l'année 1732 grâce au papier et à son écriture. La calligraphie montre la répartition typique du travail au sein du couple : Anna Magdalena recopiait toutes les notes, mais laissait à son époux le soin d'ajouter le titre de l'œuvre, des mouvements ainsi que la basse chiffrée. Une note ultérieure sur la page de titre indique que le manuscrit était destiné au jeune comte Heinrich Abraham von Boineburg, étudiant à l'université de Leipzig au début des années 1730 et probablement

élève de Bach. L'origine de la sonate ne peut être reconstituée avec certitude et il s'agit peut-être du remaniement d'une ancienne version. Curieusement, la ligne de basse des quatre mouvements apparaît également dans deux autres œuvres de musique de chambre de Bach, totalement différentes dans leurs parties supérieures (BWV 1022 et 1038). Les dimensions étonnamment modestes des mouvements, surtout en comparaison avec les six grandes sonates pour violon et clavecin obligé, indiquent une date relativement ancienne, au moins en ce qui concerne la basse. La durée limitée des mouvements individuels et leur harmonie compacte rappellent les six sonates pour violon que Georg Philipp Telemann dédia au jeune prince Johann Ernst de Saxe-Weimar en 1715, ce qui peut constituer un indice pour sa classification chronologique et stylistique. Les origines de la sonate BWV 1021 remontent vraisemblablement à la période Weimar de Bach. Il est possible que seule la partie de continuo de cette œuvre ancienne (d'environ 1732) subsistât alors, de sorte que Bach s'attela à la tâche attrayante mais difficile de composer de nouvelles voix supérieures sur cette base.

Avec ses arpèges techniquement complexes et une main gauche qui monte dans les registres

aigus, la Sonate en *mi* mineur BWV 1023 – en particulier dans le premier mouvement de type toccata – demande une grande virtuosité de la part de l'interprète. La technique de jeu exigeante alliée à un style peu profilé mais qui recherche l'originalité, ne contient encore guère les éléments caractéristiques de l'idiome de Bach, mais ces indices permettent de placer cette œuvre aux côtés d'autres de ses compositions plus anciennes. On peut se demander si la rencontre de Bach avec le violoniste de Dresde Johann Georg Pisendel (1687-1755), documentée en 1709, a contribué à la création de cette œuvre unique. L'hypothèse pourrait être étayée par le fait que l'unique exemplaire conservé dans les fonds de la Bibliothèque universitaire du Land de Saxe à Dresde ait apparemment été copié pour la collection de musique de la cour de Dresde, à l'instigation de Pisendel.

Seuls deux manuscrits anonymes de la Sonate en *ut* mineur BWV 1024 datant de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle nous sont parvenus. Le violoniste leipzigois Ferdinand David (1810-1873) a publié l'œuvre en 1867 dans son *Hohen Kunst des Violinspiels* [L'art de jouer le violon] et l'a attribuée à Bach sur la base de caractéristiques stylistiques. Cette attribution

est contestée aujourd'hui, mais il est frappant de constater que la plus ancienne des deux sources (un manuscrit sur papier saxon faisant partie de la collection musicale des Comtes de Schönborn, dans la ville franconienne de Wiesentheid) provient de la même main que l'une des premières copies des Suites pour violon seul de Bach. L'identité du copiste n'a pas encore été établie avec certitude ; il pourrait s'agir des musiciens leipzigéois Georg Gottfried Wagner (1698-1756) ou Johann Gottfried Vogler (1691-après 1733). Une proximité notable avec l'environnement de Bach est de toute manière établie et elle se reflète clairement aussi dans la structure stylistique. L'*Adagio* et l'*Affettuoso* de l'œuvre en quatre mouvements présentent de véritables guirlandes d'ornements, typiques de Bach. Le *Presto* du deuxième mouvement est une fugue stricte à deux voix de facture savante, tandis que le *Vivace* final est d'un caractère dansant et léger.

La Sonate en *la* majeur BWV Anh. II 153 est aujourd'hui quasi unanimement reconnue comme une composition de Georg Philipp Telemann. Cependant, l'attribution – certainement erronée – à Johann Sebastian Bach est basée sur le fait que l'œuvre nous est parvenue dans une anthologie appartenant à l'organiste de

Thuringe Johann Peter Kellner, et qui contient presque exclusivement des pièces de Bach. Une seconde source conservée à la Landesbibliothek Schwerin mentionne même explicitement le nom de Bach et provient d'un musicien qui copia également plusieurs œuvres pour clavier du *Kantor* de Saint Thomas. Par conséquent, un lien avec le cercle intime de Bach est également attesté ici.

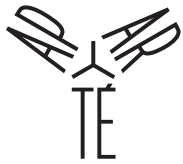
De par sa tonalité identique, une structure en quatre mouvements, des chromatismes expressifs et de grandes difficultés techniques, la sonate pour violon en *ut* mineur, transmise anonymement à la Bibliothèque universitaire de Dresde, forme un pendant à la sonate BWV 1024. Il n'a pas encore été prouvé que cette unique source manuscrite provenait effectivement de Dresde (auquel cas, il faudrait sans doute chercher le compositeur parmi les musiciens de la Cour) ou qu'il s'agissait d'une source extérieure apportée par un musicien de passage dans la métropole saxonne. Stylistiquement, l'œuvre peut être placée dans les années 1720.

La Fugue en *sol* mineur pour violon et basse continue BWV 1026 est sans aucun doute une authentique composition de Bach. La seule source survivante, une copie de l'organiste de

la ville de Weimar, Johann Gottfried Walther, suggère qu'elle a été composée pendant la période où Bach résidait dans cette même ville. D'une étonnante longueur, elle exige une grande virtuosité de l'interprète. Avec ses passages ardues en doubles-cordes et ses figures acrobatiques allant jusqu'à la sixième position, cette œuvre témoigne avec force de la haute qualité du jeu de violon en Allemagne centrale, vers 1715. À la cour de Weimar en particulier, cette apogée est probablement due au violoniste Johann Paul von Westhoff (1656-1705), dont les propres compositions requièrent une technique violonistique similaire. Difficile d'établir aujourd'hui si cette fugue BWV 1026 fut extraite d'un contexte plus large (une sonate ?) ou si elle fut conçue comme une œuvre à part entière. Malgré sa grande originalité, elle ne montre pratiquement aucun élément caractéristique du style Bach, ce qui plaide encore en faveur d'une datation précoce. La création de l'œuvre peut éventuellement être liée à la visite à Weimar du violoniste virtuose de Dresde Johann Georg Pisendel (1687-1755) en 1709.

La Gavotte en *sol* mineur pour violon et basse continue provient de la première version de la *Sonate pour violon et clavecin obligé en sol majeur* BWV 1019. Cependant, le matériau

musical du mouvement est antérieur, et se trouve déjà dans le sixième mouvement de la Partita pour clavier en *mi* mineur BWV 830. Malheureusement, la partie originale de violon n'a pas été conservée, mais elle peut être facilement reconstituée à partir de celui-ci. Après 1730 – lorsque l'œuvre était sous presse – Bach a peut-être jugé que ce doublon pouvait déranger. En effet la gavotte avec sa basse continue aurait pu, dans une sonate avec clavier obligé, apparaître comme un « corps étranger » que le compositeur aurait préféré supprimer.



Enregistré par Little Tribeca du 25 au 27 mai 2021 à l'Ensemblehaus Freiburg, Allemagne

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Ambroise Helmlinger

Montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

Gottfried von der Goltz joue un violon Paolo Antonio Testore, Milan *ca* 1720

Annekatrin Beller joue un violoncelle Klotz-Schule, Mittenwald, XVIII<sup>e</sup> siècle

Torsten Johann joue un clavecin Titus Crijnen, d'après Blanchet, 2001

English translation | Traduction française par Emmanuelle Ayrton

Photos par Valentin Behringer

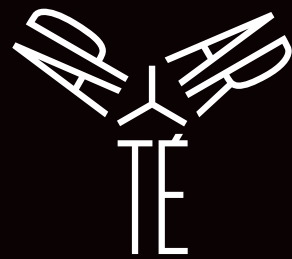
[LC] 83780 · AP276 Little Tribeca © © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**apartemusic.com**

also available





[apartemusic.com](http://apartemusic.com)