

Johann Sebastian Bach

Sei Solo à Violino

senza Basso accompagnato

c. 1720

Arranged for Guitar by Mats Bergström, Alunda 2012

Published by Gehrman's Musikförlag, Stockholm 2017

CD 1

T.T. 64:16

Sonata No. 1 in G minor

13:24

BWV 1001

1	<i>I. Adagio</i>	3:43
2	<i>II. Fuga. Allegro</i>	4:38
3	<i>III. Siciliana</i>	2:52
4	<i>IV. Presto</i>	2:07

Partita No. 1 in B minor

31:55

BWV 1002

5	<i>I. Allemanda</i>	6:08
6	<i>II. Double</i>	3:27
7	<i>III. Corrente</i>	3:54
8	<i>IV. Double. Presto</i>	4:36
9	<i>V. Sarabande</i>	4:02
10	<i>VI. Double</i>	3:02
11	<i>VII. Tempo di Borea</i>	3:15
12	<i>VIII. Double</i>	3:24

Sonata No. 2 in A minor

18:33

BWV 1003

13	<i>I. Grave</i>	3:31
14	<i>II. Fuga</i>	7:05
15	<i>III. Andante</i>	4:31
16	<i>IV. Allegro</i>	3:17

CD 2 T.T. 70:54

Partita No. 2 in D minor **30:36**
BWV 1004

1	<i>I. Allemanda</i>	5:08
2	<i>II. Corrente</i>	2:54
3	<i>III. Sarabanda</i>	3:49
4	<i>IV. Giga</i>	5:04
5	<i>V. Ciaccona</i>	13:38

Sonata No. 3 in C major **19:47**
BWV 1005

6	<i>I. Adagio</i>	3:40
7	<i>II. Fuga</i>	10:16
8	<i>III. Largo</i>	2:46
9	<i>IV. Allegro assai</i>	2:57

Partita No. 3 in E major **20:07**
BWV 1006

10	<i>I. Preludio</i>	4:27
11	<i>II. Loure</i>	3:54
12	<i>III. Gavotte en Rondeau</i>	3:00
13	<i>IV. Menuet No. 1</i>	1:47
14	<i>V. Menuet No. 2 – Menuet No. 1 da capo</i>	2:50
15	<i>VI. Bourée</i>	1:43
16	<i>VII. Gigue</i>	2:24

Mats Bergström, guitar

Guitar by Lars Jönsson, Dalarö 2006

Strings: Oasis trebles (normal tension), Savarez Corum basses (hard tension)

Recorded by Lars Nilsson at Nilento Studio, Kålleröd, April 18 – 22 and October 27, 2016

Edited, mastered and co-produced by Lars Nilsson assisted by Michael Dahlvid

Photography: Per-Erik Adamsson

Design: Henrik Eriksen

"Johann Sebastian Bach. People can't stand all those words that belong to religious rituals. [---] In Sebastian Bach's music our homeless longing for God finds a security that isn't disturbed by multiple meanings of words or the corruption of speculative thought. We let our wounded thoughts grow quiet and feel no need to fight against a trust so boundless that it encompasses all our shattered anxieties. Bach's music lifts us above the coarse physicality of ritual and dogma to a union with a holiness that has no name."

Ingmar Bergman

Bach: *Sei Solo*

The manuscript

One cannot but marvel over the manuscript to *Sei Solo*, the three sonatas and three partitas for solo violin. Bach's handwriting is appealing to the eye and overall very clear. But it also testifies to an almost fierce efficiency, as if had it been made on a single long exhalation.

The title sheet provides the following information:

Sei Solo.

a
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

da

Joh: Seb: Bach.
ao. 1720.

Sei Solo is Italian for "Six Solos" but also for "You Are Alone", which could refer here to the fact that Bach at the time of writing had become a widower.

Libro Primo (Book One) indicates that a *Libro Secondo* existed or at least was planned, perhaps even more volumes. Whether these were ever realized or what they might have contained is not known. The six suites for solo cello may indeed have made up such a volume. Bach's autograph for these is not preserved.

The manuscript to *Sei Solo* bears the date 1720. Also, detailed analysis has proven that the paper is of a type that Bach may have accessed no sooner than in the summer of 1720. It is therefore a reasonable assumption that the fair copy was made sometime during the second half of this year, although it is possible of course that the work, or parts of it, was composed earlier.

After Bach's death the manuscript belonged to the family until the mid 1800s, when traces of it end temporarily. In 1890 no less than Johannes Brahms was invited to purchase it. He declined, however, having doubts regarding its authenticity. After a number of changes in ownership, it is now in the collections of *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (Mus. ms. Bach P 967).

The violinist Joseph Joachim made the first documented performance of *Sei Solo* and he also prepared the first printed edition based on Bach's autograph.

The work

Sei Solo is something much larger than the unassuming title suggests. Together these solos – each of which consists of a multimovement sonata or partita (another word for suite) – form an unity of perfect proportions. The total number of movements amounts to 32. The 21st of these is the monumental *Ciaccona* in D minor, in itself a masterpiece consisting of 32 variations on a chord sequence. The three sonatas and three partitas intertwine with each other; *Sonata No. 1* is followed by *Partita No. 1*, etc. The key sequence is G minor, B minor, A minor, D minor, C major and E major.

Formally speaking, this is profane music. But one cannot ignore its deeply spiritual character and numerous references to sacred works. Already the very first movement, an *Adagio* in G minor, evokes the evangelist's *recitativos* in the great *Passions*. The *Ciaccona* contains reminiscences of various chorales, all dealing with death, sorrow and lack. *Sonata No. 3* can be seen as a kind of turning point while *Partita No. 3* is characterized by jubilation.

Although *Sei Solo* takes a special position in the repertoire, Bach was not the first to explore the potential of the solo violin. Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Paul von Westhoff and Johann Jakob Walther all preceded him. The Swede Johan Helmich Roman composed his *Assaggi* approximately simultaneously with the advent of *Sei Solo*, probably unaware of its existence.

Robert Schumann as well as Felix Mendelssohn felt the urge to supply Bach's solo violin works with piano accompaniment. (Schumann exposed the six cello suites for the same care.) Both Johannes Brahms and Ferruccio Busoni arranged the *Ciaccona* for solo piano, Brahms for left hand.

It was in the waves of this renaissance for *Sei Solo* that guitarists, too, began to glance at Bach's works for solo violin as well as the cello suites and the works known today as the four lute suites. For a long time, the interest was restricted to single movements. Francisco Tárrega was among the first, but it was Andrés Segovia and his recordings that made Bach interpretations on the guitar flourish.

Sonata No. 1 in G minor is a *sonata da chiesa* in four movements in Italian style. The fugue is relatively short and has a short subject (motif). Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 – 1791) in his posthumously published *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* described the key of G minor with words such as discontent and uneasiness. The third movement, *Siciliana*, offers contrast in the relative key of B flat major, representing hope.

Partita No. 1 in B minor (in his manuscript Bach consistently writes "*Partia*", I adhere to the commonly used form of the word) follows the usual pattern of a suite, but the customary *Gigue* has been omitted in favour of a *Bourrée* ("*Tempo di Borea* "). Each

movement is unconventionally followed by a *Double* (variation). Bach favours the key of B minor in works expressing sorrow, the B minor Mass being the most famous example.

Sonata No. 2 in A minor is similar in form to *Sonata No. 1* but has a significantly longer fugue. The chromatic descending countersubject is an important feature in this movement. Schubart uses words like piety and tenderness to describe the key of A minor. The contrasting *Andante* is in C major, which – according to the same source – is characterized by purity and simplicity.

Partita No. 2 in D minor. The first four movements, *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* and *Giga* (Bach uses the Italian terms) follow the traditional pattern. This, however, is not the case with the following movement, *Ciaccona* (in French: *Chaconne*), which with its 257 bars is longer than the preceding movements together. Homophony alters with polyphony, long chords with winding fast passages. Half way into the movement the key of D major, symbolizing triumph, temporarily substitutes the home key of D minor – according to Schubart characterized by melancholy.

Sonata No. 3 in C major. Again, this is a *sonata da chiesa* in four movements. The opening *Adagio* begins on a C, but it is not revealed until the end of the movement that C major is the actual key. One of Bach's longest fugues follows, whose subject and countersubject – again a chromatic descending motif – are harvested for their inherent possibilities. The following *Largo* is in F major, a key associated with calm. The sonata ends with an *Allegro assai*. The meaning of the word *assai* is unclear. Historically, it seems to have sometimes had a reinforcing meaning ("very"), sometimes a moderating one ("rather"). Here I have applied the latter interpretation.

Partita No. 3 in E major. *Sei Solo* ends in the key of joy. An energetic *Preludio* is followed by a set of French dance movements: a *Loure* (an unusual dance in 6/4), a lively *Gavotte* ("*Gavotte en Rondeaux*"), two lovely *Menuets*, a *Bourrée* and finally a *Gigue*. The entire partita also exists in a setting for an unspecified instrument. This version, known today as the fourth lute suite (BWV 1006a), is of particular interest as it has numerous written-in ornaments. Thus violinists, too, may find valuable information here!

The guitar arrangement

My ambition is as simple as it is clear: to make the piece sound as if it had been composed for the guitar. This means that I have tried to adapt the original setting for the specific range, possibilities and limitations of the guitar in the same fashion that Bach and his contemporaries went about. The afore-mentioned lute version of *Partita No. 3* provides valuable clues. The G minor fugue exists in settings for organ and for lute, the latter not by Bach himself. All of *Sonata No. 2* survives in a keyboard arrangement of unknown hand, as is the case with the *Adagio* from *Sonata No. 3*. I have benefited greatly from being able to study these arrangements as well, as they were made by contemporaries of Bach, familiar with the practice of the time.

In the process of making these transcriptions, I initially made the mistake of treating all the six works according to the same template. *Partita No. 1* in particular proved to

require special treatment when I realized that it is difficult or impossible to add or change anything here without destroying a perfect composition.

The performance

Playing *Sei Solo* in its entirety is a rare experience, which strongly influences one's perception of time and proportions. A performance of the grandiose *Ciaccona* is usually a *tour de force*, but in this context it is actually just one of thirty-two movements, albeit the longest one. This experience offers insights but also raises questions. For example, do the numerous repeats benefit the listener's experience? In my third complete performance of *Sei Solo* I made the experiment to omit these. Right or wrong? In any event, the concert was significantly shorter! But what about any ornaments, which are usually saved for the repeats? For the recording of the work, I opted for retaining all the prescribed repeats except in the fast, final movements of the three sonatas.

Regardless of the decisions we make as musicians, on which instruments or in what keys and *tempi* the music is performed, Bach's autograph is always there. *It* is the work. Its 42 pages belong to the real treasures of Western culture and are likely to never cease to fascinate us.

I wish to thank Peter de Voto at Kulturhuset Ytterjärna, who invited me to perform *Sei Solo* there for three consecutive years; Maaret Koskinen and the Bergman Foundation's Jan Holmberg, who gave me their permission to quote Ingmar Bergman here; Mikael Paulsson, who imprinted my guitar arrangement and Lars Nilsson, Jenny Nilsson and Michael Dahlvid at the Nilento Studio, where this recording was made. Finally, I would like to express my gratitude toward all those musician colleagues who, with *their* Bach interpretations, have been invaluable sources of insight, inspiration and joy!

Alunda, June 2017

Mats Bergström

Translation revised by Evert Sprinchorn

”Johann Sebastian Bach. Die Menschen können all die Worte, die mit religiösen Ritualen verbunden sind, nicht ertragen. [...] In Sebastian Bachs Musik findet unsere obdachlose Sehnsucht nach Gott eine Sicherheit, die nicht von der Mehrdeutigkeit der Worte oder der Bestechlichkeit des spekulativen Denkens gestört wird. Wir lassen unsere verwundeten Gedanken zur Ruhe kommen und erachten es als unnötig, gegen ein Vertrauen anzukämpfen, dessen Grenzenlosigkeit all unsere zersplitterten Ängste erfasst. Bachs Musik erhebt uns über die grobe Körperlichkeit des Rituals und des Dogmas zu einer Vereinigung mit einer Heiligkeit, die ohne Namen ist.”

Ingmar Bergman

Bach: *Sei Solo*

Das Manuskript

Man kann das Manuskript von *Sei Solo* – drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo – nur bestaunen: Bachs Handschrift ist eine Augenweide und von durchweg großer Klarheit. Zugleich bekundet es einen beinahe erbitterten Arbeitseifer, als sei es in einem einzigen langen Atemzug niedergeschrieben worden.

Das Titelblatt enthält folgende Angaben:

Sei Solo.

a
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

da

Joh: Seb: Bach.
ao. 1720.

Das italienische *Sei Solo* bedeutet "Sechs Soli", aber auch "Du bist allein" – was sich hier auf den Umstand beziehen könnte, dass Bach zur Zeitpunkt der Niederschrift Witwer geworden war.

Die Bezeichnung *Libro Primo* (Erster Band) weist darauf hin, dass ein *Libro Secondo* existierte oder zumindest vorgesehen war – vielleicht sogar noch weitere Bände. Die sechs Suiten für Violoncello solo, die nicht im Autograph überliefert sind, könnten einen solchen Band darstellen.

Das Manuskript von *Sei Solo* ist auf das Jahr 1720 datiert. Detaillierte Analysen bestätigen, dass Bach die verwendete Papiersorte nicht vor dem Sommer 1720 zur Verfügung stand. Die Reinschrift dürfte also irgendwann in der zweiten Hälfte dieses Jahres angefertigt worden sein, obwohl es natürlich möglich ist, dass das Werk ganz oder zum Teil früher komponiert wurde.

Nach Bachs Tod blieb das Manuskript bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Familienbesitz, dann aber verliert sich seine Spur für geraume Zeit. Im Jahr 1890 erhielt kein Geringerer als Johannes Brahms das Angebot, es zu kaufen. Doch Brahms hegte Zweifel an der Echtheit des Manuskripts und lehnte ab. Nach mehreren Besitzerwechseln wird es nun in der *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* aufbewahrt (Mus. ms. Bach P 967).

Die erste dokumentierte Aufführung von *Sei Solo* fand durch den Violinisten Joseph Joachim statt, der auch die erste gedruckte Ausgabe auf Grundlage von Bachs Autograph vorbereitete.

Das Werk

Sei Solo ist ungleich bedeutender als der unscheinbare Titel suggeriert. Zusammen bilden diese *Soli*, die jeweils aus einer mehrsätzigen Sonate oder Partita (ein anderes Wort für Suite) bestehen, eine perfekt proportionierte Einheit. Die Gesamtzahl der Sätze beträgt 32; an 21. Stelle befindet sich die monumentale *Ciaccona* d-moll, ein Meisterwerk eigenen Rechts, das aus 32 Variationen über eine Akkordfolge besteht. Die drei Sonaten und drei Partiten sind ineinander verflochten: Auf *Sonate Nr. 1* folgt *Partita Nr. 1* usw. Die Tonartenfolge ist g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-Dur und E-Dur.

Äußerlich betrachtet, handelt es sich hier um weltliche Musik. Doch der zutiefst spirituelle Charakter und die zahlreichen Hinweise auf geistliche Werke sind nicht zu überhören. Schon der allererste Satz, ein *Adagio* in g-moll, lässt an die Evangelisten-Rezitative der großen Passionen denken. Die *Ciaccona* enthält Reminiszenzen an verschiedene Choräle, die von Tod, Leid und Verlust berichten. Die *Sonate Nr. 3* kann als eine Art Wendepunkt verstanden werden, nach der die *Partita Nr. 3* von Jubel geprägt ist.

Auch wenn *Sei Solo* im Repertoire eine besondere Stellung einnimmt, war Bach nicht der erste, der das Potenzial der Solovioline erkundete. Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Paul von Westhoff und Johann Jakob Walther waren ihm vorangegangen. Der Schwede Johan Helmich Roman komponierte seine *Assaggi* etwa parallel zu *Sei Solo*, ohne dass er um die Existenz von Bachs Zyklus gewusst zu haben scheint.

Robert Schumann und Felix Mendelssohn fühlten sich bemüßigt, Bachs Soloviolinwerk mit einer Klavierbegleitung zu versehen. (Auch die sechs Cellosuiten unterzog Schumann dieser Behandlung.) Sowohl Johannes Brahms als auch Ferruccio Busoni haben die *Ciaccona* für Soloklavier bearbeitet; Brahms richtete seine Fassung für die linke Hand allein ein.

Im Umfeld dieser Renaissance begannen auch die Gitarristen, Bachs Werke für Violine solo, die Cellosuiten sowie die Werke, die wir heute als die vier Lautensuiten kennen, näher zu betrachten. Lange Zeit blieb das Interesse auf einzelne Sätze beschränkt. Francisco Tárrega gehörte zu diesen Pionieren, aber erst Andrés Segovia und seine Aufnahmen etablierten das Bach-Spiel auf der Gitarre.

Die *Sonate Nr. 1 g-moll* ist eine viersätzliche *sonata da chiesa* in italienischem Stil. Die Fuge ist relativ knapp und hat ein kurzes Subjekt (Thema). Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) beschrieb die Tonart g-moll in seinen posthum veröffentlichten *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* mit Worten wie Missvergnügen und Unbehaglichkeit. Der dritte Satz, *Siciliana*, liefert in der Paralleltonart B-Dur, die für Hoffnung steht, einen Kontrast.

Die *Partita Nr. 1 h-moll* (im Manuskript schreibt Bach durchweg „*Partia*“; ich verwende hier die gebräuchliche Form des Wortes) entspricht der herkömmlichen Satzfolge einer Suite, anstelle der üblichen *Gigue* aber findet sich eine *Bourrée* („*Tempo di Borea*“). Auf jeden Satz folgt ungewöhnlicherweise eine *Double-Variation*. Bach bevorzugt die Tonart h-moll in Werken, die Leid ausdrücken; berühmtestes Beispiel hierfür ist die h-moll-Messe.

In formaler Hinsicht ähnelt die *Sonate Nr. 2 a-moll* der *Sonate Nr. 1*, wiewohl sie eine deutlich längere Fuge enthält; das chromatische absteigende Kontrasubjekt ist ein wichtiges Charakteristikum dieses Satzes. Schubart benutzt zur Charakterisierung der Tonart a-moll Wörter wie Frömmigkeit und Weichheit. Das kontrastierende *Andante* steht in C-Dur, das sich derselben Quelle zufolge durch Reinheit und Einfachheit auszeichnet.

Partita Nr. 2 d-moll. Die ersten vier Sätze – *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* und *Giga* (Bach verwendet die italienischen Begriffe) – entsprechen dem traditionellen Muster. Bei dem darauffolgenden Satz ist dies freilich nicht der Fall: Die *Ciaccona* (französisch: *Chaconne*) ist mit ihren 257 Takten länger als die vorangegangenen Sätze zusammen. Homophonie wechselt sich mit Polyphonie ab, lange Akkorde mit schweifenden, raschen Passagen. In der Mitte des Satzes ersetzt die Tonart D-Dur – Symbol des Triumphes – vorübergehend die, so Schubart, melancholische Grundtonart d-moll.

Sonate Nr. 3 C-Dur. Hierbei handelt es sich erneut um eine *sonata da chiesa* in vier Sätzen. Das Eingangs-*Adagio* beginnt auf einem C, aber erst am Ende des Satzes erweist sich C-Dur als die eigentliche Grundtonart. Es folgt eine von Bachs längsten Fugen, deren Subjekt und Kontrasubjekt – abermals ein chromatisch absteigendes Motiv – auf ihre inhärenten Möglichkeiten hin untersucht werden. Das folgende *Largo* steht in F-Dur, einer Tonart, die mit einem Gefühl von Ruhe verbunden wird. Die Sonate endet mit einem *Allegro assai*. Die Bedeutung des Wortes *assai* ist diffus; historisch betrachtet, scheint es mal verstärkende ("sehr"), mal mäßigende ("ziemlich") Bedeutung gehabt zu haben. Hier bin ich der letzteren Tradition gefolgt.

Partita Nr. 3 in E-Dur. *Sei Solo* endet in der Tonart der Freude. Auf ein energiegeladenes *Preludio* folgt eine Reihe französischer Tanzsätze: eine *Loure* (ein seltener Tanz im 6/4-Takt), eine lebhafte *Gavotte* ("*Gavotte en Rondeaux*"), zwei reizende *Menuets*, eine *Bourrée* und schließlich eine *Gigue*. Die gesamte Partita ist außerdem in einer Fassung für ein nicht näher spezifiziertes Instrument überliefert. Diese Fassung, die heute als vierte Lautensuite (BWV 1006a) bekannt ist, verdient aufgrund zahlreicher ausgeschriebener Verzierungen besonderes Interesse; auch Violinisten dürften hier wertvolle Informationen finden!

Die Einrichtung für Gitarre

Mein Ziel ist so einfach wie klar: Das Stück soll so klingen, als sei es für die Gitarre komponiert worden. Ich habe daher versucht, die Originalfassung dem Tonumfang, den Möglichkeiten und den Grenzen der Gitarre auf eine Weise anzupassen, wie es auch Bach und seine Zeitgenossen bei ihren Bearbeitungen taten. Die oben erwähnte Lautenfassung der *Partita Nr. 3* liefert hierfür wertvolle Hinweise. Die g-moll-Fuge ist in Fassungen für Orgel und für Laute überliefert, wobei letztere nicht von Bach stammt. Die gesamte *Sonate Nr. 2* und das *Adagio* der *Sonate Nr. 3* sind in anonymen Bearbeitungen für Tasteninstrument erhalten. Ich habe großen Nutzen daraus gezogen, auch diese Bearbeitungen zu studieren, stammen sie doch von Zeitgenossen Bachs, die mit der Praxis ihrer Zeit vertraut waren.

Bei der Einrichtung dieser Bearbeitungen beging ich zunächst den Fehler, alle sechs Werke nach dem gleichen Prinzip zu behandeln. Insbesondere die *Partita Nr. 1* aber verlangte nach einer Sonderbehandlung, als ich erkannte, dass es schwierig bis unmöglich ist, hier etwas hinzuzufügen oder zu verändern, ohne eine vollkommene Komposition zu zerstören.

Die Aufführung

Eine Gesamtauführung von *Sei Solo* ist eine außergewöhnliche Erfahrung, die die subjektive Wahrnehmung von Zeit und Proportionen nachhaltig beeinflusst. Eine Aufführung der grandiosen *Ciaccona* allein ist in der Regel schon eine *tour de force*, in diesem Kontext aber handelt es sich lediglich um einen – obschon den längsten – von 32 Sätzen. Eine solche Erfahrung liefert Erkenntnisse, wirft aber auch Fragen auf. Kommen beispielsweise die zahlreichen Wiederholungen der Hörerfahrung zugute? Bei meiner dritten Gesamtauführung von *Sei Solo* habe ich das Experiment gemacht, sie wegzulassen. Richtig oder falsch? Auf jeden Fall war das Konzert erheblich kürzer! Was aber geschieht mit den Verzierungen, die normalerweise den Wiederholungen vorbehalten sind? Bei der vorliegenden Einspielung habe ich mich dafür entschieden, alle vorgeschriebenen Wiederholungen auszuführen – außer in den schnellen Schlusssätzen der drei Sonaten.

Ganz gleich, welche Entscheidungen wir als Musiker treffen, auf welchen Instrumenten oder in welchen Tonarten und Tempi wir diese Musik spielen: Bachs Autograph ist stets vorhanden. *Es* ist das Werk. Seine 42 Seiten gehören zu den wahren Schätzen der westlichen Kultur und sie werden wahrscheinlich nie aufhören, uns zu faszinieren.

Mein Dank gilt Peter de Voto vom Kulturhuset Ytterjärna, der mich einlud, *Sei Solo* dort drei Jahre in Folge aufzuführen, Jan Holmberg von der Bergman Foundation und Maaret Koskinen, die mir die Erlaubnis gaben, Ingmar Bergman zu zitieren, Mikael Paulsson, der den digitalen Notensatz meiner Gitarrenbearbeitung besorgte, sowie Lars Nilsson, Jenny Nilsson und Michael Dahlvid vom Nilento Studio, in dem diese Aufnahme produziert wurde. Zu guter Letzt möchte ich mich bei allen Musikerkollegen bedanken, die mit *ihren* Bach-Interpretationen für unschätzbare Einsichten, Inspirationen und Freuden gesorgt haben!

Alunda, Juni 2017
Mats Bergström
Übersetzung: Horst A. Scholz

« Jean Sébastien Bach. Les gens ne supportent pas toutes ces paroles qui appartiennent aux rites religieux. [...] Notre recherche errante de Dieu trouve dans la musique de Sébastien Bach une sécurité que les nombreux sens des mots ou la corruption de la pensée abstraite ne perturbent pas. Nous laissons nos pensées blessées se calmer et ne ressentons aucun besoin de lutter contre une confiance si illimitée qu'elle englobe toutes nos angoisses brisées. La musique de Bach nous soulève au-dessus d'une action physique à gros grain de rites et de dogmes à une union avec une sainteté sans nom. »

Ingmar Bergman

Bach: *Sei Solo*

Le manuscrit

On ne peut que s'émerveiller devant le manuscrit de *Sei Solo*, les trois sonatas et trois partitas pour violon solo. Toujours très clair, le graphisme de Bach attire le regard. Mais il témoigne aussi d'une efficacité presque acharnée, comme s'il avait été tracé en un seul long souffle.

La page de titre fournit les renseignements suivants :

Sei Solo.

a
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

da

Joh: Seb: Bach.
ao. 1720.

Les mots italiens *Sei Solo* veulent dire ou « Six solos » ou « Tu es seul », ce qui pourrait se référer au fait qu'au temps de la mise au propre, Bach était nouvellement devenu veuf.

Libro Primo (Premier livre) indique qu'un *Libro Secondo* a existé ou était au moins projeté, peut-être même d'autres volumes. On ignore s'ils ont jamais existé ou ce qu'ils ont pu avoir renfermé. Les six suites pour violoncelle solo peuvent en effet avoir constitué un tel volume. La copie autographe de Bach n'en a pas été conservée.

Le manuscrit de *Sei Solo* date de 1720. Une analyse détaillée a aussi prouvé que le papier est d'un type auquel Bach n'aurait pu avoir accès avant l'été de 1720. C'est pourquoi il est raisonnable de supposer que la copie ait été mise au propre au cours de la seconde moitié de cette année quoiqu'il soit possible évidemment que l'œuvre, sinon au complet, du moins en partie, eût été composée plus tôt.

Après la mort de Bach, le manuscrit a appartenu à la famille jusqu'à 1850 environ quand on en perd temporairement la trace. En 1890, Johannes Brahms fut invité à l'acheter. Il refusa cependant, doutant de son authenticité. Après avoir changé quelques fois de mains, il fait maintenant partie des collections de la *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* [Mus. ms. Bach P 967].

Le violoniste Joseph Joachim donna la première exécution documentée de *Sei Solo* et il a aussi préparé la première édition imprimée basée sur l'autographe de Bach.

L'œuvre

Sei Solo est quelque chose de beaucoup plus imposant que son modeste titre ne le suggère. Mis ensemble, ces solos – dont chacun consiste en une sonata ou partita (un autre mot pour suite) en plusieurs mouvements – forment une unité aux proportions parfaites. Le nombre total de mouvements s'élève à 32. Le 21^e est la *Ciaccona* monumentale en ré mineur, en elle-même un chef-d'œuvre formé de 32 variations sur une suite d'accords. Les trois sonatas et trois partitas s'entrelacent les unes avec les autres; la *Sonata no 1* est suivie de la *Partita no 1*, etc. La suite des tonalités est sol mineur, si mineur, la mineur, ré mineur, do majeur et mi majeur.

Officiellement parlant, il s'agit de musique profane. Mais on ne peut pas en ignorer le caractère profondément spirituel et les nombreuses références à des œuvres sacrées. Le tout premier mouvement déjà, un *Adagio* en sol mineur, évoque les récitatifs de l'évangéliste dans les grandes Passions. La *Ciaccona* renferme des rappels de divers chorals, traitant tous de la mort, du chagrin et de la perte. On peut voir la *Sonata no 3* comme un tournant tandis que la *Partita no 3* se caractérise par la jubilation.

Quoique *Sei Solo* occupe une position spéciale dans le répertoire, Bach n'était pas le premier à explorer les ressources du violon solo au complet. Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Paul von Westhoff et Johann Jakob Walther l'ont tous précédé. Le Suédois Johan Helmich Roman composa ses *Assaggi* environ simultanément à l'avènement des *Sei Solo*, probablement inconscient de leur existence.

Robert Schumann ainsi que Félix Mendelssohn ont senti le besoin de fournir à l'œuvre pour violon solo de Bach un accompagnement de piano. (Schumann soumit les six suites pour violoncelle solo au même soin.) Johannes Brahms et Ferruccio Busoni ont arrangé la *Ciaccona* pour piano solo, Brahms l'a fait pour la main gauche.

Dans les sillons de cette renaissance pour *Sei Solo*, les guitaristes ont commencé eux aussi à jeter un coup d'œil sur les œuvres de Bach pour violon solo ainsi que les suites pour violoncelle et les pièces appelées aujourd'hui les quatre suites pour luth. L'intérêt s'est réduit pendant longtemps aux mouvements individuels. Francisco Tárrega se trouve parmi les premiers mais c'est Andrés Segovia et ses enregistrements qui firent fleurir les interprétations de Bach sur la guitare.

La ***Sonata no 1 en sol mineur*** est une *sonata da chiesa* en quatre mouvements de style italien. La fugue est relativement courte et son sujet (motif) est bref. Dans sa publication posthume *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) décrit la tonalité de sol mineur comme mécontente et malaisée. Le troisième mouvement, *Siciliana*, apporte un contraste dans la tonalité relative de si bémol majeur, représentant l'espoir.

La ***Partita no 1 en si mineur*** (dans son manuscrit, Bach écrit constamment « *Partia* », je me conforme cependant à la forme courante du mot) suit le modèle familial d'une

suite mais la gigue habituelle a été omise en faveur d'une bourrée (« *Tempo di Borea* »). Chaque mouvement est exceptionnellement suivi d'un double. Bach favorise la tonalité de si mineur dans les pièces exprimant le chagrin, la grande *Messe* en étant l'exemple le plus célèbre.

La ***Sonata no 2 en la mineur*** est de forme semblable à la *Sonata no 1* mais sa fugue est considérablement plus longue. La réponse en chromatisme descendant forme un trait important dans ce mouvement. Schubart utilise des mots comme piété et tendresse pour décrire la tonalité de la mineur. L'*Andante* contrastant en do majeur se caractérise, selon la même source, par la pureté et la simplicité.

Partita no 2 en ré mineur. Les quatre premiers mouvements, *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* et *Giga* (Bach utilise les termes italiens) suivent le modèle traditionnel. Or, ce n'est pas le cas du mouvement suivant, *Ciaccona* (Chaconne en français), qui, avec ses 257 mesures, dépasse en longueur les mouvements précédents ensemble. Homophonie alterne avec polyphonie, longs accords avec passages rapides. Vers le milieu du mouvement, la tonalité de ré majeur, symbolisant le triomphe, remplace temporairement celle principale de ré mineur – qui, selon Schubart, caractérise la mélancolie.

Sonata no 3 en do majeur. Voici une autre *sonata da chiesa* en quatre mouvements. L'*Adagio* d'ouverture commence par un do mais Bach ne révèle pas avant la fin du mouvement que do majeur en est la tonalité principale. Suit une des fugues les plus longues de Bach dont le matériel du sujet et de la réponse – encore un motif chromatique descendant – est décortiqué et réutilisés à bon escient grâce à ses ressources inhérentes. Le *Largo* suivant coule en fa majeur, une tonalité associée au calme. La sonata se termine avec un *Allegro assai*. La signification du mot *assai* est embrouillée. Dans l'histoire, il semble parfois avoir désigné un renforcement (« très »), parfois une modération (« assez »). J'ai appliqué ici cette deuxième interprétation.

Partita no 3 en mi majeur. *Sei Solo* se termine dans la tonalité de la joie. Un *Preludio* énergique est suivi d'une série de danses françaises : une loure (une danse inhabituelle en 6/4), une gavotte animée (« *Gavotte en Rondeaux* »), deux ravissants menuets, une bourrée et finalement une gigue. La partita en entier existe aussi dans un arrangement pour instrument indéterminé. Connue aujourd'hui comme la quatrième suite pour luth (BWV 1006a), cette version est particulièrement intéressante car elle renferme de nombreux ornements écrits. Les violonistes aussi peuvent ainsi recueillir ici de précieuses informations!

L'arrangement pour guitare

Mon but est aussi simple qu'il est clair : de faire sonner la pièce comme si elle avait été composée pour guitare. J'ai donc essayé d'adapter l'arrangement original pour l'étendue spécifique, les possibilités et les limites de la guitare de la même manière que Bach et ses contemporains l'ont fait. La version pour luth mentionnée auparavant de la *Partita no 3* fournit aussi des indices précieux. La fugue en sol mineur existe en arrangements pour orgue et pour luth, ce dernier n'étant pas de Bach. L'entière *Sonata no 2* survit dans un arrangement pour instrument à clavier d'une plume anonyme, c'est aussi le cas de l'*Adagio* tiré de la *Sonata no 3*. J'ai bénéficié d'un grand avantage de pouvoir aussi

étudier ces arrangements car ils ont été faits par des contemporains de Bach, familiers avec la pratique de l'époque.

En faisant ces transcriptions, j'ai d'abord fait l'erreur de traiter les six œuvres selon le même modèle. La *Partita no 1* en particulier demanda un traitement spécial quand j'ai compris qu'il est difficile sinon impossible d'ajouter ou de changer quoi que ce soit ici sans détruire une composition parfaite.

L'exécution

De jouer *Sei Solo* dans son entité est une expérience rare qui influence fortement notre perception du temps et des proportions. Une exécution de la grandiose *Ciaccona* est normalement un tour de force mais, dans ce contexte, ce n'est qu'un des trente-deux mouvements, quoique le plus long. Cette expérience apporte de la perspicacité mais soulève aussi des questions. Par exemple, l'expérience des auditeurs bénéficie-t-elle de l'abondance des reprises? Dans ma troisième exécution complète de *Sei Solo*, je me suis aventuré à les omettre. Juste ou inopportun? Quoi qu'il en soit, le concert s'en est trouvé considérablement écourté! Mais qu'en est-il des ornements qu'on garde habituellement pour les reprises? Pour l'enregistrement de l'œuvre, j'ai choisi de garder toutes les reprises demandées sauf dans les derniers mouvements rapides des trois sonatas.

Indépendamment des décisions que nous avons prises en tant que musiciens, sur quels instruments ou dans quelles tonalités et *tempi* la musique est jouée, l'autographe de Bach est toujours là. C'est *lui* qui est l'œuvre. Ses 42 pages font partie des véritables trésors de la culture occidentale et sont susceptibles de ne jamais cesser de nous fasciner.

J'aimerais remercier Peter de Voto à la Kulturhuset Ytterjärna, qui m'a invité à y interpréter *Sei Solo* pendant trois années consécutives; Jan Holmberg de la fondation Bergman et Maaret Koskinen qui m'a donné la permission de citer ici Ingmar Bergman; Mikael Paulsson qui a écrit mon arrangement pour guitare dans un programme d'ordinateur et Lars Nilsson, Jenny Nilsson et Michael Dahlvid au Studio Nilento où cet enregistrement a été réalisé. Finalement, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers tous ces collègues musiciens qui, grâce à *leurs* interprétations de Bach, ont été une source de perspicacité, d'inspiration et de joie!

Alunda, juin 2017
Mats Bergström
Traduction: Arlette Chené

"Johan Sebastian Bach. Mänskor orkar inte med alla de ord som hör till religionens ritualer. [---] I Sebastian Bachs musik finner vår hemlösa Gudslängtan en trygghet som inte störs av ordens mångtydighet eller spekulationens förroreningar. Vi låter vår såriga tanke stillna och behöver inte resa något motstånd inför en förtröstan som i sin gränslöshet innesluter hela vår kluvna ängslan. Bachs musik lyfter oss förbi ritualernas och dogmernas råa påtaglighet, för oss till gemenskap med det namnlöst heliga."

Ingmar Bergman

Bach: *Sei Solo*

Manuskriptet

Ingen kan väl undgå att förundras över manuskriptet till *Sei Solo*, de tre sonaterna och tre partitorna för soloviolin. Bachs handskrift är tilltalande för ögat och överlag mycket tydlig. Men den vittnar också om en närmast ursinnig effektivitet, som vore den utförd på en enda lång utandning.

Titelbladet ger följande information:

Sei Solo.

a
Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

da

Joh: Seb: Bach.
ao. 1720.

Italienskans *Sei Solo* kan betyda "Sex solon" men också "Man är ensam", som här skulle kunna syfta på det faktum att Bach vid tiden för nedtecknandet hade blivit änkling.

Libro Primo (första boken) indikerar att det skulle ha funnits eller åtminstone planerats en *Libro Secondo*, kanske rentav flera volymer. Huruvida dessa någonsin realiserades eller vad de skulle ha innehållit är inte känt. De sex sviterna för solocello kan förvisso ha utgjort en sådan volym. Bachs autograf till dessa finns inte bevarad.

Handskriften till *Sei Solo* är alltså daterad 1720. Ingående analyser har också visat att papperet är av en typ som Bach kan ha fått tillgång till tidigast sommaren 1720. Det är därför ett rimligt antagande att renskriften gjordes någon gång under den andra hälften av detta år, även om det förstås är möjligt att verket – eller delar av det – tillkommit tidigare.

Efter Bachs död gick handskriften i arv inom släkten till i mitten av 1800-talet, då spåren tillfälligt upphör. 1890 blev ingen mindre än Johannes Brahms erbjuden att köpa manuskriptet. Han avböjde dock, betvivlande dess äkthet. Efter ett antal ägarbyten förvaras det idag i *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (Mus. ms. Bach P 967).

Violinisten Joseph Joachim svarade för det första dokumenterade framförandet av *Sei Solo* och det var också han som gjorde förarbetet till den första tryckta utgåvan med Bachs autograf som förlaga.

Verket

Sei Solo är någonting betydligt större än vad den anspråkslösa titeln antyder. Dessa solon – som vart och ett utgörs av en flersatsig sonata eller partita (ett annat ord för svit) – bildar tillsammans en helhet av fulländade proportioner. Det sammanlagda antalet satser uppgår till 32. Den 21:a av dessa är den monumentala *ciacconan* i d-moll, i sig ett mästerverk bestående av 32 variationer över en ackordföljd. De tre sonatorna och tre partitorna interfolierar varandra; *Sonata Nr. 1* följs av *Partita Nr. 1*, etc. Tonarterna är i tur och ordning g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-dur och E-dur.

I formell mening är detta profan musik. Men det är omöjligt att bortse ifrån dess djupt andliga karaktär och de talrika referenserna till sakrala verk. Redan den första satsen, ett *adagio* i g-moll, för tankarna till evangelistens recitativ i något av de stora passionsverken. *Ciacconan* innehåller reminiscenser av olika koraler, vilka alla handlar om död, sorg och saknad. *Sonata Nr. 3* kan ses som ett slags vändpunkt medan *Partita Nr. 3* präglas av jublande glädje.

Även om *Sei Solo* intar en särställning i repertoaren var Bach inte den förste att utforska soloviolinens potential. Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Paul von Westhoff och Johann Jakob Walther hör till hans föregångare. Svensken Johan Helmich Roman komponerade sina *Assaggi* ungefär samtidigt med tillblivelsen av *Sei Solo*, troligen ovetande om dess existens.

Såväl Robert Schumann som Felix Mendelssohn kände sig kallade att förse Bachs soloviolinverk med pianoackompanjemang. (Schumann visade f.ö. samma omsorg om sex cellosviterna.) Johannes Brahms och Ferruccio Busoni har båda gjort arrangemang för solopiano av *ciacconan*, Brahms för vänster hand.

Det var i svallvågorna av denna renässans för *Sei Solo* som även gitarrister började snegla på Bachs verk för soloviolin liksom på cellosviterna och de verk vi idag känner som de fyra lutsviterna. Längre begränsade sig intresset till enstaka satser. Francisco Tárrega var bland de första, men det var Andrés Segovia och hans skivinspelningar som fick Bach-tolkningar på gitarr att börja frodas.

Sonata Nr. 1 i g-moll är en *sonata da chiesa* i fyra satser på italienskt maner. Fugan är relativt kort och har ett kort subjekt (motiv). I sin postumt publicerade *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* beskriver Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 – 1791) tonarten g-moll med ord som oro och rastlöshet. Den tredje satsen, *Siciliana*, utgör en kontrast i parallelltonarten B-dur, som karaktäriseras av hoppfullhet.

Partita Nr. 1 i h-moll (Bach skriver konsekvent "*Partia*", jag håller mig här till den numera vedertagna formen av ordet) följer svitens vanliga mönster, men den förväntade *gigue* har utelämnats till förmån för en *bourrée* ("*Tempo di Borea*"). Varje sats har okonventionellt nog försetts med en *double* (variation). Bach använder med förkärlek

tonarten h-moll i verk som ger uttryck för sorg, med den stora h-moll-mässan som det mest kända exemplet.

Sonata Nr. 2 i a-moll påminner till sin form om *Sonata Nr. 1* men har en betydligt längre fuga. Det kromatiskt fallande kontrasyklet (motstämman) sätter i hög grad sin prägel på denna sats. Schubart använder ord som fromhet och ömhet för att beskriva tonarten a-moll. Det kontrasterande *andantet* är i C-dur, som enligt samma källa kännetecknas av renhet och enkelhet.

Partita Nr. 2 i d-moll. De fyra första satserna, *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* och *Giga* (Bach använder här italienska satsbeteckningar), följer det traditionella mönstret. Det gör däremot inte den följande satsen, *Ciaccona* (på franska: *Chaconne*), som med sina 257 takter är längre än de föregående satserna tillsammans. Enstämighet varvas här med flerstämighet, långa ackord med vindlande snabba passager. Halvvägs in i satsen förbyts tonarten d-moll – enligt Schubart karaktäriserad av melankoli – tillfälligt i D-dur, ett uttryck för triumf.

Sonata Nr. 3 i C-dur. Detta är ännu en *sonata da chiesa* i fyra satser. Det inledande *adagiot* börjar visserligen på tonen C, men det är inte förrän i slutet av satsen som det uppenbaras att tonarten är C-dur. En av Bachs allra längsta fugor följer, vars subjekt och kontrasyklet – återigen ett kromatiskt fallande motiv – skördas på alla sina inneboende möjligheter. Därefter följer ett *largo* i F-dur, en tonart förknippad med lugn. Sonatan avslutas med ett *allegro assai*. Betydelsen av ordet *assai* är oklar. Historiskt tycks det ömsom ha haft en förstärkande innebörd ("mycket"), ömsom en modererande ("ganska"). Här har jag tillämpat den sistnämnda tolkningen.

Partita Nr. 3 i E-dur. *Sei Solo* slutar i glädjens tonart. Ett energiskt *preludio* följs av en räckta franska danssatser: en *loure* (en ovanlig dans i sex fjärdedelstakt), en livfull *gavotte* ("*Gavotte en Rondeaux*"), två ljuvliga *menuetter*, en *bourrée* och slutligen en *gigue*. Hela partitan föreligger även i en sättning för ett ospecificerat instrument. Denna version, idag känd som den fjärde lutsviten (BWV 1006a), är av särskilt intresse då den är försedd med många anvisningar om ornament (utsmyckningar). Även violinister kan således finna värdefull information här!

Bearbetningen för gitarr

Min ambition är lika enkel som den är tydlig: att få stycket att klinga som vore det komponerat för gitarr. Det innebär att jag försökt anpassa den ursprungliga satsen till gitarrens specifika omfång, möjligheter och begränsningar på samma sätt som Bach och hans samtida skulle ha gått tillväga. Den nyss nämnda lutversionen av *Partita Nr. 3* ger värdefulla ledtrådar. Fugan i g-moll föreligger i sättningar för orgel och luta, den sistnämnda dock inte av Bach själv. Hela *Sonata Nr. 2* finns bevarad i en klaversättning av okänd upphovsman vilket också är fallet med *adagiot* ur *Sonata Nr. 3*. Jag har haft stor nytta av att kunna studera även dessa bearbetningar, då de är gjorda av musiker som var samtida med Bach och förtrogna med tidens praxis.

Under arbetet med transkriptionerna gjorde jag initialt misstaget att behandla de sex verken enligt samma mall. I synnerhet *Partita Nr. 1* visade sig kräva särbehandling när

jag insåg att det är svårt eller omöjligt att lägga till eller ändra någonting här utan att förstöra den fulländade kompositionen.

Framförandet

Att spela *Sei Solo* i sin helhet är en sällsam erfarenhet, som inverkar starkt på den egna upplevelsen av tid och proportioner. Ett framförande av den grandiosa *ciacconan* är i vanliga fall en *tour de force*, men i sammanhanget är den faktiskt bara en av trettiotvå satser, låt vara den längsta. Denna erfarenhet ger insikter men väcker också frågor. Gynnas t.ex. lyssnarens upplevelse av alla repriserna? Vid mitt tredje kompletta framförande av *Sei Solo* gjorde jag experimentet att utelämna dessa. Rätt eller fel? Konserten blev i alla fall betydligt kortare! Men vad göra med eventuella ornament (utsmyckningar), som brukar förbehållas just repriserna? Vid inspelningen av verket valde jag att behålla alla föreskrivna repriserna utom i de tre sonaternas avslutande, snabba satser.

Oavsett vad vilka beslut vi fattar som musiker, på vilka instrument eller i vilka tonarter och tempi musiken framförs, så finns alltid Bachs handskrift där. *Den* utgör verket. De 42 notsidorna tillhör de verkliga skatterna i det västerländska kulturarvet och kommer sannolikt aldrig upphöra att fascinera oss.

Jag vill tacka Peter de Voto i Kulturhuset Ytterjärna som inbjöd mig att framföra *Sei Solo* där tre år i följd, Maaret Koskinen och Bergman-Stiftelsens Jan Holmberg som gett mig tillstånd att citera Ingmar Bergman här, Mikael Paulsson som renskrivit min gitarrbearbetning samt Lars Nilsson, Jenny Nilsson och Michael Dahlvid i Nilento Studio där inspelningen gjordes. Slutligen vill jag passa på att uttrycka min tacksamhet gentemot alla de musikerkolleger som med *sina* Bach-tolkningar varit ovärderliga källor till insikt, inspiration och glädje!

Alunda i juni 2017
Mats Bergström