



harmonia
mundi



Johann Sebastian Bach.
BWV... or not?

GLI INCOGNITI
AMANDINE BEYER

BWV... or not?

The inauthentic Bach

JOHANN GEORG PISENDEL (1687-1755) (doubtful attribution)

Sonata for violin and basso continuo, BWV 1024

C minor / *ut mineur* / c-Moll

1	Adagio	2'14
2	Presto	3'20
3	Affettuoso	2'18
4	Vivace	3'44

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) or/and CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Sonata for traverso, violin in scordatura and basso continuo, BWV 1038 (H.590.5)

G major / *Sol majeur* / G-Dur

5	Largo	3'12
6	Vivace	0'48
7	Adagio	2'01
8	Presto	1'18

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Sonata for violin and cembalo obbligato, BWV 1036 (early version of Wq145/H.569)

D minor / *ré mineur* / d-Moll

9	Adagio	2'38
10	Allegro	1'56
11	Largo	2'19
12	Vivace	2'12

JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG (1727-1756)

Sonata for two violins and basso continuo, BWV 1037 (DürG 13)

C major / *Ut majeur* / C-Dur

13	Adagio	2'53
14	Alla breve	2'34
15	Largo	1'32
16	Gigue. Presto	4'19

JOHANN SEBASTIAN BACH

Fuga, BWV 1026

G minor / *sol mineur* / g-Moll

17	Allegro	4'13
----	---------	------

Sonata "sopr' il Soggetto Reale" for traverso, violin and basso continuo

C minor / *ut mineur* / c-Moll

(from Musikalisches Opfer BWV 1079)

18	Largo	6'06
19	Allegro	5'23
20	Andante	3'11
21	Allegro	2'56

Suite for violin and cembalo obbligato, BWV 1025

A major / *La majeur* / A-Dur (excerpts)

arr. from SILVIUS LEOPOLD WEISS (1686-1750), Suite for lute SC 47

22	Fantasia	2'44
23	Courante	5'56
24	Entrée	3'26
25	Rondeau	4'55
26	Sarabande	5'12
27	Menuett	2'46
28	Allegro	3'50

Gli Incogniti

Amandine Beyer, *solo violin*

Alba Roca, *violin*

Manuel Granatiero, *transverse flute*

Baldomero Barciela, *viola da gamba*

Francesco Romano, *baroque lute*

Anna Fontana, *harpsichord*

Propriété

“Si la Beauté peut se révéler à tous,
elle n’appartient à personne.” (Mishima, *Le Pavillon d’or*)

De Mozart aux *Swingle Singers*, Jean-Sébastien Bach est le musicien qui a été le plus transcrit, paraphrasé, arrangé et décortiqué au travers d’innombrables hommages musicaux. Curieusement, de son vivant (c’est à dire bien avant cette fièvre universelle), Bach aimait lui aussi subtiliser thèmes, idées, effets d’écriture, formes, voire compositions entières à ses collègues européens. Sans toujours se soucier, d’ailleurs, de préciser leur provenance.

Usurpation ? Bononcini, en 1731, paye cher le fait d’avoir fait passer pour sienne “*La Vita caduta*” de Lotti. Toutefois, si le scandale est alors unanime, c’est bien moins pour l’idée d’*emprunt* musical (Vivaldi avait tranquillement travesti un autre madrigal du même musicien sous ses yeux à Venise), que pour la pathétique volonté d’appropriation.

C’était une autre époque. Les termes d’“auteur”, de “droit”, de “brevet” ou de “propriété intellectuelle” avaient bien peu de poids ; toute découverte était immédiatement à la merci de qui s’en emparait. Le *pourquoi* et surtout le *comment* l’emportaient sur le *quoi*. On copiait pour étudier, expérimenter, gagner du temps, parce qu’on y était obligé par un quelconque grand Duc, par hommage aussi, affectif ou politique, et même pour des effets rhétoriques, quand le modèle était célèbre. Quant aux falsifications, elles étaient principalement dues à des intérêts commerciaux : un nom célèbre revalorisait compositions anciennes ou modestes.

Évidemment, pour ceux qui souhaitent authentifier tout le corpus musical de l’époque, la tâche est difficile. Hasse disait prendre “davantage de plaisir à procréer qu’à préserver sa descendance”, que “ses cantates, [...] intermèdes [...] et concertos [...] étaient si nombreux qu’il ne les reconnaîtrait pas s’il venait [...] à en avoir un sous les yeux”¹. Si le but d’un catalogue est, en principe, de servir objectivement de repère et de guide, ses continues remises à jour, *Anhänge*, ses polices variées et symboles de toutes sortes brouillent souvent les pistes. Gagnés par la méfiance et la lassitude, même les aventuriers les plus pugnaces préfèrent finalement retourner vers des valeurs *sûres*, tournant le dos à une réalité bâtarde qui, assumée, aiderait certainement à mieux apprécier cet immense répertoire.

Toutefois, si, par hasard, une composition douteuse figure dans le catalogue d’un musicien très célèbre, elle peut avoir quelques chances d’attirer l’attention. C’est le cas de la Sonate BWV 1024. Elle a fini chez Bach peut-être parce qu’un musicologue, avide de la faire connaître, a su, en bon fourbe, utiliser les arguments *scientifiques* adéquats (papier, copistes, contextes géo-historiques) pour arriver à ses fins. Le style de la composition, qui a certes quelques relents *bachiens*, a toutefois bien du mal à cadrer avec les canons d’écriture du musicien. Aussi, afin d’éviter que la sonate ne retombe dans le gouffre de l’anonymat, on l’a rattachée désormais à Pisendel, célèbre violoniste de la cour de Dresde (où le manuscrit de la sonate est conservé), qui l’a très certainement jouée. Bach et Pisendel s’étaient connus à Weimar en 1709.

Le Trio BWV 1036 est de Carl Philipp Emanuel Bach, le deuxième fils de Johann Sebastian. Comme le père et ses fils se sont souvent copiés des compositions, il y a eu plusieurs confusions (et erreurs) d’authentification. D’ailleurs, le Trio en *Sol* majeur BWV 1038, dont nous connaissons l’autographe de Bach, et qui n’offre a priori guère de doute quant à sa paternité, fut publié sous le nom de Carl Philipp Emanuel au *xx^e* siècle (H.590.5) car on a émis l’hypothèse qu’il ait été un exercice de composition destiné à son fils. Tout fier du résultat, Bach l’aurait ensuite mis au propre de sa main.

Quant au Trio BWV 1037, il est certainement de Johann Gottlieb Goldberg (DürG 13). Un des deux manuscrits connus de cette composition a été copié par Schobert. Toutefois l’éditeur Rust, qui a peut-être eu accès à une source anonyme provenant de Bach, publia le trio en 1860 sous le nom de ce dernier. Claveciniste né à Gdańsk, Goldberg étudia avec Bach, apparemment dès 1737 (il avait dix ans), à Leipzig. Les fameuses *Variations Goldberg* (BWV 988) ont rendu son nom célèbre ; on a dit qu’elles auraient été composées pour lui (c.1741) dans le but d’endormir le Comte Keyserlingk, insomniaque. Goldberg mourut de tuberculose à l’âge de 29 ans, à Dresde.

La Suite en *La* majeur BWV 1025 présente un autre cas de paternité ambiguë. Il s’agit d’un arrangement que Bach a fait pour violon et clavecin de la Suite SC 47 pour luth de Weiss, célèbre luthiste de la cour de Dresde, auteur de quelque 600 pièces pour son instrument. Seul le premier mouvement, la *Fantasia*, absent chez Weiss, pourrait être entièrement de Bach. Tout porte à croire que la pièce a été élaborée à l’occasion de la présence de Weiss à Leipzig en 1739.

L’authenticité de la Fugue BWV 1026 pour violon et continuo a en revanche été mise en cause, par certains, pour des raisons stylistiques : son développement structurel, avec ses longs épisodes, serait trop peu représentatif de Bach. Néanmoins, on la considère généralement comme une composition de jeunesse où le musicien projette le violon à *l’italienne*, avec ses progressions et ses fantaisies, dans un développement imitatif d’assez grande ampleur. On peut d’ailleurs y reconnaître un passage du Concerto pour deux violons BWV 1043, qui lui, est sûrement authentique.

Lors d’une visite à Berlin en 1747, Bach demande au roi Frédéric II de Prusse, flûtiste, de lui jouer un thème. Aussitôt, il improvise au clavier des variations de trois ou six voix (selon les sources). Deux mois plus tard, il envoie au monarque le manuscrit de l’*Offrande musicale* (BWV 1079) qui reprend ce thème au travers de ricaneries, canons et une sonate en trio. Sur la page qui précède le début de la partition musicale, Bach écrit : “À la demande du Roi, le Chant et le Reste résolu selon l’art canonique”.

Si l’idée de base ni les règles ne sont de Bach, où donc est-il ? Car l’*Offrande* ne peut être que de Bach et c’est d’ailleurs ce que l’on peut appeler une signature artistique : un langage élaboré avec les mots et la grammaire qui sont à la portée de tous – c’est pour cette raison qu’on peut y être sensible –, mais que Bach est le seul à pouvoir parler aussi naturellement. Et c’est quand la réflexion est transcendée, que la conscience s’efface, que des portes s’ouvrent.

OLIVIER FOURÉS

¹ Burney, *Voyage* [...], traduction Flammarion, p. 345.

Expulsés du paradis

Dans la vision romantique de la musique qui est encore fortement ancrée dans notre culture, un compositeur est une espèce d'être surnaturel, éloigné du monde qui l'entoure et investi d'une mission presque sacrée, la composition de chefs-d'œuvre qui, une fois reconnus comme "authentiques", formeront un catalogue de merveilles indiscutables et incomparables. Mais cette conception fait oublier qu'un musicien est avant tout un être humain, avec une vie ancrée dans son époque et une inspiration perméable à bon nombre d'aspects comme les rapports sociaux, l'entourage familial, l'émulation exercée par d'autres musiciens, l'inspiration renouvelée par les œuvres d'élèves...

Le cas de Johann Sebastian Bach est assez paradigmatique. Lorsqu'au début du XIX^e siècle on commence à construire le mythe du grand musicien allemand, une des premières pièces de l'édifice sera la publication de ses œuvres complètes et l'élaboration d'un catalogue qui deviendra plus tard le BWV (Bach-Werke-Verzeichnis). Mais au fil des décennies, certaines de ces musiques qui avaient été admises comme sorties de la plume du cantor, commencent à devenir douteuses ou attribuées à d'autres compositeurs, et se transforment presque immédiatement en anges déchus. La même pièce, qui était décrite quelques années plus tôt comme la création d'un génie, disparaît petit à petit des programmes de concerts et de disques et tombe dans un oubli inexorable. Le programme de notre disque s'occupe donc de ces œuvres qui ont été considérées comme de petits bijoux à un certain moment et continuent de l'être à nos yeux, et qui, de toute façon, ont sûrement fait partie du paysage musical de la création de J.S. Bach.

On sait que Bach a sûrement profité d'un énorme héritage musical familial (des générations de musiciens l'ont précédé), mais également de l'enseignement d'auteurs plus anciens (comme le révèle sa propre bibliothèque, si éclectique et internationale) et, cela va sans dire, de la vie musicale qui l'entourait.

Dans notre promenade, nous trouvons des œuvres de collègues que Bach a rencontrés tout au long de sa carrière, comme la Sonate BWV 1024 attribuée aujourd'hui – non sans discussions ! – à Johann Georg Pisendel, le violoniste virtuose de la cour de Dresde, dont les impressionnantes qualités techniques ont peut-être inspiré Bach dans sa composition des Sonates et Partitas pour violon seul.

Nous pouvons très bien comprendre pourquoi cette sonate en *do* mineur a été incluse dans le BWV : sa fugue puissante ou son troisième mouvement pourraient sans doute être signés par Bach, même si un de ses plus grands charmes réside dans son premier Adagio, un récitatif rhapsodique et imprévisible, rappelant les mouvements de concertos écrits par Vivaldi pour le même Pisendel...

En ce qui concerne la Suite BWV 1025², l'histoire est un peu différente : il n'y a pas de doutes sur la genèse de cette œuvre. C'est simplement un superbe exemple d'amitié et d'admiration entre deux compositeurs. On peut facilement imaginer une soirée où Sylvius Leopold Weiss, le luthiste qui travaillait aussi à Dresde, interprète une de ses suites : Bach, fasciné par la beauté de la pièce, décide non seulement de la transcrire pour clavecin mais d'y ajouter une nouvelle voix jouée au violon³. Dans ce cas-là, c'est le nom de Bach qui aide celui de Weiss à sortir de la pénombre où son répertoire presque uniquement luthistique le fait trop souvent rester. Cette transcription, outre la surprise qu'elle procure par l'ajout d'un prélude en apesanteur harmonique – la pièce originale de Weiss pour luth ayant pu servir de point de départ à la transcription n'a pas été retrouvée, mais il n'y a pas non plus de signes clairs nous permettant d'affirmer qu'elle soit de la plume de Bach ! – permet aux violonistes d'approcher d'un peu plus près le monde enchanteur du musicien de Silésie.

² Pour des raisons de minutage, seules la Fantaisie et le Rondeau ont été inclus dans le CD, mais le reste de la suite est téléchargeable dans la version digitale.

³ En pensant à la récréation d'une soirée entre S.L. Weiss et J.S. Bach, nous avons choisi un luth baroque allemand pour le continuo dans ce disque.

L'enseignement fut également pour Bach une source de joie et d'inspiration infinies : avoir comme élève un prodige du clavier comme Johann Gottlieb Goldberg, ne pouvait que plaire à notre compositeur. La Sonate BWV 1037 fut longtemps attribuée au maître, même si la jeunesse et l'insouciance ressortent à tout moment dans la fugue et dans la pétillante gigue finale. Avec son deuxième fils Carl Philipp Emanuel, les choses sont plus complexes : il est toujours difficile de définir la part prise par l'un ou l'autre dans la composition de certaines pièces, tant les cas de figure sont nombreux. Par exemple, pour la Sonate BWV 1038, qui possède aussi un numéro de catalogue chez Emanuel, le cantor aurait pu demander à son fils d'écrire deux voix pour flûte et violon en *scordatura* (les deux cordes plus aiguës de ce dernier étant accordées *sol-ré* au lieu de *la-mi*) sur une basse maintes fois utilisée dans la famille – notamment dans la Sonate BWV 1021 pour violon et continuo. Mais ce ne sont là que des suppositions puisqu'on ne dispose que d'une partition autographe du père ! Plus surprenant encore est le cas de la Sonate BWV 1036 pour violon et clavecin obligé : datée de 1731 (Carl Philipp Emanuel avait 17 ans !), et désormais attribuée au fils Bach, elle nous propose une écriture très mûre et surtout dans un nouveau style galant qui marquera l'avenir du compositeur. Tenter d'imaginer au cours de la lecture de ces pièces l'entrelacs de ce que le fils doit à son père, à son propre talent et à l'air du temps, est un plaisir de tous les instants.

Nous avons également enregistré certaines œuvres "authentiques" – ou presque ! Les musicologues mettent en doute la paternité de la Fugue BWV 1026, mais il semblerait que même Johann Sebastian Bach ait eu une jeunesse et pu composer des pièces qui présenteraient une genèse d'œuvres ultérieures (dans son texte, Olivier Fourés parle du Concerto pour deux violons, mais on y trouve également des passages qui font penser aux divertissements de la fugue de la Sonate pour violon seul BWV 1001). C'est comme si Bach commençait à franchir les limites du violon dans cette première fugue, pour les dépasser complètement dans la deuxième. Enfin, la sonate de l'*Offrande musicale* nous donne l'exemple de ce que Bach pouvait faire à partir de quelques notes proposées par un souverain féru de musique...

Chaque pièce de ce disque montre un visage différent de la création musicale, ce qui ne manque pas d'influencer leur interprétation et de faire voyager le musicien en même temps que l'auditeur dans un monde aux frontières plus vastes que prévues, où toutes les œuvres enseignées, écrites, partagées ou réécrites, avec ou sans numéro de catalogue, font en définitive bien partie de la "musique" de Bach.

AMANDINE BEYER et BALDOMERO BARCIELA

Property and Propriety

‘Although beauty may give itself to everyone, it does not actually belong to anybody.’

(Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*)¹

From Mozart to the Swingle Singers, Johann Sebastian Bach is the composer who has been the most frequently transcribed, paraphrased, arranged and dissected in countless musical homages. Oddly enough, in his lifetime (which is to say well before this universal frenzy began), Bach himself liked to filch themes, ideas, stylistic effects, forms, and indeed whole compositions from his European colleagues. And, what is more, without always bothering to specify where they came from.

Usurpation? Bononcini, in 1731, paid dearly for having passed off *La vita caduta* as his own. Nevertheless, if this was unanimously deplored as a scandal, it was due less to the notion of musical ‘borrowing’ (Vivaldi had serenely travestied the same madrigal in Venice,² under its creator’s very eyes) than to his pathetic attempt at appropriation.

That was another age. Terms like ‘author’, ‘rights’, ‘patent’ or ‘intellectual property’ had but little weight; any discovery was immediately at the mercy of whoever took possession of it. *Why* and above all *how* took priority over *what*. People copied in order to study, to experiment, to save time, because they were obliged to by some grand duke; to pay tribute, too, whether affective or political, and even for rhetorical effect, when the model was famous. As to falsifications, these were principally accounted for by commercial interests: a celebrated name added value to old or modest compositions.

Obviously, for those who wish to authenticate the musical corpus of the period, the task is a difficult one. Hasse said that he ‘had more pleasure in producing, than in preserving his offspring’, and that ‘his *Cantatas, Serenatas, Intermezzos* . . . and concertos . . . were so numerous, that he should not know many of them again, if he was either to see or hear them’.³ If the purpose of a catalogue is, in principle, to serve objectively as a guide and point of reference, its continual updates, its *Anhänge*, its varied typefaces and symbols of all sorts often confuse the issue. Overcome by distrust and weariness, even the most pugnacious adventurers prefer in the end to return to gilt-edged securities, turning their backs on a hybrid reality that, if we took proper account of it, would certainly help us to a better appreciation of this immense repertory.

All the same, if a doubtful work figures in the catalogue of a very famous composer, it may have some chance of attracting attention. Such is the case with the Sonata BWV 1024. It may have ended up in Bach’s work list because some musicologist eager to gain it wider exposure was a good enough cheat to use the appropriate ‘scientific’ arguments (paper, copyists, geo-historical contexts) to achieve his ends. But, though the work’s idiom does admittedly have a few ‘Bachian’ touches, it is hard to square it with Johann Sebastian’s stylistic canons. And so, in order to spare the sonata the fate of plunging back into the chasm of anonymity, it has now been assigned to Pisendel, a distinguished violinist of the court orchestra at Dresden (where the manuscript of the sonata is preserved), who most certainly played it. Bach and Pisendel had met at Weimar in 1709.

The Trio Sonata BWV 1036 is by Carl Philipp Emanuel Bach, second son of Johann Sebastian. Since the father and his sons often copied each other’s compositions, there have been several confusions (and errors) of authentication. Indeed, the Trio Sonata in G major BWV 1038, of which Bach’s autograph is extant, and of whose paternity there is little doubt, was published under Carl Philipp Emanuel’s name in the twentieth century (H590/5), on the hypothesis that it could have been a compositional exercise Bach set his son. Then, so the theory goes, Johann Sebastian was so proud of the result that he made a fair copy in his hand.

The Trio Sonata BWV 1037, for its part, is certainly by Johann Gottlieb Goldberg (DürG 13). One of the two known manuscripts of this piece is in the hand of a copyist called Schobert. However, the editor Wilhelm Rust, who may have had access to an anonymous source stemming from Bach, published the trio in 1860 under Johann Sebastian’s name. Goldberg was a harpsichordist, born in Danzig (Gdańsk), who studied with Bach in Leipzig, apparently from 1737 (when he was ten years old). The famous ‘Goldberg Variations’ (BWV 988) have preserved his name for posterity; it has been said that they were composed (c.1741) for him to play with the aim of lulling the insomniac Count Keyserlingk to sleep. Goldberg died of tuberculosis in Dresden at the age of twenty-nine.

The Suite in A major BWV 1025 presents another case of ambiguous paternity. This is an arrangement Bach made for violin and harpsichord of the Suite for lute SC 47 by Weiss, an eminent lutenist at the Dresden court, who wrote some 600 pieces for his instrument. Only the first movement, the *Fantasia*, absent in Weiss, could be entirely by Bach. All the indications are that the arrangement dates from Weiss’s visit to Leipzig in 1739.

The authenticity of the Fugue for violin and continuo BWV 1026, by contrast, has been questioned by some scholars for stylistic reasons: its structural development, with its long episodes, is said to be atypical of Bach. Nevertheless, it is generally regarded as a youthful composition in which the composer projects the Italianate violin idiom, with its progressions and its fantasias, into imitative development on a fairly large scale. Moreover, one may detect in it a passage from the Concerto for two violins BWV 1043, which is undoubtedly authentic.

On a visit to Berlin in 1747, Bach asked the flute-playing King Frederick II of Prussia to play him a theme, and immediately improvised variations on it in three or six voices (the sources disagree). Two months later, he sent the monarch the manuscript of the *Musical Offering* (BWV 1079), which exploits the theme in a series of *ricercars* and canons and a trio sonata. Bach wrote on the page preceding the score: ‘At the behest of the King, the melody and other items resolved by canonic art’.

If neither the basic idea nor the rules he follows are Bach’s, where is he to be found? For the *Musical Offering* can be by no one else but Bach, and indeed it is what might be called an artistic signature: a language elaborated with words and grammar that are accessible to everyone – which is why we can appreciate it – but which Bach is the only one to be able to speak so naturally. And it is when reflection is transcended, when consciousness steps aside, that doors begin to open.

OLIVIER FOURÉS
Translation: Charles Johnston

¹ Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*, translated from the Japanese by Ivan Morris (New York: Alfred A. Knopf, 1959), reprint London: Vintage, 2001, p.136.

² In the Overture to Part II of his serenata *La Senna festeggiante*. (Translator’s note)

³ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany* . . . (London: Becket, Robson, Robinson, 1773), vol.1, pp.312-3.

Expelled from paradise

In the Romantic vision of music that is still firmly fixed in our culture, a composer is a sort of supernatural being, remote from the world surrounding him or her and invested with a quasi-sacred mission: the composition of masterpieces which, once recognised as 'authentic', will form a catalogue of indisputable and incomparable marvels. But this conception ignores the fact that the composers are above all human beings, with a life rooted in their own time and an inspiration permeable to many dimensions, such as social relations, family and friends, the emulation of other composers, the way their inspiration can be renewed by the works of their pupils, and so forth.

The case of Johann Sebastian Bach is fairly paradigmatic. When construction commenced, in the early nineteenth century, on the myth of the great German composer, one of the first elements in the edifice was the publication of his complete works and the compilation of a catalogue that was later to become the *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV). But, over the decades, some of the pieces that had gained admission as being from the Kantor's pen began to be regarded as doubtful or to be attributed to other composers, and almost immediately turned into fallen angels. The same piece that had been described a few years earlier as the creation of a genius gradually vanished from concert programmes and recordings and slid inexorably into oblivion. The programme of our disc looks again at these works that were once considered as little gems and, in our view, still deserve that evaluation. And, in any case, they certainly formed part of the musical landscape in which Bach created his works.

We know that Bach undoubtedly profited from an immense family heritage in musical terms (from the generations of musicians who preceded him), but also from what he learnt from earlier composers (as is revealed by his highly eclectic and international library) and, it goes without saying, from the musical scene around him.

In our survey of this repertory, we find works by colleagues whom Bach encountered at various stages in his career, such as the Sonata BWV 1024 attributed today – though not without discussion! – to Johann Georg Pisendel, the virtuoso violinist of the Dresden court, whose impressive technical qualities may have inspired Bach when he wrote the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin. It is very easy to understand why this sonata in C minor was included in the BWV: Bach might well have composed its powerful fugue (Presto) or its third movement, even if one of its most attractive features is the opening Adagio, a rhapsodic and unpredictable recitative that recalls movements from the concertos Vivaldi wrote for Pisendel.

In the case of the Suite BWV 1025,⁴ the story is rather different: there is no doubt about the genesis of this work. It is simply a splendid example of friendship and mutual admiration between two composers. One can easily imagine a musical evening at which the lutenist Sylvius Leopold Weiss, who also worked in Dresden, performed one of his suites: Bach, fascinated by the beauty of the piece, decided not only to transcribe it for harpsichord but also to add a new voice, played on the violin.⁵ In this instance, it is the name of Bach that helps Weiss to emerge from the shadows to which his output, almost exclusively for the lute, too often confines him. In addition to the surprise it offers with the addition of a buoyant prelude – no original lute piece by Weiss that could have served as a starting point for a Bach transcription of the movement has been found, but neither are there any clear indications permitting us to assert that it is actually by Bach himself – this transcription allows violinists to get a little closer to the enchanting world of the Silesian musician.

⁴ For reasons of disc capacity, only the Fantasia and the Rondeau have been included on the CD, but the rest of the suite may be downloaded in the digital version.

⁵ With the intention of recreating a 'musical evening' with Weiss and J. S. Bach, we opted to use a German Baroque lute for the continuo on this recording.

Teaching was also a source of endless joy and inspiration for Bach: to have a keyboard prodigy like Johann Gottlieb Goldberg as a pupil could only delight the composer. The Sonata BWV 1037 was long attributed to the master, even though youthful insouciance constantly bursts forth in the Alla breve fugue and the sparkling final Gigue. With his second son Carl Philipp Emanuel, things are more complicated: it is always difficult to define the part one man or the other played in the composition of certain pieces, so numerous are the possible scenarios. Take, for example, the Sonata BWV 1038, which also possesses a number in Emanuel's catalogue: it has been suggested that the Kantor may have asked his son to write two parts for flute and *scordatura* violin (with the two highest strings tuned G-D instead of A-E) over a bass line frequently used in the family – notably in the Sonata for violin and continuo BWV 1021. But these are no more than suppositions, since only an autograph score by the father has survived! Even more surprising is the case of the Sonata for violin and obbligato harpsichord BWV 1036: this work dated 1731 (Carl Philipp Emanuel was seventeen years old!) and nowadays attributed to Bach *filis* presents a highly mature idiom, and above all is in a new *galant* style that was to play a crucial role in the young composer's future career. When one reads through these pieces, it is a constant delight to try to untangle the intertwining strands of what the son owed respectively to his father, to his own talent and to current musical trends.

We have also recorded some works still considered 'authentic' – or almost! Musicologists have cast doubt on the paternity of the Fugue BWV 1026, but it would seem reasonable to assume that even Johann Sebastian Bach must have been young once, and must have composed pieces that represented a source for his later works. In his article, Olivier Fourés mentions the Concerto for two violins, but one also finds passages here that recall the episodes of the fugue from the Sonata for unaccompanied violin BWV 1001. It is as if the composer began to break free of the limitations of the violin in this first fugue, only to surmount them completely in the second. Finally, the Trio Sonata from the *Musical Offering* gives us an example of what Bach could do with a few notes suggested by a music-loving sovereign . . .

Each piece on this disc shows a different facet of musical creation, which naturally has an influence on their interpretation and enables both musicians and listeners to travel through a world with frontiers more extensive than any of us expected beforehand. For, in the end, all the works written, shared or rewritten by the composer, or inspired by his teaching – with or without catalogue number – do indeed form part of the 'music' of Bach.

AMANDINE BEYER and BALDOMERO BARCIELA
Translation: Charles Johnston

Eigentum

„Wenn sich die Schönheit allen offenbaren kann,
gehört sie niemandem.“ (Mishima, *Der Tempelbrand*)

Johann Sebastian Bach ist der Komponist, der am häufigsten bearbeitet, paraphrasiert, arrangiert und mittels minutiöser Analysen neu interpretiert wurde, wodurch man ihm unzählige Male musikalisch die Ehre erwies: Die Reihe der Bearbeitungen reicht von Mozart bis zu den *Swingle Singers*. Interessanterweise stibitzte Bach zu seinen Lebzeiten (also bevor die Musikwelt von diesem Fieber erfasst wurde) selber gerne Themen, Ideen, Effekte, Formen und sogar ganze Kompositionen von seinen europäischen Kollegen – ohne dass er sich darum kümmerte, die jeweilige Herkunft zu nennen.

Betrügerische Aneignung? Bononcini musste 1731 teuer dafür bezahlen, dass er Lottis *La vita caduta* als sein eigenes Werk ausgab. Es kam jedoch weniger wegen der musikalischen „Anleihe“ zum Skandal (Vivaldi hatte dieses Madrigal in Venedig ganz ungestört in Lottis Gegenwart verfremdet), erschütternd war vielmehr die klare Absicht, sich ein Werk anzueignen.

Dennoch waren das andere Zeiten: Die Begriffe „Autor“, „Recht“, „Patent“ oder „geistiges Eigentum“ hatten nur wenig Bedeutung. Jede Erfindung wurde umgehend zur Beute dessen, der sich ihrer bemächtigen wollte. Das *Warum* und insbesondere das *Wie* hatten vor dem *Was* den Vorrang. Man kopierte, um etwas zu studieren, um zu experimentieren, rascher voranzukommen, weil man von irgendeinem wichtigen Herzog unter Druck gesetzt wurde, aber auch, um jemanden aus Zuneigung oder aus politischen Gründen zu ehren, und sogar – wenn die Vorlage berühmt war – um eines rhetorischen Effekts willen. Was die Fälschungen betrifft, so geschahen sie überwiegend aus kommerziellen Gründen: Ein großer Name vermochte alte oder minderwertige Kompositionen aufzuwerten.

Es versteht sich demnach von selbst, dass es kein leichtes Unternehmen war, das musikalische Corpus dieser Epoche auf seine Echtheit zu überprüfen. In seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* lässt Charles Burney Hasse sagen, dass er „mehr Vergnügen in der Zeugung als in der Erziehung seiner Abkömmlinge fände“ und „seine Kantaten, Serenaten, Intermezzos [...] und Concerte für Instrumente eine so große Zahl ausmachten, dass er manche davon nicht mehr kennen würde, wenn sie ihm wieder zu Gesicht [...] kommen sollten“¹. Ein Katalog soll grundsätzlich das Ziel erfüllen, als objektiver Leitfaden Orientierung zu geben, doch kommt es durch ständige Aktualisierungen, Anhänge, unterschiedliche Zeichensätze und Symbole aller Art nicht selten zu einer Verwischung der Spuren. Und gewinnen Misstrauen und Überdruß dann die Oberhand, ziehen es selbst die kampflustigsten Abenteurer schließlich vor, zu den *sicheren* Werten zurückzukehren und der halben Wahrheit den Rücken zu kehren, die, würde man sie akzeptieren, zweifellos dazu beitragen könnte, das gewaltige Repertoire besser einzuschätzen.

Wenn indessen ein Werk zweifelhafter Provenienz zufällig im Katalog eines berühmten Komponisten verzeichnet ist, wird es eine gewisse Chance haben, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Das ist der Fall bei der Sonate BWV 1024. Sie geriet wohl deshalb ins Bach-Werke-Verzeichnis, weil ein Musikwissenschaftler, begierig darauf, sie bekannt zu machen, in betrügerischer Absicht zweckmäßige *wissenschaftliche* Argumente anführte (Papier, Kopisten, geohistorischer Kontext), um an sein Ziel zu kommen. Der Kompositionsstil mag manche Züge von Bachs Musik aufweisen, entspricht jedoch insgesamt nicht dessen Tonsprache. Um zu verhindern, dass die Sonate in der Anonymität verschwindet, hat man sie daher Pisendel zugeschrieben, dem berühmten Violinisten am Hof von Dresden (wo das Manuskript der Sonate aufbewahrt wird), der sie mit Sicherheit gespielt hat. Bach und Pisendel haben sich übrigens 1709 in Weimar kennengelernt.

Die Triosonate BWV 1036 ist ein Werk Carl Philipp Emanuel Bachs, des zweiten Sohns von Johann Sebastian Bach. Da Vater und Söhne ihre Kompositionen oft gegenseitig kopiert haben, kam es bei der Authentifizierung zu etlichen Verwechslungen und Fehlern. Die Triosonate in G-Dur BWV 1038, von der wir Bachs Autograph kennen und deren Autorschaft a priori nicht in Zweifel gezogen werden kann, wurde im 20. Jh. unter dem Namen von Carl Philipp Emanuel publiziert (H.590.5), einer Hypothese folgend, nach der sie eine Kompositionsübung für den Sohn gewesen sei, und Bach sei über das Resultat so zufrieden gewesen, dass er sie dann eigenhändig ins Reine geschrieben habe.

Was die Triosonate BWV 1037 betrifft, so stammt sie zweifellos von Johann Gottlieb Goldberg (DürG 13). Eines der beiden bekannten Manuskripte dieses Werks ist eine von Schobert hergestellte Kopie. Der Verleger Rust, der möglicherweise zu einer anonymen, von Bach stammenden Quelle Zugang hatte, publizierte die Triosonate 1860 jedoch unter dessen Namen. Der Cembalist Goldberg wurde 1727 in Danzig geboren und war ab seinem zehnten Lebensjahr Bachs Schüler in Leipzig. Die berühmten, 1741 erschienenen Goldberg-Variationen BWV 988 machten seinen Namen weithin bekannt. Sie sollen für ihn komponiert worden sein, und er sollte sie dem schlaflosen Grafen von Keyserlingk vorspielen, um ihm so zum Schlaf zu verhelfen. Goldberg starb im Alter von 29 Jahren in Dresden an Tuberkulose.

Die Suite in A-Dur BWV 1025 stellt einen weiteren Fall einer nicht eindeutigen Urheberschaft dar. In der Tat handelt es sich dabei um Bachs Bearbeitung für Violine und Cembalo der Suite SC 47 für Laute von Silvius Leopold Weiss, dem berühmten Lautenspieler am Dresdner Hof, der etwa 600 Stücke für sein Instrument geschrieben hat. Einzig der erste Satz, die *Fantasia*, der bei Weiss fehlt, könnte von Bach selber stammen. Alles deutet darauf hin, dass das Stück 1739 anlässlich von Weiss' Aufenthalt in Leipzig entstanden ist.

Dafür, dass die Fuge BWV 1026 für Violine und Continuo nicht von Bach stammen könnte, wurden u.a. stilistische Gründe angeführt: Ihre strukturierte Durchführung mit den langen Zwischenspielen scheint für Bach nicht typisch genug. Trotzdem betrachtet man diese Fuge als ein Jugendwerk von Bach, in dem der Komponist den Part der Violine *all'italiana* gestaltet, mit Sequenzen und freien Abschnitten innerhalb einer imitativen Durchführung von recht großer Ausdehnung. Es lässt sich übrigens eine Passage aus dem Konzert für zwei Violinen BWV 1043 ausmachen, das mit Sicherheit von Bach stammt.

Anlässlich eines Aufenthalts in Berlin im Jahre 1747 bat Bach den preußischen König und Flötisten Friedrich II., ihm ein Thema vorzuspielen. Sogleich improvisierte Bach am Cembalo über dieses Thema Variationen zu drei oder sechs Stimmen (je nach Quelle). Zwei Monate später schickte er dem König das Manuskript des *Musikalischen Opfers* (BWV 1079), in dem er das Thema in Ricercaren, Kanons und einer Triosonate verarbeitet hatte. Auf dem Vorsatzblatt schrieb Bach: „Auf Geheiß des Königs die Melodie und der Rest durch kanonische Kunst erfüllt.“

Wenn weder die Grundidee noch die vorgegebenen Regeln von Bach stammen, wo soll er dann sein? Das *Musikalische Opfer* kann jedenfalls nur von ihm stammen, und es ist angebracht, in Bezug darauf von einer künstlerischen Handschrift sprechen: von einer Tonsprache, deren Mittel zwar allen zur Verfügung stehen – weshalb man dafür empfänglich sein kann –, die jedoch nur von Bach auf so natürliche Weise behandelt werden konnte. Übersteigern sich die Gedanken, verflüchtigt sich das Bewusstsein, und Türen beginnen sich zu öffnen.

OLIVIER FOURÉS

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Zit. nach: Deutsche Übersetzung im Kindle ebook, Juli 2012, Position 6810.

Aus dem paradies verstoßen

Für die romantische Sicht auf die Musik, die in unserer Kultur immer noch stark verankert ist, stellt der Komponist eine Art übernatürliches Wesen dar, außerhalb der Welt stehend, die es umgibt, und mit einer nahezu sakralen Mission betraut: dem Schaffen von bedeutenden Kompositionen, die – wenn sie einmal als „echt“ anerkannt sind – ein Verzeichnis von unbestreitbaren und unvergleichlichen Meisterwerken ergeben. Diese Sichtweise lässt jedoch außer Acht, dass ein Musiker vor allem ein menschliches, in seiner Epoche verwurzelt ist, dessen Inspiration von verschiedenen Faktoren beeinflusst wird wie soziale Kontakte, familiäres Umfeld, der Wetteifer anderer Komponisten, die Anregung durch Werke seiner Schüler usw.

Der Fall Johann Sebastian Bach ist durchaus modellhaft. Als Anfang des 19. Jahrhunderts die Legende des großen deutschen Musikers entstand, galt eine der ersten Unternehmungen der Publikation seiner gesamten Werke sowie der Ausarbeitung eines Katalogs, der viel später einmal das BWV (Bach-Werke-Verzeichnis) werden sollte. Im Laufe der Jahrzehnte wurde freilich die Echtheit einiger Kompositionen, die bisher als Werke aus seiner Feder angesehen wurden, angezweifelt oder anderen Komponisten zugeschrieben und verwandelten sich so umgehend in „gefallene Engel“. Dasselbe Stück, das einige Jahre zuvor noch als Schöpfung eines Genies beschrieben wurde, verschwand allmählich aus den Konzert- und Tonträgerprogrammen und fiel in unabwendbare Vergessenheit. Unsere CD-Produktion widmet sich solchen Werken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt als kleine Kostbarkeiten betrachtet wurden – und dies unserer Meinung nach weiterhin sind – und jedenfalls Teil des musikalischen Schaffensgebiets von J.S. Bach darstellen.

Es ist bekannt, dass Bach über seine Familie in den Genuss eines großen musikalischen Erbes kam (vor ihm gab es viele Generationen von Musikern), doch schöpfte er auch aus dem Studium älterer Meister (wie seine ebenso eklektische wie internationale Bibliothek schließen lässt) sowie selbstredend aus seinem musikalischen Umfeld.

Auf unserem Gang begegnen wir Werken von Kollegen Bachs, denen dieser während seiner Laufbahn begegnet ist: Die Sonate BWV 1024 beispielsweise wird heute – nicht diskussionlos! – Johann Georg Pisendel zugeschrieben, dem brillanten Violinisten am Dresdner Hof, dessen eindrucksvolle Technik vielleicht auf Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo eingewirkt haben. Man kann gut nachvollziehen, warum diese Sonate in c-Moll ins BWV aufgenommen wurde: Ihre kraftvolle Fuge, aber auch der dritte Satz könnten sehr wohl von Bach stammen, auch wenn ein ganz besonderer Reiz im Adagio innewohnt, einem rhapsodischen Rezitativ mit überraschenden Wendungen, das an die Konzerte erinnert, die Vivaldi für eben diesen Pisendel schrieb.

Was die Suite BWV 1025 betrifft², so verhält es sich etwas anders: Sie hat eine zweifelsfrei nachvollziehbare Entstehungsgeschichte und stellt ganz einfach das wunderbare Beispiel einer Freundschaft zweier Komponisten und ihrer gegenseitigen Bewunderung dar. Man kann sich leicht eine Abendgesellschaft vorstellen, für die Silvius Leopold Weiss, der ebenfalls in Dresden tätige Lautenspieler, eine seiner Suiten spielt und Bach von ihrer Schönheit so ergriffen ist, dass er beschließt, sie nicht nur für Cembalo zu bearbeiten, sondern dabei auch noch eine Violinstimme hinzuzufügen³. In diesem Fall war es der Name Bach, der dem Namen Weiss dazu verholfen hat, aus dem Schatten zu treten, in dem er durch sein einzig aus Werken für Laute bestehendes Repertoire allzu oft verharren musste. Die Bearbeitung überrascht durch ein hinzugefügtes Präludium von harmonischer Leichtigkeit – das Original von Weiss für Laute, mutmaßliche Grundlage für die Transkription, wurde nie gefunden, doch gibt es auch keine zweifelsfreien Anzeichen, die dafür sprechen würden, dass sie von Bach ist! – und vermag den Violinisten die zauberhafte Welt des Musikers aus Schlesien etwas näher zu bringen.

² Aus Gründen des Timings wurden nur die Fantasia und das Rondeau auf CD aufgenommen, von den restlichen Suitensätzen gibt es eine digitale Version, die heruntergeladen werden kann.

³ Um einen Bezug zu der abendlichen Begegnung zwischen Bach und Weiss herzustellen, haben wir für die Aufnahme als Continuo eine deutsche Barocklaute gewählt.

Eine weitere unerschöpfliche Quelle der Freude und der Inspiration war für Bach das Unterrichten: Einen Schüler zu haben wie den hochtalentierten Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg, konnte dem Komponisten nur gefallen. Die Triosonate BWV 1037 wurde lange Zeit Bach zugeschrieben, auch wenn sich in der Fuge und der spritzigen Schluss-Gigue durchgehend sorgenlose Jugendlichkeit zeigt. Bei Bachs ältestem Sohn Carl Philipp Emanuel ist die Sache etwas weniger einfach: Es lässt sich nämlich schwer feststellen, welchen Anteil Vater oder Sohn bei gewissen Kompositionen haben, weil so viele Möglichkeiten in Betracht kommen. Der Kantor könnte z.B. seinen Sohn gebeten haben, für die Triosonate BWV 1038, die auch im Werkverzeichnis von Carl Philipp Emanuel mit einer Nummer vorkommt, zwei Stimmen für Flöte bzw. Violine zu schreiben, und zwar mit *scordatura* (die beiden hohen Saiten der Violine in g¹-d² statt in a¹-e² gestimmt) und über einem Bass, der in der Familie sehr oft schon verwendet wurde, z.B. in der Sonate für Violine und Basso continuo BWV 1021. Doch dies sind alles nur Vermutungen, denn bekannt ist lediglich ein Autograph des Vaters! Noch erstaunlicher ist der Fall der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1036: Sie ist datiert auf das Jahr 1731 (Carl Philipp Emanuel war 17 Jahre alt!), wird nunmehr Bachs Sohn zugeschrieben, und zeigt eine Tonsprache, die schon sehr reif, vor allem aber in dem neuen, galanten Stil gehalten ist, der dem Komponisten in Zukunft eigen sein würde. Es ist eine ständige Freude, bei der Lektüre dieser Stücke zu versuchen sich vorzustellen, welche Verflechtungen stattgefunden haben: was der Sohn dem Vater verdankt, was seinem eigenen Talent und was dem Zeitgeist.

Wir haben auch gewisse Werke aufgenommen, die „authentisch“ sind – oder jedenfalls fast! Unter Musikwissenschaftlern bestehen Zweifel über die Autorschaft der Fuge BWV 1026, aber man darf doch annehmen, dass auch Johann Sebastian Bach eine Jugend hatte und Stücke komponieren konnte, die auf die Entstehung späterer Werke weisen (Olivier Fourés erwähnt in seinem Text das Konzert für zwei Violinen, aber man kann auch Passagen finden, die an die Zwischenspiele in der Fuge der Sonate für Solovioline BWV 1001 erinnern). Es ist, als würde Bach in dieser ersten Fuge anfangen, leicht über die Grenzen der Violine zu gehen, um sie dann in der zweiten Fuge vollständig zu überschreiten. Schließlich vermittelt uns die Triosonate des *Musikalischen Opfers* beispielhaft, was Bach, ausgehend von einigen Noten, die ein musikbegeisterter König ihm vorgab, imstande war zu leisten.

Jedes Stück dieser Aufnahme zeigt in seiner musikalischen Gestaltung ein anderes Gesicht, was auf die Interpretation nicht ohne Einfluss bleibt und den Musiker wie auch den Zuhörer in eine Welt führt, deren Grenzen weiter sind als gedacht und in der alle Werke – ob Lehrstücke, gemeinsam, allein oder neu geschriebene Stücke, mit oder ohne Verzeichnisnummer – letzten Endes Teil der Bachschen „Musiklandschaft“ sind.

AMANDINE BEYER UND BALDOMERO BARCIELA

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Gli Incogniti, Amandine Beyer discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

ANTONIO VIVALDI
Il teatro alla moda: Sinfonia de "L'Olimpiade"
RV 725 / Concertos RV 282, RV 391, RV 228,
RV 314, RV 323, RV 322, RV 313, RV 700, RV 316,
RV 372a / Largo RV 228
CD HMC 902221



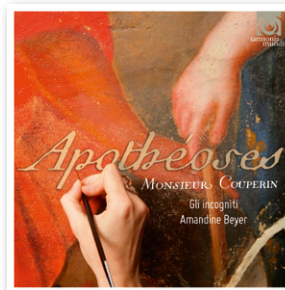
Concerti per due violini
RV 505, 507, 510, 513, 527, 529
CD HMC 902249



JOHANN PALCHELBEL
Un orage d'avril
CD HMC 902238



FRANÇOIS COUPERIN
Apothéoses & autres Sonades
CD HMC 902193





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse des Mourgues, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement : 9-13 février 2017, Pontificio Istituto de Musica Sacra, Sala, Roma

Direction artistique, prise de son, post-production : Alban Moraud

Mastering : Alban Moraud

Assistante : Alexandra Evrard

Photo page 1 © Molina Visuals

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902322