

Sonata

a

Cembalo e  
Viola da Gamba

o

A. B.

α

*Nous tenons à remercier  
Sylvia Abramowicz et Jonathan Dunford pour leur générosité  
et leur soutien sans cesse renouvelé,  
Julien Dubois pour sa confiance,  
J.S.B. pour sa Musique,  
Yannick Guillou pour nous avoir incité à l'enregistrer,  
Florence et Philippe Humeau pour leur accueil si chaleureux,  
Craig Ryder pour sa disponibilité et son travail attentionné,  
Pierre Gallon pour son amitié et sa présence réconfortante  
tout au long de cet enregistrement,  
Aline Blondiau pour son exigence et sa patience,  
ainsi que nos maîtres, facteurs, collègues et amis  
pour leurs conseils et leurs encouragements,  
avec une pensée toute particulière  
pour le très regretté Pierre Jacquier, dit «Mathias».*

*Illustration*

**JACOB PHILIPP HACKERT (1737 – 1807)**

*Feuerwerk auf der Engelsburg in Rom, 1775*

*(Feu d'Artifice sur le Château Saint-Ange de Rome)*

Gouache, 447 x 582 mm

Allemagne/Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen

© Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen

# JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

## **Sonate pour violon et clavecin en mi mineur BWV 1023** *[transcription pour viole de gambe en ré mineur]*

- |          |                     |      |
|----------|---------------------|------|
| <b>1</b> | (Preludio)          | 1'32 |
| <b>2</b> | Adagio ma non tanto | 3'47 |
| <b>3</b> | Allemande           | 4'21 |
| <b>4</b> | Gigue               | 2'52 |

## **Sonate pour clavecin et viole de gambe en sol majeur BWV 1027**

- |          |                       |      |
|----------|-----------------------|------|
| <b>5</b> | Adagio                | 4'12 |
| <b>6</b> | Allegro, ma non tanto | 3'51 |
| <b>7</b> | Andante               | 2'38 |
| <b>8</b> | Allegro moderato      | 3'11 |

- |          |   |       |
|----------|---|-------|
| <b>9</b> | <b>Toccatà pour clavecin en do mineur BWV 911</b> | 11'35 |
|----------|---|-------|

## **Sonate pour clavecin et viole de gambe en ré majeur BWV 1028**

- |           |         |      |
|-----------|---------|------|
| <b>10</b> | Adagio  | 2'00 |
| <b>11</b> | Allegro | 4'08 |
| <b>12</b> | Andante | 4'40 |
| <b>13</b> | Allegro | 4'15 |

## **Sonate pour clavecin obligé et viole de gambe en sol mineur BWV 1029**

<b>14</b>	Vivace	5'34
<b>15</b>	Adagio	6'02
<b>16</b>	Allegro	3'53

### **LUCILE BOULANGER**

*Basse de viole à 7 cordes de François Bodart faite à Andenne (Belgique) en 2006,  
d'après un instrument de Joachim Tielke (Hambourg, 1699),  
Archet de Craig Ryder (Paris, 2011) d'après un modèle des années 1760.*

### **ARNAUD DE PASQUALE**

*Clavecin fait par Philippe Humeau à Barbaste en 1979 d'après un instrument  
attribué Jean Henry Silbermann (deuxième moitié du 18<sup>ème</sup> siècle).*

Enregistré du 6 au 9 juin 2011 à la Chapelle Notre-Dame du Bon-Secours (Paris 14)

Prise de son, direction artistique, montage & mastering : Aline Blondiau – Accord du clavecin : Pierre Gallon

Directeur de production : Julien Dubois

Graphisme : mpointproduction.be – Photographies : Robin Davies

## Jacob Philipp Hackert

*Prenzlau 1737 – San Pietro di Careggi 1807*

*Feux d'artifice au-dessus du château Saint-Ange à Rome, 1775*

*Gouache, 44, 7 x 58, 2 cm*

*Weimar, Klassik Stiftung*

Au terme de leurs années de formation dans les meilleurs collèges, et avant d'aborder la carrière à laquelle ils se destinaient, les aristocrates et fils de famille anglais et allemands étaient amenés à parfaire leur éducation morale et culturelle dans le cadre du Grand Tour, long périple sur le continent au cours duquel ils séjournaient un certain temps à Rome. Point de rencontre de l'Antiquité et de la Renaissance qui l'avait redécouverte pour donner naissance à l'humanisme, avant de se prolonger dans la culture baroque, elle leur donnait accès à une multitude de formes et de monuments propres à former leur goût, jusqu'alors abordés par simple voie littéraire et, de surcroît, leur permettait de fréquenter la société romaine, réputée pour son urbanité et son raffinement, dépositaire de valeurs que ces voyageurs tireraient profit à assimiler, et au centre d'un réseau de relations dont ils se devaient de maîtriser les codes. Assister aux concerts présentés en divers lieux contribuait aussi à enrichir leur univers esthétique et faisait partie intégrante de l'expérience. Au centre de ce voyage « initiatique », *Caput Mundi* n'était pas non plus sans leur réserver quelques « plaisirs annexes », y compris la fréquentation des dames, expérience moins accessible dans la prude Albion, dont Venise, autre étape du Grand Tour, et ses courtisanes, disputaient la spécialité à la capitale de la chrétienté. Cette incursion participait du « rite de passage » que constituait le séjour européen.

Dans la ville éternelle les jeunes « touristes » avaient également l'occasion de prendre part à certaines manifestations dont ses habitants, toujours prêts à la fête, avaient le secret.



À cet égard, la Girandole instaurée en 1481 par le pape Sixte IV, perfectionnée par Michel-Ange sous Jules II, et devenue une scénographie élaborée avec Le Bernin au XVII<sup>e</sup> siècle, représentait un temps fort ; elle soulignait diverses fêtes de l'année liturgique, dont celles de Pâques, au printemps, et des saints Pierre et Paul, patrons de la ville, au début de l'été, de même que le couronnement d'un nouveau pontife. Interrompue en 1861, elle renaîtra sporadiquement jusqu'à nos jours, c'est cet événement que rapporte ici le peintre d'origine berlinoise installé dans la Péninsule. Accourus nombreux sur la rive gauche du Tibre, des curieux contemplent le déploiement dans le ciel d'une immense gerbe de feu fusant de toutes parts depuis l'ancien mausolée d'Hadrien, rebaptisé château Saint-Ange par Grégoire I<sup>er</sup> le Grand au VI<sup>ème</sup> siècle, et retombant avec grâce dans le fleuve sur la surface duquel se reflètent le pont homonyme, et les alentours, alors qu'au loin la basilique Saint-Pierre et la coupole du peintre de la Sixtine, sculpteur et également architecte, sont illuminées, que se dispersent les fumées engendrées par la mise à feu des projectiles, et qu'ici et là sur le cours d'eau circulent des embarcations où ont pris place des spectateurs désireux d'assister au plus près à la pyrotechnie. Au sommet de l'édifice du II<sup>e</sup> siècle, où des artificiers s'activent pour donner naissance au gigantesque bouquet de flammes, l'archange Michel, « épicentre » d'où semblent irradier les « filaments », telle l'eau jaillissant des innombrables fontaines de la ville, veille, ailes dressées, sur la cité. Une vision qui n'est pas sans rappeler l'éruption du Vésuve dans la baie de Naples, autre étape clé du Grand Tour, où le peintre s'établira auprès du roi Ferdinand IV d'Aragon et de sa cour. En cette fin de siècle qui recèle encore des odeurs d'Ancien Régime, Hackert s'y illustrera comme portraitiste et paysagiste... et « homme d'affaires » avisé. Il y peindra moult *vedute*, dont plusieurs représentant la célèbre « montagne fumante », tableaux que les Britanniques friands d'exotisme collectionneront avec frénésie comme autant de « cartes postales » qu'ils rapporteront dans leur île en souvenir de leur voyage en Italie. Bienveillante ou déchaînée, l'artiste décrit la nature avec précision, en ayant recours à la technique de la gouache, un médium dont les couleurs opaques vite séchées enregistrent la spontanéité de la facture *alla prima*. De la rapidité de l'exécution naît le mouvement qui contribue à persuader de la vraisemblance de la scène décrite, ainsi à

Rome les filandres de lumière scintillante répandues sur les bords du cours d'eau rappellent le surgissement des coulées de lave sortie du cratère du volcan qui se déverse de toute part : un spectacle qui se produit comme par magie sous les yeux du spectateur de l'œuvre. Ce « reportage » convainc par sa vérité, sa virtuosité, et son caractère décoratif, qualités qui contribuent à la puissance du discours pictural, et auxquelles les acquéreurs de ces vues n'étaient certainement pas insensibles.

Un impact visuel qui culmine dans la vigueur de la touche, et fait écho à la vivacité du geste musical, alors que les trainées lumineuses serpentant sur le bleu profond aux accents violacés du pigment établissent un chromatisme aux multiples nuances, pour venir à la rencontre de la douce sensualité de la viole dont le soyeux est avivé par le brillant du clavecin. Biographe de l'artiste rencontré dans la cité parthénopéenne où il est devenu son ami, Goethe considérait que la musique du Cantor exprimait l'harmonie universelle menant au plus près de significations éternelles. Inspirée et subtile cette interprétation semble s'en approcher ; vibrante et ludique, toute de complicité, elle n'en suggère pas moins les plaisirs terrestres dans un esprit festif que ne renierait pas un compositeur associé à la joie de vivre, et adepte lui aussi de l'Italie et de ses maîtres... Vivaldi... Venise, autre étape du parcours emprunté par ces jeunes privilégiés. *Ut pictura musica* : ombres et lumières, féerie et polychromie rayonnante du baroque tardif convergeant en une nouvelle rencontre entre art et musique.

© DENIS GRENIER  
DÉPARTEMENT D'HISTOIRE  
UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC  
DENIS.GRENIER@HST.ULAVAL.CA  
DÉCEMBRE 2011

**ut pictura musica**  
*la musique est peinture, la peinture est musique*

Outre plusieurs airs particulièrement expressifs dans sa musique religieuse, de belles parties dans quelques pièces orchestrales, trois sonates avec clavecin obligé nous restent pour témoigner de l'intérêt de Bach pour la viole de gambe, parmi la « foule d'œuvres instrumentales de toute nature et pour toutes sortes d'instruments », mentionnée dans sa nécrologie<sup>1</sup>, un vaste corpus manuscrit désormais en grande partie disparu.

Faute de sources, les dates de composition de ces sonates ne sont pas connues avec certitude : les œuvres sont réparties entre divers manuscrits, parties séparées autographes pour la Sonate en *sol* majeur (BWV 1027), copie posthume pour la Sonate en *ré* majeur (BWV 1028), parties séparées probablement autographes mais disparues au XIX<sup>ème</sup> siècle pour la Sonate en *sol* mineur (BWV 1029), ce qui laisse penser que ces trois sonates n'ont jamais constitué un ensemble ordonné, tels les cycles pour clavecin, violon ou violoncelle.

Bach composa-t-il l'une ou l'autre sonate à Köthen (1717-1723), période féconde pour la musique instrumentale, celle des *Concertos brandebourgeois*, des *Sonates* et des *Partitas* pour violon, des suites pour violoncelle seul, des *Suites françaises* et *Suites anglaises* pour clavecin ? Il avait alors à ses côtés le célèbre violiste Christian Ferdinand Abel, avec qui il était lié d'amitié, et son protecteur le prince Léopold était lui-même grand amateur de la viole de gambe. Les deux pourraient avoir été d'heureux destinataires des sonates. Ou est-ce des années 1730 que datent ces trois œuvres pour viole de gambe, quand Bach est à Leipzig, à la tête du *Collegium musicum* (1729-1741) ? Certains traits stylistiques, tels l'écriture presque galante du thème *cantabile* du troisième mouvement de la Sonate en *sol* mineur, ou encore l'usage d'une viole à sept cordes dans la Sonate en *ré* majeur, encouragent cette seconde hypothèse<sup>2</sup>. De fait, Bach, à côté de son activité de *cantor* de l'église Saint-Thomas, consacre une grande énergie à la musique instrumentale, chargé de diriger le *Collegium musicum*, qui regroupe des musiciens amateurs et professionnels et des étudiants de l'université : un concert hebdomadaire au Café Zimmerman, le vendredi après-midi ou le soir, auquel s'ajoutent, lors des marchés de printemps et d'automne, des concerts les mardis et



les vendredis. On peut y entendre des effectifs variés, de la musique instrumentale soliste au répertoire d'orchestre, de la musique de chambre, des cantates profanes, de Bach et d'autres compositeurs (Händel, Locatelli, Porpora, ou encore Telemann, le fondateur du *Collegium* en 1701). Une grande partie de l'œuvre instrumentale de Bach date de cette période<sup>3</sup> : plusieurs sonates pour violon ou pour flûte et basse continue, des concertos pour un ou deux violons, pour un, deux, trois ou quatre clavecins, des suites pour orchestre. Les sonates pour viole, tout comme le magnifique solo « Komm süßes Kreuz » de la *Passion selon Saint-Matthieu* auraient pu être destinées à Karl Friedrich Abel, le fils de Christian Ferdinand Abel, lui aussi violiste virtuose et élève de Bach à Leipzig.

Les sonates pour viole de Bach s'inscrivent dans une longue tradition germanique de musique de chambre, au sein de laquelle l'instrument jouit d'une faveur certaine. De nombreuses sonates en trio ou en quatuor avec une partie de viole de gambe sont composées dès la deuxième moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle : Bach connaissait certainement les œuvres de Dietrich Becker et Johann Adam Reincken, musiciens de Hambourg, les recueils de Dietrich Buxtehude (publiés en 1694 et 1696) dont il admirait la musique, ou encore les nombreuses pièces de Georg Philip Telemann, qui intègre volontiers la viole dans son répertoire. Les trois sonates de Bach comptent aussi parmi les modèles d'un genre promis à un riche devenir, celui de la sonate pour instrument soliste et clavecin « obligé », qui confie au clavier un véritable rôle soliste (le titre présent sur l'autographe de la BWV 1027, *Sonata à Cembalo è Viola da Gamba*, souligne cette importance du clavecin, émancipé de sa fonction habituelle d'accompagnement, comme plus tard dans certaines sonates de Christoph Schaffrath ou de Carl Philipp Emanuel Bach) : la partie de clavecin est d'ailleurs intégralement écrite à la différence d'une basse continue, dont seuls sont donnés la ligne de basse et quelques chiffrages d'accords.

Les Sonates BWV 1027 et 1028 adoptent le plan des sonates d'église, en quatre mouvements, qui alternent sections lentes et amples mouvements en tempo *allegro*. Adaptation

d'un trio pour deux flûtes et basse continue (BWV 1039), la première fait dialoguer la viole et le clavecin, qui réunit la partie de flûte I (main droite) et celle de la basse continue (main gauche), dans une écriture volontiers imitative : le dernier mouvement est d'ailleurs une véritable fugue, dans laquelle le « sujet », exposé par le clavecin aux premières mesures, est aussitôt repris par la viole, puis par la partie grave du clavecin, pour réapparaître ensuite plusieurs fois à l'un ou l'autre instrument. Dans la Sonate BWV 1028, le clavecin quitte ponctuellement son rôle concertant, quand une ligne de basse chiffrée remplace l'écriture à deux voix, pour mieux soutenir le thème expressif exposé à la viole, dans un *Andante* particulièrement émouvant, en si mineur, tonalité « bizarre, morose et mélancolique » (Mattheson) que Bach réserve à l'expression de la mélancolie, de la souffrance et de l'affliction. Cette « intense déploration contenue qui paraît transcrite d'une aria de passion<sup>3</sup> » s'enchaîne à un *Allegro* effréné qui fait toujours la part belle aux imitations, et dont la grande cadence finale, dans une écriture en style improvisé, fait irrésistiblement penser aux sections libres des toccatas pour clavecin ou à la cadence d'un concerto.

La Sonate en *sol* mineur est d'une autre facture : en trois mouvements, sa structure l'apparente à une *Sonate auf Concertenart*, une sonate dans le style concertant<sup>5</sup>, s'ouvrant sur un *Vivace* dont le matériau thématique, de style vivaldien, fait écho au troisième *Concerto Brandebourgeois*. L'*Adagio* central déploie d'amples lignes mélodiques à la viole, ornées à la manière italienne, au-dessus d'une partie de clavecin qui évoque une sarabande à la française, manière de réunir des goûts nationaux que Bach apprécie depuis longtemps. De même, l'*Allegro* final mêle l'écriture d'une vive fugue à l'italienne à des moments *cantabile* de style galant, bientôt imprégnés de l'énergie inhérente au mouvement, à mesure que s'impose un rythme continu de doubles-croches.

La Sonate en *sol* majeur pour clavecin et viole de gambe existe dans une version pour deux flûtes et basse continue, celle en *ré* majeur connaît une transcription pour violon et clavecin, le dernier mouvement de la première, tout comme l'*Adagio* de la Sonate en *sol* mineur

*sol* mineur, est aussi joué à l'orgue par Bach (des manuscrits en sont conservés) : l'art d'adapter une œuvre à un autre dispositif instrumental est pratique courante au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Bach aurait sans doute apprécié l'idée de jouer à la viole de gambe la Sonate pour violon BWV 1023, probablement composée pendant ses premières années à Leipzig. Pour cet enregistrement, les deux musiciens l'ont transposée en ré, une tonalité qui convient mieux à l'instrument : la partie de viole joue donc une neuvième plus bas que la ligne de violon, tandis que le clavecin reprend, à quelques détails près (ajout de doublures graves en octaves notamment), la version originale. La sonate, cette fois pour instrument soliste et basse continue, est en quatre mouvements : un long prélude ouvre l'ensemble, où la viole déploie un long trait de doubles-croches, d'une allure improvisée, sur une pédale de basse. À cette grande vocalise suspendue à un accord de *ré*, ton principal de la sonate, succède un *Adagio ma non tanto* tout en harmonies vagabondes : la ligne du violon évolue souplesment, soutenue par un accompagnement riche en dissonances et en surprises harmoniques. Les deux autres mouvements de la sonate sont des danses : une majestueuse *Allemande* et une *Gigue* vive, à l'italienne, habituellement les première et dernière pièces des suites instrumentales.

Considéré comme l'un des plus habiles clavecinistes de son temps, Bach laisse de nombreuses pages pour clavecin : des pièces de jeunesse aux grands recueils de la maturité (*Partitas*, *Ouverture à la française*, *Variations Goldberg*), sans oublier les suites, les deux livres du *Clavier bien tempéré*, enfin les préludes, toccatas, concertos, fantaisies, fugues, le compositeur explore tous les genres musicaux alors pratiqués sur l'instrument. Les sept toccatas conservées de Bach pour le clavecin datent vraisemblablement de ses années à Weimar (1708-1717) : à l'instar des sonates pour viole, il s'agit d'œuvres isolées, dont aucune n'est publiée de son vivant. Pour autant, les nombreuses sources manuscrites disponibles pour ces œuvres témoignent de leur circulation parmi les contemporains du compositeur. Les toccatas sont parmi les pièces les plus contrastées de l'œuvre pour clavier de Bach, juxtaposant les tempos vifs et lents, le style improvisé et le contrepoint le plus strict, les goûts allemand, français et italien : celle en *do* mineur commence par une forme de prélude de

manière libre, continué par un *Adagio* en contrepoint sévère. Une longue fugue à trois voix suit, qui constitue l'essentiel de la pièce, entrecoupée de quelques passages libres. Cette toccata, jointes à des « sonates détachées pour le *clavecin* avec accompagnement de violon, (...) *viola di gamba*, toutes de composition admirable et dignes pour la plupart de charmer les dilettantes » (Forkel<sup>6</sup>), complète un concert tel que Bach dut souvent entendre en son particulier.

**MARIE DEMEILLIEZ**

- 1 Sur la datation des trois sonates pour viole de gambe et clavecin et leur vraisemblable appartenance à la période de Leipzig, voir la préface de Laurence Dreyfus à son édition des sonates (Leipzig, 1986).
- 2 Nécrologie de Johann Sebastian Bach par Carl Philipp Emanuel Bach et Agricola, Leipzig, ca. 1750 ; traduit dans Gilles Cantagrel (éd.), *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997, p. 467- 479.
- 3 Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 594.
- 4 Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 594.
- 5 Voir Laurence Dreyfus, « J. S. Bach and the Status of Genre : Problems of Style in the G-Minor Sonata BWV 1029 », *The Journal of Musicology*, vol. 5/1 (1987), p. 55-78.
- 6 Johann Nikolaus Forkel, *Sur la vie, l'art et les œuvres de Johann Sebastian Bach... pour les patriotes admirateurs de l'art musical authentique*, Leipzig, 1802 ; traduit dans Cantagrel, *Bach en son temps*, p. 580. Il s'agit de la première biographie de Bach.



D'après Forkel, Bach considérait les différentes voix d'un contrepoint tels « des personnes qui mènent une conversation ». Afin de restituer au mieux ce dialogue entre la viole et le clavecin, nous avons opté pour deux instruments typiquement allemands, dotés à la fois d'une grande clarté d'élocution et d'un timbre chaleureux.

J'ai choisi pour ma part une basse à 7 cordes – la Sonate en *ré* majeur exigeant en effet un *la* grave – d'après Joachim Tielke (1641-1719), l'un des plus éminents luthiers du vivant de Bach. Originaire de Königsberg (l'actuel Kaliningrad, en Russie), Tielke s'établit à Hambourg vers 1667 et intègre l'atelier du luthier Christoffer Fleischer, dont il épouse la fille peu de temps après. Le couple fréquente de nombreux musiciens, dont Dietrich Buxtehude, ainsi que les fils Fleischer, facteurs de clavecins et de clavicordes. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Bach, lors d'un de ses voyages à Hambourg en 1701, ait rencontré Tielke lors d'une visite à l'atelier Fleischer-Middelburg... Rapidement, Tielke ouvre son propre atelier qui ne cessera de croître en personnel, en réputation et en prestige. La plupart de ses clients sont des princes ou des personnalités de haut rang, parmi lesquels figurent le Prince-Électeur palatin Johann Wilhelm ou encore le Duc Johann Ernst III de Weimar, pour lequel Bach travaillera en 1703.

Sur tous les instruments de Tielke connus à ce jour – environ cent trente ! – plus de la moitié sont des violes, exclusivement des basses, presque toujours à six cordes. Beaucoup ont la table pliée et le fond voûté – plié *et* forcé –, une caractéristique absolument unique en Europe, favorisant sans doute à la fois la profondeur, la précision et la projection du son.

Les instruments de Tielke sont aujourd'hui connus pour la richesse et l'extravagance de leur décoration (sculptures, marqueteries, incrustations de bois précieux, d'ivoire, de nacre, d'écailles de tortue, d'or et d'argent...). Ils n'en étaient pourtant pas moins de « vrais » instruments, également appréciés pour la grande qualité de leur son. Leur facture en constante évolution témoigne d'ailleurs d'une recherche acoustique toujours plus élaborée.

**LUCILE BOULANGER**



Le clavecin utilisé pour cet enregistrement est une copie très précise d'un original se trouvant au Musée Pyrénéen de Lourdes. De nombreux indices permettent d'en attribuer la fabrication à Jean Henry Silbermann de Strasbourg.

Johann Heinrich Silbermann (né en 1727) est le dernier fils Andreas Silbermann, frère aîné de Gottfried Silbermann. André, facteur d'orgue, initia ses fils à la facture d'orgues, mais Jean Henry s'intéressa exclusivement au clavecin, au piano forte, à l'épinette et au clavicorde. À l'âge de quinze ans, il alla travailler chez son oncle Gottfried à Freiberg (Saxe), puis revint s'installer à Strasbourg, où il mourut en 1799.

Cet unique clavecin qu'il nous reste de lui est le reflet d'une longue tradition tournée vers la Saxe. Il est troublant de constater cette manière de construire les clavecins dans ce grand courant saxon qui dura pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il suffit de comparer les clavecins de Gottfried Silbermann (installé à Freiberg, près de Dresde), ceux de tous les membres de la famille Gräbner (installés à Dresde pendant un siècle, et dont un des membres fut élève organiste de Bach), jusqu'à Johann Heinrich Silbermann (dont les contacts avec Gottfried Silbermann ont été constants), pour comprendre cette facture très particulière dédiée à la clarté du discours : les barrages de table d'harmonie témoignent de la détermination des facteurs à trouver des couleurs sonores variées sur toute l'étendue du clavier.

La musique avait des besoins auxquels les facteurs devaient répondre. A son époque, on disait de Jean Henry : “ Son travail consiste en divers claviers dont certains ont été portés, grâce à sa réflexion et à son labeur, à un haut degré de perfection...”

**PHILIPPE HUMEAU**

**Jacob Philipp Hackert**

*(Prenzlau, 1737–San Pietro di Careggi, 1807)*

*Fireworks over Castel Sant'Angelo in Rome, 1775*

*Gouache, 44.7 x 58.2 cm*

*Weimar, Klassik Stiftung*

At the end of their years of education in the best colleges, and before setting out on their intended career, English and German aristocrats and young men of means were induced to round off their moral and cultural education in the framework of the Grand Tour, a long journey on the Continent in the course of which they spent a certain amount of time in Rome. The meeting place of Antiquity and the Renaissance that had rediscovered it, giving rise to humanism before prolonging itself in Baroque culture, Rome exposed them to a multitude of forms and monuments suitable for forming their tastes, masterpieces that had previously been accessible only through literature. In addition, this enabled them to frequent Roman society, reputed for its urbanity and refinement. Guardian of values that these travellers would profit from in assimilating, it was at the centre of a network of relations of which they had to master the codes. Attending concerts given in various places also contributed to enriching their aesthetic universe and was an integral part of the experience. The heart of this ‘initiator’ journey, *Caput Mundi* also reserved a few ‘ancillary pleasures’, including the frequenting of ladies, offering experiences that were less possible in prudish Albion. Venice, another stop on the Grand Tour, and its courtesans disputed this speciality with the capital of Christianity. This foray was an obligatory part of the ‘rite of passage’ constituting the European sojourn.

In the Eternal City, young ‘tourists’ also had the opportunity to participate in certain events of which its inhabitants, always ready for a party, had the secret. In this regard, the Giran-

dole, introduced by Pope Sixtus IV in 1481, perfected by Michelangelo under Julius II, and having become an elaborate stage design with Bernini in the 17th century, represented a high point. It underscored various feast days of the liturgical calendar, including those of Easter, in the spring, and of Saints Peter and Paul, patron saints of the city, in the early summer, as well as the coronation of a new pontiff. Interrupted in 1861 and sporadically revived up to the present day, this is the event depicted here by the Berlin-born painter who had settled in the Peninsula. A multitude of inquisitive bystanders has flocked to the left bank of the Tiber to contemplate the huge burst of fire spraying everywhere into the sky from the ancient mausoleum of Hadrian, re-baptised Castel Sant'Angelo by Gregory I the Great in the 6th century. The fiery shower gracefully floats down into the river on the surface of which are reflected the homonymous bridge and surroundings. In the distance, we see the illuminated Saint Peter's Basilica and dome, the latter designed by the painter of the Sistine Chapel, sculptor and also architect. The smoke generated by the firing of the rockets is dispersing, and here and there small craft circulate on the river. In them, spectators are seated, desirous of witnessing the pyrotechnics as close up as possible. At the summit of the 2nd-century edifice, where pyrotechnicians bustle about to give birth to the gigantic bouquet of flames, the archangel Michael, wings outspread, watches over Rome, forming the 'epicentre' from which the 'filaments' seem to radiate, like water gushing forth from the city's innumerable fountains. This vision brings to mind the eruption of Vesuvius in the Bay of Naples, another key port-of-call on the Grand Tour, where the painter would settle owing to the presence of King Ferdinand IV of Aragon and his court. As the century waned, still harbouring odours of the Ancien Régime, Hackert would make a name for himself as a portraitist and landscape painter... and wise 'businessman'. There he would paint myriad *vedute*, several of which represent the famous 'smoking mountain', paintings that the British, partial to exoticism, would collect frenetically like so many postcards', taking them back to their island as a souvenir of their travels in Italy. With precision, the artist describes Nature, benevolent or raging, resorting to the medium of gouache, whose opaque, fast-drying colours register the spontaneity of the *alla prima* technique. From the

rapidity of the execution stems the movement that contributes to the verisimilitude of the scene described, just as in Rome the gossamer threads of shimmering light spreading over the riverbanks recall the flow of lava spewing from the crater of the volcano: a spectacle that occurs as if by magic before the eyes of the viewer. This ‘reportage’ convinces with its truth, virtuosity and decorative character, qualities that contribute to the power of the pictorial discourse to which the buyers of these views were certainly sensible.

The visual impact culminates in the vigour of the brushstrokes and echoes the vivacity of the musical gesture, whereas the streaks of light snaking over the dark blue with purplish accents of the pigment establish a chromaticism of multiple hues, meet the gentle sensuality of the viola da gamba whose silkiness is brightened by the brilliance of the harpsichord. Biographer of the artist whom he had encountered in Marseilles where they became friends, Goethe deemed that the music of the Cantor expressed the universal harmony leading closest to eternal significations. Inspired and subtle, this interpretation seems to approach that ; vibrant and playful, full of complicity, it suggests no less the earthly pleasures in a festive spirit that a composer associated with a *joie de vivre* would not deny, he, too, an enthusiast of Italy and her masters... Vivaldi... Venice, another stop on the itinerary of these privileged young men. *Ut pictura musica*: shadows and light, extravaganza and radiant polychromy of the late Baroque converging in a new encounter between art and music.

© DENIS GRENIER  
HISTORY DEPARTMENT  
LAVAL UNIVERSITY, QUEBEC  
DENIS.GRENIER@HST.ULVAL.CA  
DECEMBER 2011

Translated by JOHN TYLER TUTTLE

**ut pictura musica**  
*la musique est peinture, la peinture est musique*



Besides several particularly expressive arias in his religious music and some beautiful parts in some of his orchestral pieces, three sonatas with obligato harpsichord testify to Bach's interest in the viola da gamba among the 'mass of other instrumental pieces of all kinds and for all kinds of instruments' mentioned in his obituary,<sup>1</sup> a vast corpus of manuscript works that has now for the most part disappeared.

For lack of sources, the dates of composition of these sonatas are not known with certainty: the works are found in various different manuscripts, autograph part-books for the Sonata in G major (BWV 1027), a posthumous copy for the Sonata in D major (BWV 1028), part-books that were probably autograph but which went missing in the nineteenth century, for the Sonata in G minor (BWV 1029), suggesting that these three sonatas were never an ordered set, like the cycles for harpsichord, violin or cello.

Did Bach compose one or other of these sonatas at Coethen (1717-1723)? That was a fertile period in his career for instrumental music, when he composed the Brandenburg Concertos, the Sonatas and Partitas for solo violin, the solo Cello Suites, the French Suites and English Suites for harpsichord. He was then working alongside the famous violist Christian Ferdinand Abel and the two men became friends, and his patron Prince Leopold was himself a great lover of the viola da gamba. The sonatas may have been written for either or both of them. Or do these three works for viola da gamba date back to the 1730s, when Bach was in Leipzig, at the head of the Collegium Musicum (1729-1741)? Some of the stylistic features, such as the almost *galant* style of the *cantabile* theme of the third movement of the G-minor Sonata, or the use of a seven-stringed viol in the one in D major, support this second hypothesis.<sup>2</sup> And at that time, beside his work as Cantor of the Thomaskirche, Bach, as director of the Collegium Musicum, composed of amateur and professional musicians and university students, devoted much energy to instrumental music: a weekly concert at Zimmerman's coffee-house on Friday afternoon or evening, plus concerts on Tuesdays and Fridays during the spring and autumn fairs. Various instrumental forces could be heard,



from solo pieces to the orchestral repertoire, from chamber music to secular cantatas – all these works written not only by Bach, but also by other composers (Handel, Locatelli, Porpora, or Telemann, founder of the Collegium in 1701). Much of Bach's instrumental music dates from that period:<sup>3</sup> several sonatas for violin or flute and continuo, concertos for one or two violins, for one, two, three or four harpsichords, orchestral suites. Like the magnificent solo 'Komm süßes Kreuz' from the *St Matthew Passion*, the viol sonatas may have been intended for Karl Friedrich Abel, the son of Christian Ferdinand Abel, who was also a virtuoso violist and one of Bach's pupils in Leipzig.

Bach's sonatas for viola da gamba belong to a long tradition of Germanic chamber music in which the instrument enjoyed great favour. Many sonatas for three or four instruments including a viola da gamba were written from the second half of the seventeenth century onwards: Bach must have known the works of the Hamburg musicians Dietrich Becker and Johann Adam Reincken, the collections by Dietrich Buxtehude (published in 1694 and 1696), whose music he admired, and the many pieces written by Georg Philip Telemann, who readily included the viol in his repertoire. Bach's three sonatas are also among the models of a genre that was to have a rich future – that of the sonata for solo instrument and obligato harpsichord, which gives the keyboard instrument a true solo role (the title on the autograph of BWV 1027, *Sonata à Cembalo è Viola da Gamba*, underlines the importance of the harpsichord, emancipated from its usual function as accompanist, as later in some of the sonatas of Christoph Schaffrath or Carl Philipp Emanuel Bach): the harpsichord part is moreover fully written-out – unlike a basso continuo, for which only the bass-line is given, with figures to indicate the harmony.

The Sonatas in G major (BWV 1027) and in D major (BWV 1028) adopt the four-movement pattern of the church sonata, alternating slow and fast sections. An adaptation of a trio for two flutes and basso continuo (BWV 1039), the former creates a dialogue between the viola da gamba and the harpsichord, which brings together the first flute part (right

hand) and that of the basso continuo (left hand) in a readily imitative style: the last movement is moreover a true fugue, in which the subject, stated by the harpsichord in the first bars, is immediately taken up by the viol, then by the lower part in the keyboard, before subsequently reappearing several times on one instrument or the other. In BWV 1028 the harpsichord leaves its concertante role momentarily, when a figured bass-line replaces the two-part writing, in order to provide better support for the expressive theme stated by the viol in a particularly moving *Andante* in B minor, a key described by Mattheson as ‘bizarre, morose and melancholy’ and which Bach reserved for the expression of sadness, suffering and affliction. This ‘intense yet restrained lament, which appears to have been transcribed from a Passion aria’<sup>4</sup> leads straight into a frantic *Allegro* in which imitation again plays an important part, and whose great final cadenza, in an improvised style, irresistibly reminds us of the free sections in the harpsichord toccatas or of a concerto cadenza.

The Sonata in G minor (BWV 1029) differs in that it is in three movements, its structure relating it to a ‘Sonata auf Concertenart’, a sonata in concerted style,<sup>5</sup> beginning with a *Vivace* the thematic material of which, Vivaldian in style, echoes the third of the Brandenburg Concertos. In the middle *Adagio* movement the viol unfolds broad melodic lines, ornamented in the Italian manner, over a harpsichord part that evokes a French-type sarabande, thus bringing together different national styles, as Bach so liked to do. Similarly, the final *Allegro* combines a lively Italian-style fugue with moments of *cantabile* in *style galant*, soon permeated by the energy inherent in the movement, as a continuous semiquaver rhythm imposes its presence.

The Sonata in G major for harpsichord and viola da gamba exists in a version for two flutes and continuo; the Sonata in D major is also found in a transcription for violin and harpsichord; the last movement of the Sonata in G major, like the *Adagio* of the Sonata in G minor, was also played on the organ by Bach (the manuscripts have survived). It was common practice in the eighteenth century to adapt a work for another instrument or

other instruments. Bach would no doubt have liked the idea of playing his Violin Sonata BWV 1023 (probably composed during his early years in Leipzig) on the viola da gamba. For this recording, the two musicians have transposed it to D, a key better suited to the instrument: the viol thus plays a ninth below the violin line, while the harpsichord takes up the original version with only minor differences (notably, the addition of doubles an octave lower). The sonata, this time for solo instrument and continuo, is in four movements. It begins with a prelude, in which the viol unfolds a series of fast semiquavers in an improvised style over a bass pedal point. This great vocalise suspended from a chord in D, the main key of the sonata, is followed by an *Adagio ma non tanto* consisting entirely of wandering harmonies: the violin line moves smoothly, supported by an accompaniment full of dissonances and harmonic surprises. The other two movements of the sonata are dances: a majestic *Allemande* and a lively Italian-style *Giga*, usually the first and last pieces in an instrumental suite.

Bach, who was regarded as one of the most skilful harpsichordists of his time, left many compositions for that instrument. From the pieces of his youth to the great collections of his maturity (Partitas, French Overture, Goldberg Variations), not forgetting the Suites, the two books of the Well-Tempered Clavier, and finally the preludes, toccata, concertos, fantasias and fugues, the composer explored every musical genre that was performed at that time on the instrument. The seven keyboard toccatas that have survived probably date from his years in Weimar (1708-1717): like the sonatas written for the viola da gamba, they are isolated works, and none of them were published during his lifetime. Nevertheless, the many manuscript sources available for these works show that they circulated among his contemporaries. The toccatas are among the pieces in his keyboard output that contain the most contrasts, juxtaposing fast and slow tempos, an improvised style and the strictest counterpoint, the French, German and Italian styles. In the Toccata in C minor (BWV 911) a prelude in a free style is followed by an *Adagio* in strict counterpoint; a very long fugue on a broken-triad subject, punctuated by some more freely written sequences,

then forms the nucleus of the work.” This toccata, together with ‘single sonatas for the harpsichord with accompaniment of violin, [...] viola da gamba, all admirably composed, so that most of them would be heard by connoisseurs with pleasure’,<sup>6</sup> completes a concert such as Bach must often have heard played in the privacy of his home.

**MARIE DEMEILLIEZ**  
**TRANSLATION : MARY PARDOE**

- 1 *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach* by Carl Philipp Emanuel Bach and Agricola, Leipzig, 1754; a translation of this obituary is included in the *Bach Reader, A life of J. S. Bach in Letters and Documents*, edited by Hans T. David and Arthur Mendel, (New York: W. W. Norton, 1945; revised 1966).
- 2 On the dating of the three sonatas for viola da gamba and harpsichord and the likelihood of their belonging to the Leipzig period, see the preface by Laurence Dreyfus to his edition of the sonatas (Leipzig, 1986).
- 3 See article by Christoph Wolff, ‘Bach’s Leipzig Chamber Music’, in *Early Music*, 13/2 (1985), pp. 165-175.
- 4 Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 594.
- 5 See Laurence Dreyfus, ‘J. S. Bach and the Status of Genre: Problems of Style in the G-Minor Sonata BWV 1029’, in *The Journal of Musicology*, vol. 5/1 (1987), pp. 55-78.
- 6 Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802; translation in the *Bach Reader* (see Note 1). Forkel (1749-1818) was Bach’s first biographer.



According to his biographer Forkel, Bach “regarded his musical parts as so many persons engaged in conversation”. For the best possible rendering of the dialogue between the viol and the harpsichord, we have chosen to use two typically German instruments, possessing both clarity of articulation and a warm timbre.

Since the Sonata in D major requires a low A, here I chose a 7-string bass viol, after Joachim Tielke (1641-1719), one of the leading makers of Bach’s lifetime. Tielke was born in Königsberg (now Kaliningrad in Russia) and he moved to Hamburg around 1667, where he joined the workshop of instrument maker Christoffer Fleischer, whose daughter he married shortly afterwards. The couple frequented many musicians, including Dietrich Buxtehude, and Fleischer’s sons, who were makers of harpsichords and clavichords. It is also possible that Bach, on one of his trips to Hamburg in 1701, met Tielke when he visited the Fleischer-Middelburg workshop. Tielke soon opened his own workshop, which continued to expand in size, reputation and prestige. His instruments were generally made for an affluent aristocratic and patrician clientele, which included the Prince Elector Palatine Johann Wilhelm and Duke Johann Ernst III of Weimar, for whom Bach worked in 1703.

Of all the instruments by Tielke known to date – about a hundred and thirty! – more than half are viols, all of them bass viols, generally with six strings. Many have both table bent and back arched (bent and forced), a feature that is absolutely unique in Europe, probably favouring depth, accuracy and projection of sound.

Nowadays Tielke’s instruments are particularly known for their lavish decoration (carvings, marquetry, inlays of precious woods, ivory, mother-of-pearl, tortoiseshell, gold and silver). But they were no less than « true » instruments, then equally appreciated for the quality of their sound. The constantly evolving technology of their building shows a continuous and elaborate acoustic research.

**LUCILE BOULANGER**  
**TRANSLATION : MARY PARDOE**



The two-manual harpsichord used for this recording is a very true copy of an original now in the Musée Pyrénéen in Lourdes. Many of its features point to Johann Heinrich Silbermann of Strasbourg as its maker. Moreover this instrument originally came from Strasbourg, finding its way to the Pyrenees when its owner took refuge there at the time of the French Revolution.

Johann Heinrich Silbermann (b. 1727) was the youngest son of the organ builder Andreas Silbermann, and the nephew of Gottfried Silbermann, who made organs but also other instruments. Andreas introduced his son to organ building, but since Johann Heinrich was more interested in the harpsichord, clavichord, spinet and fortepiano, he went, at the age of fifteen, to work with his uncle Gottfried in Freiberg (Saxony). He later returned to Strasbourg; he died there in 1799.

This harpsichord, the only one by Johann Heinrich Silbermann that has come down to us, reflects a long Saxon tradition that lasted throughout the eighteenth century. We have only to compare the harpsichords of Gottfried Silbermann (Freiberg is near Dresden), those of the Gräbner family (who were established in Dresden; one of them, Christian Heinrich, studied organ with J. S. Bach in Leipzig) and those of Johann Heinrich Silbermann (who was constantly in contact with his uncle Gottfried) to see the features they have in common. The barring of the soundboards shows their determination to enable a variety of tone colours throughout the keyboard.

Johann Heinrich Silbermann's instruments were known in his time for their high degree of perfection. In 1782 Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel, said of them: 'His instruments are too well known in the world of music to make it necessary to say anything in their praise.'

**PHILIPPE HUMEAU**  
**TRANSLATION : MARY PARDOE**

# *portfolio*

*Robin. H. D.*

*www. quodlibet. fr*





















Alpha 161

This is an

o u t h e r e

Production

**Outhere** is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

## The labels of the Outhere Group:



Full catalogue available here

*At the cutting edge of contemporary and medieval music*



Full catalogue available here

*The most acclaimed and elegant Baroque label*



Full catalogue available here

*30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers*



Full catalogue available here

*A new look at modern jazz*



*Gems, simply gems*



Full catalogue available here

*Philippe Herreweghe's own label*



FUGA LIBERA

Full catalogue available here

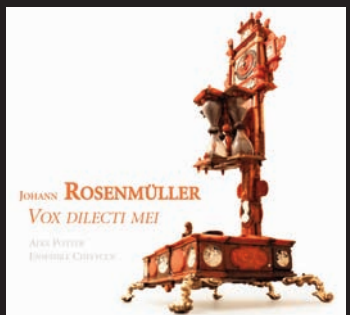
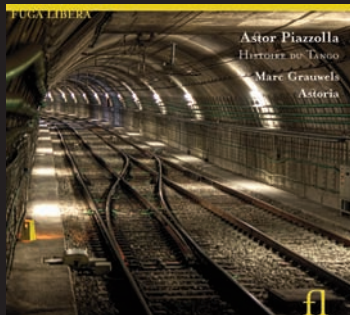
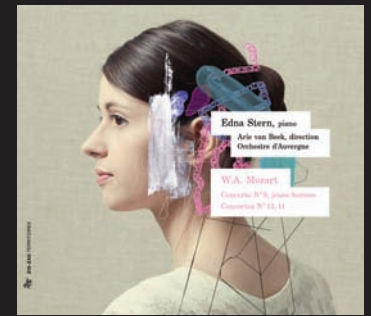
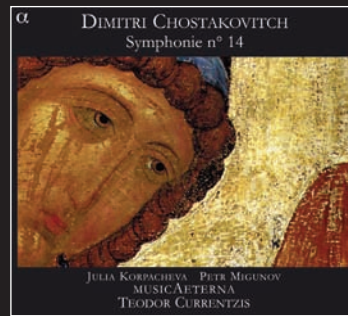
*From Bach to the future...*



Full catalogue available here

*Discovering new French talents*

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)