

# JOHANN SEBASTIAN BACH

*Sonatas for viola da gamba and harpsichord*

ARIAS WITH OBLIGATO VIOLA DA GAMBA

PAOLO PANDOLFO / MARKUS HÜNNINGER

MICHAEL CHANCE - HARRY VAN DER KAMP - FRANÇOIS JOUBERT-CAILLET



# Paolo Pandolfo

*six-string viola da gamba attributed to Nicolas Bertrand (end of the 17th century)*

# Markus Hünninger

*harpsichord built by Thomas Friedemann Steiner (Basel, 1992) after Jean-Claude Goujon (Paris, 1749)*

*positive organ built by Etienne Debaisieux (Longueville, 1998)*

**Harry van der Kamp** *bass*

**Michael Chance** *countertenor*

**François Joubert-Caillet** *violone*



Recorded in the Église Saint-Appolinaire in Bolland, Belgium, in May 2010

Engineered and produced by Manuel Mohino

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: Valentín Iglesias

On the cover: Christian Berentz (1658-1722), *Still life*.

Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Rome.

Photo © ARK-images / Pirozzi

© 2010 MusiContact GmbH

# Johann Sebastian Bach

## *Sonatas for viola da gamba and harpsichord*

*Arias with obbligato viola da gamba*



### **Sonata I in G major (BWV 1027)**

01 Adagio 4:18

02 Allegro, ma non tanto 3:39

03 Andante 2:41

04 Allegro moderato 2:57

Paolo Pandolfo, *viola da gamba* – Markus Hünninger, *harpsichord*

05 **Preludio** (improvised) 0:55

Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

06 **Komm, süßes Kreuz** 7:16

(Recitativo & Aria, *Matthäus-Passion*, BWV 244)

Harry van der Kamp, *bass* – Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

Markus Hünninger, *organ* – François Joubert-Caillet, *violone*

### **Sonata II in D major (BWV 1028)**

07 Adagio 3:56

08 Allegro 3:46

09 Andante 4:10

10 Allegro 3:53

Paolo Pandolfo, *viola da gamba* – Markus Hünninger, *harpsichord*

**11 Es ist vollbracht** 5:41

(Aria, *Jobannes-Passion*, BWV 245)

Michael Chance, *countertenor* – Paolo Pandolfo, *viola da gamba*

Markus Hünninger, *organ* – François Joubert-Caillet, *violone*

**Sonata III in G minor (BWV 1029)**

12 Vivace 5:25

13 Adagio 6:36

14 Allegro 3:55

Paolo Pandolfo, *viola da gamba* – Markus Hünninger, *harpsichord*



## Johann Sebastian Bach

### Sonatas for viola da gamba and harpsichord

#### I

---

After some 15 years, I am recording the *Sonatas* once again. Why?

I feel that, with the passing of time and the musical experiences gained, this new adventure can be justified. As both a teacher and a scholar, well do I know that the three *Sonatas* present something of a challenge, and on various levels too: that of instrumental technique, that of the balances of sound between the two instruments and, finally, that relating to the understanding and vision of the score.

Such are the different natures of the harpsichord and the viola da gamba (the first, a powerful instrument of plucked metal strings, the second, hypersen-

sitive and with bowed natural gut strings) that during a performance they run the risk of flattening the dynamics and impoverishing the expressiveness of both of them. However, in attempting to combat this, performers often bring about a reverse condition where the “musical conversation”, so clearly implicit in the score, turns into a “musical argument”. I admit to having needed some thirty years of association with the *Sonatas* in that effort to free myself wholly from all trace of a quarrelsome attitude!

Having undertaken successive stages of exploration of the instrumental techniques at the disposal of the viola da gamba and having combined the reading of descriptions from the time with my own personal research, I like to think that I have successfully managed to shorten the distances between the two characters involved in the *Sonatas*. Getting to the heart of an understanding about certain parameters of the sound aesthetic such as those found in plenty of 17th and 18th century treatises (for example, the imitation of *pizzicati* as well as of bell sounds, the bow “in the air”, or the search for resonances), brought me to discover the double nature of the viola da gamba: an instrument with bowed strings, capable of singing with an intense and sustained voice, and a fretted, stringed instrument plucked by a kind of bowed pizzicato, therefore capable of the broadest variety of attacks followed – just like on a lute – by resonating sounds. Actually, this second nature of the viola da gamba brings it considerably closer to the harpsichord, reducing those distances that I mentioned,

and facilitating the transformation of the “musical argument” into a “musical conversation”. The balances of sound which are often so difficult to achieve in the three *Sonatas* are immediately permitted and the score acquires transparency and eloquence.

And in order that this can happen, strong complicity must exist between the two musicians. In fact, if the viola da gamba must know how, with good judgement, to alternate all the facets of the sound production, the harpsichord must, with the greatest inventiveness and intelligence, exploit the sound combinations which the two keyboards offer, beyond the infinite differences involved in the question of touch.

That complicity enlivens that delightful interplay of musical communication – each performer occupying by turn the first and then the second position – according to the sense of momentum and the vocal roles in which the *Sonatas* abound. From the polyphonic purity of the *Trio* of the *First Sonata* (there also exists a version for two flutes and basso continuo), to the evocation of the *concerto grosso* in the *Second* and *Third*, passing by the allusion to the *galante* style of the last movement of the *Third*, the “musical conversation” between the harpsichord and the viola da gamba does not cease being brilliant, affecting and eloquent.

And here, I should mention the fortunate and happy meeting with Markus Hünninger, a former fellow student of mine, and today my colleague in Basle, with whom I have found a really elevated level of

musical complicity. We have allowed ourselves some interpretative liberties, for example, in interchanging the voices between us and in repeating the *Adagio* from the *Second Sonata*, but above all, in liberties in ornamentation, with the purpose of experiencing yet more musical amusement, as well as being more faithful to the praxis of the time and therefore (...!) to the score. What 18th-century instrumentalist, I might ask, would have performed three complete sonatas, with the *Adagios* with their repeats, without yielding to the temptation of playing ornaments?



And why the arias? To include on a CD dedicated to the three *Sonatas*, two of the principal sacred arias composed by Bach for the viola da gamba, might reflect choices which are somewhat arbitrary. On the contrary, I think that that contrast is a most interesting one for, while the three *Sonatas* are composed in a rigorously *monodic* style (as if Bach did not know the more complex instrumental writings for the viola da gamba, chiefly codified in France with Marais and Forqueray), the arias, and especially, *Komm, süßes Kreuz*, reveal a total mastery of the most complex, French writing for the viola da gamba. At least as far as the instrumental writing is concerned, this aria from the *St Matthew Passion* could more than easily have been composed by Antoine Forqueray!

The combination of these works in one and the same programme might well conjure up deep

thoughts and reflections which go much further than the limits permissible in a CD booklet. The principal theme of these could be the following: in his three *Sonatas for viola da gamba*, Bach makes use of a rigidly monodic instrumental language and a predominantly *Italian* style, whereas he was composing the six *Cello Suites* more or less around the same time, in an amply *polyphonic* instrumental language and with a writing firmly orientated towards the *French* style. The listener somewhat accustomed to the styles and repertoires of the 18th century will be able to find in this situation a slight paradox, an apparent contradiction, but then perhaps why not? Might this not be a question of some brilliant provocation on the part of Johann Sebastian Bach?

We should point out here that for the central part of the aria *Es ist vollbracht* – which is normally played by the whole orchestra – we have chosen a transcription of mine for viola da gamba solo, also and continuo.

At last I would like to dedicate this recording to my dear friend Pierfrancesco Callieri who, on the occasion of one of his journeys, left in my care the first viola da gamba of my life, minding me to play it: I was then 17 years old. On his return, I played for him, in a plainly stuttering and imprecise style... the first of these *Sonatas* by Bach!

PAOLO PANDOLFO  
translation: Mark Wiggins

---

## II

*The viola da gamba, which arose in England and later also became known in Italy, France and Germany, is one of the most delectable instruments if properly played. ... A solo on the viola da gamba is also excellent to listen to.*  
(Johann Philipp Eisel, 1738)

*The true trio has three principal voices that sound against each other and as it were hold a discussion in notes. Each of the voices must be involved and, in filling out the harmony, they at the same time form a melody which agrees with the character of the whole and promotes expression. This is one of the most difficult species of composition. It is not enough to be skilled in three-part harmony alone; only those who are at the same time completely in command of everything that belongs to fugue and double counterpoint and can also produce a flowing and expressive song can prosper in it.* (Johann Philipp Kirnberger, 1794)

Johann Sebastian Bach's chamber music is perhaps more experimental and more puzzling than any other part of his oeuvre. Bach not only made relatively few – albeit most substantial – contributions to this field, but the surrounding circumstances and the authorship of many of the pieces in the catalogue of Bach's works are still unclear; the part Bach actually played in them could range from composing whole pieces to sharing the work with colleagues or leaving the choice of themes and bass forms to advanced pupils. Most importantly, however, Bach dissociated himself from

the conventional forms and styles of his time through-out and sought innovative ways of combining a solo part and thoroughbass. As a virtuoso harpsichordist and organist, he was particularly interested in emancipating the keyboard instrument from its hereditary role as a mere accompanying instrument.

Established by Corelli as one of the most important Baroque genres, the trio sonata for two solo instruments and thoroughbass seems to have been almost completely rejected by Bach. He wrote the majority of his trios not for three instruments, but either for a single instrument, as in the case of the six organ sonatas, or for the harpsichord and a solo instrument like the flute, violin or viola da gamba, in which case the second upper voice is assigned to the right hand harpsichord part and the bass voice to the left hand part. The participation of all voices in the polyphonic developments and the constant crossing of the two upper voices creates an extremely dense texture in which the solo instrument sounds almost like an organ stop with a contrasting timbre.

Bach's three *Sonatas for viola da gamba and obbligato harpsichord* (BWV 1027-1029) are particularly interesting examples of this integrative concept, since the viola da gamba's lower pitch, and the ability of its tone colour to blend in, create even better conditions than the higher-sounding violin or flute. Making solo instruments of the harpsichord and viola da gamba, which mainly provide basso continuo accompaniment in the Baroque ensemble, presented challenging compositional problems for Bach. These

sonatas were intended both as virtuosic pieces for performance and as examples of artistically written trios, as is shown by the fact that several movements also exist in organ arrangements probably produced by Bach's pupils. The *Sonata in G major* has moreover also come down to us in an earlier version for two flutes and thoroughbass (BWV 1039).

The four-movement *Sonata in G major* (BWV 1027) has survived in an original set of parts in Johann Sebastian Bach's hand. It reveals every feature of Bach's supreme mastery in the treatment of voices and textures. For all its jovial tone, even the opening *Adagio* involves both upper voices in concentrated motivic development, each of them providing a perfectly singing counterpoint to the bass voice. Long sustained notes give the two soloists an opportunity to animate the fabric of voices; after an ornamented chromatic descent and a striking general rest, the movement ends on a rhetorical half cadence, which leads straight into the following *Allegro, ma non tanto*. Its springy character and dense imitations make that movement seem a natural continuation of the communicative dialogue of the two performers and instruments. Here Bach organically incorporates contrapuntal artifices like the inversion of the principal theme in the middle section into the constant flow. The third movement, an earnest *Andante*, provides a stark contrast. Here Bach raised to the status of the emotional centre of his sonata a form of writing which in Handel's and Telemann's works had consist-



ed only of a few chords or an improvised transition. Painful chains of sighs and darkened sounds here pick up the unmistakable “Passion tone” that recalls certain accompagnato recitatives in Bach’s works for Good Friday. Even if Bach does not strictly speaking adhere to viol idiom in these sonatas, he nonetheless unmistakably displayed the viola da gamba in a manner which corresponded with the tradition of its use in Baroque passions and funeral pieces.

Like the *Allegro, ma non tanto*, the fast final movement – which is also well known in the organ version BWV 1027a – is cheerful in character and conspicuously full of imitations. As is frequently the case in Bach’s concerto movements, the contrapuntal progress is overlaid with a disguised three-part form which expresses itself in a harmonically wide-ranging middle section whose falling triads seem to develop from the principal theme. Frequently performing in strict contrary motion, in spite of comprising “only” two parts, the harpsichord part presents the performer with considerable difficulties, as a change on the source document shows. There the original tempo indication of *Presto* has been altered by another person into *Allegro moderato*, suggesting that few performers in Bach’s immediate surroundings could cope with the piece at the originally intended tempo...

The *Sonata in D major* (BWV 1028) is a little less regular. Distinctive Bachian features are combined with an individual modernity which, especially in the second movement, suggests that it was written by sever-

al people in a composition lesson. The sonata is however already attributed to Johann Sebastian Bach in the earliest surviving source, a copy by Carl Friedrich Penzel, a prefect at the St Thomas School who made copies of numerous other works by Bach.

Johann Sebastian Bach the hard-working virtuoso seems clearly recognizable in this sonata. Its attractive particularities attest to a playfulness which can undoubtedly be conceded to Bach the famous improviser and which has not been edited out down to the last detail.

Bach’s authorship can hardly be doubted in the introductory *Adagio*, the elegance of which recalls the sensitive third movement of Bach’s *Flute Sonata in E minor* (BWV 1034). The wide-ranging melodic lines of the movement indicate that it was not composed much earlier than 1740. The following binary *Allegro* is greatly inspired by the concerto idea; the occasional keyboard chords are unmistakably set in the manner of a vigorous orchestral tutti. The tenderly singing *Andante* in the form of a siciliana might almost be borrowed from one of Bach’s organ trios; the upper parts in the beginning of the whirling *Allegro* use the same kind of complementary double motifs that so enrich many of Bach’s concerto movements. The middle section of the movement contains surprising extended toccata-like passages for the harpsichord, while the viola da gamba, which here displays its bass register, merely provides individual supporting notes of accompaniment.

Composed in three movements, the *Sonata in G minor* (BWV 1029) is very much a “sonata in the manner of a concerto”. Again, the main source for this work is a copy by Penzel, this time dated 1753. The opening movement betrays Bach’s creative involvement with the concerto model; the viola da gamba opens with a probing ritornello theme, accompanied by a figured-bass line in the harpsichord. The right-hand harpsichord part then once again supplies the second upper voice – or becomes the second soloist, depending on how one sees it. This interplay of three-part invention, robust concerto conception and passionate sonata movement allows Bach to produce a 110-bar form which is undoubtedly among the best of his late contributions to the genre. The tragic affection and the related kinetic figures hearken back to the *Flute Sonata in B minor* (BWV 1030), the early G minor version of which was perhaps intended for the viola da gamba.

The central *Adagio* is distinguished by its noble and singing character, which demands as much volume and sustained sound as possible from the fleeting harpsichord tone. Bach limits himself to economical and unusually transparent writing in this binary “aria without words”, yet it creates a dreamlike, hovering effect all the same.

In the concluding *Allegro*, Bach develops a veritable *perpetuum mobile* from a forceful theme with numerous repeated notes. But the breathlessly forward-surgings writing is repeatedly interrupted by a lovely subsidiary motif that is explicitly marked

*Cantabile*, which was still a rather rare indication at that time.

Even though Bach was not a gambist himself and we do not know for whom he might have written the group of works, the equality of their melodic lines, their harmonic accompaniment and their contrapuntal development make the three sonatas exceptional pieces of Baroque chamber music. The fact that Carl Philipp Emanuel Bach made detailed reference to them when writing his own three viola da gamba sonatas, shows them to be timelessly exemplary and a source of forward-looking inspiration. Bach’s compositions are undoubtedly among the last and most beautiful works in the repertoire of the viola da gamba, which Johann Adolph Scheibe in 1773 included among the “pleasant instruments which are going out of fashion”.



No longer forming part of the normal church music ensemble after 1700, the viola da gamba was used mainly with programmatic intention in 18th-century sacred music. As in the still-life paintings of the Baroque, it stood for transience and sorrow. Its unmistakable tone colour therefore made it suitable above all for funeral compositions and settings of the Passion; Bach also used the viola da gamba in this manner in works like the *Actus tragicus* and the *Trauerode* (BWV 198) and in his large passions.

It is no accident that in the *St Matthew Passion* Bach has the viola da gamba sound at the meditative moment of repose after the excited crowd scenes when Jesus is derided and receives the crown of thorns and before his final crucifixion. In the accompagnato recitative, Simon of Cyrene bearing the cross gives occasion to reflect on the salutary effect of suffering, for which broken chords in the viola da gamba and flute tones (performed on the organ in our recording) provide a sombre background. The connection between dying and redemption is given quite extreme expression in the following D minor aria when mention is made of the “*süßes Kreuz*” (sweet cross) the believer longs for, without playing down the associated dimension of suffering and death. Here Bach went beyond typical Baroque word-painting – such as the chromatics and harsh leaps at “*Leiden*” (suffering) and the sigh at “*schwer*” (hard) – and symbolized the conflict raging in heart and soul between exhausted lament, defiant preparation to die and tentative hope. By contrasting the sorrowful allemande character of the writing with an extremely virtuosic gamba part, Bach placed the contradictions in the original text at the heart of his music, instead of smoothing them over.

Bach repeatedly changed the sequence of movements and the instrumentation of the *St John Passion* during his Leipzig years, yet the *Molt' adagio* aria *Es ist vollbracht* (It is finished) retained its elevated position in all the versions that are capable of reconstruction. As he often did for tragic texts and

for works of a serious character, Bach chose the elegiac key of B minor for this reflection set between Jesus's last words and his death. The characteristic descending motto of the aria takes up the close of the immediately preceding recitative. This forms a touching transition from Jesus's death to the believers' mourning reflection in an inimitably expressive dialogue with the plaintive gamba part.

In a completely contrary middle section, the librettist and the composer make clear that Christ's death implies the saving of the world. Accompanied by fanfare-like string tones, the alto suddenly sings a bravura aria very effectively highlighting the triumphant text “*Der Held aus Juda siegt mit Macht*” (the hero from Judah conquers mightily). Hence Robert Schumann need not have been making a complete error of judgement when at this juncture he added two trumpets to the orchestra for his Düsseldorf revival of the work in 1851. Yet that brief preview of the glory of the later resurrection is all there is. By means of an abridged recapitulation of the dialogue between viola da gamba and alto, sorrow at the death of the Saviour and restrained relief at the end of all human suffering retain the upper hand.

ANSELM HARTINGER  
translation: J & M Berridge

## Johann Sebastian Bach

### Sonates pour viole de gambe et clavecin

#### I

---

Après une quinzaine d'années, j'enregistre à nouveau les *Sonates* : pourquoi ?

Je pense que le temps passé, et l'expérience musicale acquise, justifient l'aventure. En tant que pédagogue et interprète, je sais bien quel défi représentent les trois *Sonates*, et ce, sur trois plans : celui de la technique instrumentale, celui des équilibres sonores entre les deux instruments et, finalement, celui de la compréhension/vision de la partition.

Les natures, si différentes, du clavecin et de la viole de gambe (l'un, un instrument puissant à

cordes métalliques pincées, l'autre, hypersensible, à cordes en boyau frottées) créent, durant l'interprétation, des risques d'amoidrissage de la dynamique et d'appauvrissement de l'expression. Pour résoudre ce problème, les interprètes se trouvent souvent dans une situation inverse où la *conversation musicale*, si implicite dans la partition, se transforme en *dispute musicale*. Je reconnais avoir eu besoin d'une longue fréquentation des *Sonates*, une trentaine d'années ! pour me libérer complètement de toute trace d'attitude « belliqueuse ».

Grâce à une recherche personnelle qui relie l'analyse des sources de l'époque et l'exploration des outils techniques et expressifs de la viole de gambe je crois avoir réussi à écarter sensiblement les distances entre les deux protagonistes des *Sonates*. Aller au fond de la compréhension de certains paramètres de l'esthétique du son, décrits dans tant de documents du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (par exemple, l'imitation des sons pincés, des cloches, l'archet « en l'air » et la recherche des résonances), m'amena à découvrir la double nature de la viole de gambe : un instrument à cordes « frottées », qui chante d'une voix soutenue, et un instrument à cordes « pincées » par une sorte de « pizzicato d'archet » qui apporte une plus ample variété d'attaques libérant ainsi un son riche en résonances. De fait, cette seconde nature de la viole de gambe la rapproche énormément du clavecin, et facilite la transformation de la « *dispute musicale* » en « *conversation musicale* ». Les équilibres sonores, souvent si difficiles à obtenir dans les trois *Sonates*, s'éta-

blissent immédiatement et la partition acquiert ainsi une étonnante transparence.

Pour que cela se produise, une forte complicité est nécessaire entre les musiciens. Alors que la viole de gambe doit utiliser avec sagesse toutes ses facettes de production du son, le clavecin doit exploiter, en plus des infinies différences de toucher, toutes les combinaisons sonores que lui offrent les deux claviers. Ce jeu exquis de communication musicale apparaît alors, au cours duquel chaque interprète occupe alternativement le premier ou le deuxième plan, selon le jeu des rôles suggéré par la partition. Qu'il s'agisse de la pureté polyphonique du *Trio* de la *Première Sonate* (dont il existe une version pour deux flûtes et continuo), de l'évocation du *concerto grosso* dans la *Seconde* et la *Troisième*, ou de l'allusion au style galant du dernier mouvement de la *Troisième*, la « conversation musicale » entre le clavecin et la viole de gambe est toujours brillante, émouvante et éloquente.

Et je ne peux ne pas signaler ici l'heureuse rencontre avec Markus Hünninger, ancien compagnon d'étude, et aujourd'hui mon collègue à Bâle, auquel m'unit un très haut degré de complicité instrumentale et musicale. Nous nous sommes permis certaines libertés dans l'interprétation – par exemple en reprenant l'*Adagio* de la *Deuxième Sonate* tout en nous échangeant les voix – et surtout dans l'ornementation, afin d'éprouver encore plus de plaisir musical, et d'être plus fidèles à la pratique de l'époque et donc (... !) à la partition. D'ailleurs, quel instrumen-

tiste du XVIII<sup>e</sup> aurait interprété trois sonates complètes, avec les *Adagios* et les répétitions prévues, sans céder à la tentation d'ornementer ?



Et pourquoi les arias ? Inclure dans un disque consacré aux trois *Sonates*, deux des principales arias religieuses composées par Bach pour la viole de gambe pourrait sembler arbitraire. Je pense au contraire que cette confrontation est très intéressante car, alors que les trois *Sonates* sont composées dans un style rigoureusement monodique (comme si Bach ne connaissait pas les écritures instrumentales plus complexes de la viole de gambe, codifiées principalement en France avec Marais et Forqueray), les arias et particulièrement *Komm, süßes Kreuz*, révèlent une maîtrise totale de l'écriture la plus recherchée. L'aria de la *Passion selon saint Matthieu* – au moins en ce qui concerne l'écriture instrumentale – aurait parfaitement pu être composée par Antoine Forqueray !

La réunion de ces œuvres dans un même programme peut provoquer des réflexions profondes allant au-delà des limites d'un livret d'accompagnement. Le thème principal pourrait être le suivant : dans les trois *Sonates pour viole de gambe*, Bach utilise un langage instrumental rigoureusement *monodique* et un style principalement « *italien* » tandis qu'il compose, plus ou moins à la même époque, six *Suites pour le violoncelle*, dans un langage amplement *polyphonique*, et une écriture résolument orientée vers le style

« français ». L'auditeur quelque peu habitué aux styles et aux répertoires du XVIII<sup>e</sup>, pourra y trouver un léger paradoxe, une contradiction apparente, mais peut-être s'agit-il, qui sait, d'une provocation géniale de Jean Sébastien Bach ?

Signalons enfin que nous interprétons la page centrale de *Es ist vollbracht* dans mon adaptation pour viole de gambe seule, alto et continuo, qui respecte la partition originale normalement jouée par tout l'orchestre.

Je voudrais dédier cet enregistrement à mon cher ami Pierfrancesco Callieri qui, à l'occasion de l'un de ses voyages, me confia la première viole de gambe de ma vie, et m'encouragea à en jouer : j'avais alors 17 ans. À son retour, je lui ai joué, d'une façon évidemment balbutiante et imprécise... la *Première Sonate* de Bach !

PAOLO PANDOLFO

traduction : Pierre Élie Mamou

## II

*La viola da gamba, ou viole de jambe, utilisée tout d'abord en Angleterre, puis connue en Italie, en France et en Allemagne, est l'un des instruments les plus délicats si elle est bien jouée. ... Un solo sur la viola da gamba est également très agréable à entendre.* (Johann Philipp Eisel, 1738)

*Le Trio proprement dit a trois voix principales qui concertent entre elles et conversent pour ainsi dire en sons. Chaque voix doit ici être intéressée et tout en remplissant l'harmonie, doit en même temps faire entendre une mélodie qui va dans le caractère du tout et renforce l'expression. C'est l'un des genres les plus difficiles de la composition. Non pas ceux qui ne comprennent que la composition à trois voix, mais ceux qui maîtrisent entièrement à la fois tout ce qui appartient à la fugue et au double contrepoint et dominant en outre un chant fluide et expressif peuvent s'y sentir heureux.* (Johann Philipp Kirnberger, 1794)

Aucun autre volet de l'œuvre créatrice de Johann Sebastian Bach ne comporte des traits aussi expérimentaux et en même temps aussi énigmatiques que sa musique de chambre. Dans ce domaine en général, Bach n'a fourni que quelques contributions qui sont en contrepartie des plus substantielles. Les circonstances de la genèse et la paternité de nombreuses pièces figurant dans le catalogue des œuvres de Bach sont toujours obscures, la participation de Bach pouvant aller de la composition intégrale en passant par un travail commun avec des collègues

jusqu'à la cession de thèmes et modèles de basse à des élèves avancés. Mais surtout, Bach s'est fortement distancié des formes et types de composition conventionnels de son époque, à la recherche de voies nouvelles dans la relation entre partie soliste et basse générale. En tant que virtuose du clavecin et de l'orgue, il avait particulièrement à cœur d'émanciper l'instrument à clavier de son rôle figé de simple instrument d'accompagnement.

Bach semble s'être presque totalement refusé à la sonate en trio pour deux instruments solistes et basse générale – depuis Corelli l'un des genres majeurs de la musique baroque. C'est pourquoi la majorité de ses compositions en trio n'est pas écrite pour trois instruments mais, comme dans le cas des six *Sonates pour orgue*, est destinée à un seul exécutant ou encore agencée pour clavecin et un instrument soliste comme la flûte, le violon et la viole de gambe. La seconde partie de dessus nécessaire à chaque trio est ici confiée à la main droite du claveciniste qui réalise en même temps la partie de basse avec sa main gauche. La participation de toutes les voix au déroulement polyphonique et le croisement permanent des deux parties de dessus engendrent une trame sonore extrêmement dense qui fait apparaître l'instrument soliste presque comme un registre d'orgue irisé au sein de la sonorité d'ensemble.

Les trois *Sonates pour viole de gambe et clavecin obligé* (BWV 1027-1029) de Bach se révèlent être des exemples particulièrement intéressants de ce concept intégrateur, le registre grave et la couleur

sonore apte à se fondre dans la pâte sonore de la viole de gambe offrant même de meilleures prémisses que les instruments de registre aigu comme le violon et la flûte. La rencontre soliste du clavecin et de la viole de gambe employés essentiellement pour l'accompagnement de basse continue dans la pratique d'ensemble baroque met Bach au défi de tâches de composition intéressantes. Le fait que ces sonates sont à la fois du répertoire virtuose et des exemples de savante composition en trio est attesté aussi par le fait que plusieurs mouvements en existent dans des arrangements pour orgue, remontant sans doute au cercle des élèves de Bach. La *Sonate en sol majeur* est en outre aussi conservée dans une version antérieure pour deux flûtes et basse continue (BWV 1039).

Les partitions originales de la main de Johann Sebastian Bach sont conservées de la *Sonate en sol majeur* (BWV 1027) en quatre mouvements. Car elle accuse elle aussi toutes les caractéristiques de la maîtrise souveraine de Bach dans le traitement des voix et la structure de composition. Déjà l'*Adagio* introductif renferme derrière son ton animé un déploiement concentré de motifs des deux parties de dessus qui constituent déjà chacune pour soi un contrepoint parfaitement chantant à la partie de basse. Des tons tenus étendus donnent aux deux solistes l'occasion de donner vie à la trame des voix ; le mouvement s'achève après une descente ornementée et chromatique et une pause générale pleine d'effet sur une demi-conclusion d'empreinte rhétorique qui enchaîne directe-

ment sur l'*Allegro, ma non tanto* suivant. Avec son caractère souple et ses imitations denses, ce mouvement apparaît comme la poursuite naturelle du dialogue communicatif des deux musiciens et instruments. Bach intègre ici des effets de style contrapuntiques comme l'inversion du thème principal dans le passage médian avec une souplesse organique dans le flux infatigable du jeu. L'*Andante* grave en troisième position vient y apporter un violent contraste. Bach a ici posé en centre émotionnel de sa sonate un modèle de composition qui aurait été constitué chez Haendel ou Telemann seulement de quelques accords ou d'une transition improvisée. Avec des chaînes de soupirs douloureux et des sonorités assombries, un « ton de la Passion » incontestable est adopté qui rappelle certains récitatifs accompagnés des musiques du vendredi saint de Bach. Même si l'écriture de Bach dans ces *Sonates* n'est pas spécifique à la gambe au sens étroit du terme, il sait pourtant la faire sonner de toute évidence d'une manière qui correspondait à la tradition de son emploi dans les musiques baroques de la Passion et de deuil.

Le mouvement de conclusion rapide, très connu aussi dans sa version pour orgue BWV 1027a partage avec l'*Allegro, ma non tanto* le caractère enjoué et les imitations d'une densité frappante. Comme souvent dans les mouvements de concerto de Bach, le développement contrapuntique est recouvert par une structure tripartite dissimulée qui s'exprime dans un passage médian aux vastes implications harmoniques dont les accords parfaits descendants semblent naître

du thème principal. Le fait que la partie de clavecin souvent tenue en un strict mouvement contraire soit d'une difficulté considérable en dépit de son caractère à deux voix « seulement » est même confirmé par une remarque dans la source. La désignation de tempo originelle *Presto* y a été modifiée d'une main étrangère ultérieurement en un *Allegro moderato* – manifestement, rien que dans l'entourage intime de Bach, bien peu étaient capables de maîtriser le morceau dans le tempo souhaité à l'origine...

La *Sonate en ré majeur* (BWV 1028) est d'une empreinte un peu moins uniforme. Des traits typiques de Bach s'allient ici à une modernité très personnelle qui fait penser surtout dans le cas du second mouvement à un travail collectif issu de l'enseignement de composition. Toutefois, la sonate est attribuée à Johann Sebastian Bach déjà dans la source conservée la plus ancienne, une copie de la main de Carl Friedrich Penzel, élève de Saint-Thomas à Leipzig qui se distingue par nombre d'autres copies de Bach.

La sonate est manifestement une œuvre qui laisse percer cette fois derrière le compositeur magistral le fascinant virtuose Johann Sebastian Bach. Ces spécificités séduisantes devraient donc être considérées comme les témoins d'un plaisir du jeu qui n'est pas fixé dans les moindres détails et que l'on peut vraiment concéder au célèbre improvisateur qu'était Bach.

L'*Adagio* introductif ne laisse pratiquement aucun doute sur la paternité de Bach, et son élégance



évoque le délicat troisième mouvement de la *Sonate pour flûte en mi mineur* (BWV 1034) de Bach. Les lignes mélodiques aux courbes amples du mouvement permettent ici d'en dater la composition peu avant 1740. L'*Allegro* suivant en deux parties s'inspire fortement de l'idée d'un concerto ; les accords occasionnels de la partie de piano sont de toute évidence utilisés à la manière d'un enivrant tutti d'orchestre. L'*Andante* agencé en sicilienne et tendrement lyrique pourrait presque être inspiré d'un trio avec orgue de Bach ; le début de l'*Allegro* tourbillonnant comporte aux parties de dessus cette structure complémentaire de doubles motifs qui se font mutuellement référence et qui fait toute la richesse substantielle de tant de mouvements de concerto de Bach. La partie médiane du mouvement surprend par des passages étendus du clavecin en forme de toccata, tandis que la viole de gambe, qui peut s'adonner ici pour une fois à ses registres graves, n'accompagne que par des tons de soutien isolés.

Déjà par sa structure à trois mouvements, la *Sonate en sol mineur* (BWV 1029) s'impose comme une « sonate de type concertant ». La source principale est dans le cas de ce morceau aussi une copie de Penzel datée de 1753. Le mouvement initial trahit la confrontation créative de Bach au modèle du concerto – la viola expose tout d'abord un thème de ritournelle lancinant, accompagné par le clavecin sur une ligne de basse chiffrée. Avec l'emploi d'une partie de dessus supplémentaire, la main droite du claveciniste se

révèle pourtant être une fois de plus le second soliste. Sur la base de ce jeu alternant entre invention à trois voix, robuste structure concertante et forme sonate passionnée, Bach réussit à disputer une grande forme très étendue de 110 mesures qui compte sans doute à ses meilleures contributions tardives au genre. L'effet tragique et les figures de mouvement apparentées renvoient ici à la *Sonate pour flûte en si mineur* (BWV 1030), dont la première version en sol mineur était peut-être elle aussi destinée à la viole de gambe.

L'*Adagio* en position centrale se distingue par son caractère noble et chantant qui requiert du son éphémère du clavecin un maximum d'épanouissement sonore et de durée. Bach se limite dans cette « aria sans paroles » en deux parties à une composition économique et inhabituellement transparente qui génère pour ainsi dire un effet en suspens onirique.

Dans l'*Allegro* de conclusion, Bach développe à partir d'un thème pressant avec de nombreuses répétitions de tons un véritable *perpetuum mobile*. Mais la ruée éperdue en avant ne cesse d'être interrompue par un tendre motif secondaire qui est doté expressément de la mention encore rare à l'époque de *Cantabile*.

Même si Bach n'était pas gambiste et même s'il est impossible de déterminer un destinataire direct ou un commanditaire de cet ensemble, les trois sonates se révèlent être grâce à leur égalité en matière de ligne mélodique, d'accompagnement harmonique et de développement contrapuntique des contributions exceptionnelles à la musique de chambre

baroque. Le fait que Carl Philipp Emanuel Bach se soit encore inspiré pour la conception de ses propres trois sonates pour viole de gambe jusque dans les moindres détails des modèles paternels atteste tout autant le caractère exemplaire et intemporel ainsi que la force d'inspiration visionnaire de ces pièces. Dans le répertoire de la viole de gambe que Johann Adolph Scheibe comptait en 1773 malheureusement aux « instruments agréables passant de mode », les compositions de Bach sont sans contester les floraisons les plus tardives et les plus belles.



Ne faisant pratiquement plus partie des ensembles usuels de musique sacrée dès après 1700, la viole de gambe était essentiellement mise à contribution dans la musique religieuse de l'époque à des fins de programme. Comme dans les natures mortes en peinture, elle symbolise désormais le temps qui passe et le deuil. Sa couleur sonore unique convenait donc surtout aux compositions funèbres et de la Passion ; Bach met lui aussi en valeur cet emploi particulier de la viole de gambe dans des œuvres comme *l'Actus tragicus* ou *l'Ode funèbre* (BWV 198) ainsi que dans ses grandes Passions.

Dans la *Passion selon saint Matthieu*, Bach n'a pas fortuitement recours à la viole de gambe à ce moment qui est un répit méditatif entre les scènes de foule agitées de l'opprobre et du couronnement d'épines de Jésus et sa crucifixion finale. Dans le récitatif

accompagné, il se sert tout d'abord de l'épisode de Simon de Cyrène portant la croix pour méditer sur l'effet salutaire de la souffrance ; ici les arpegges de la gambe et les sons de flûte transposés à l'orgue dans notre enregistrement lui fournissent un arrière-plan solennel. Le lien déjà évoqué ici entre la mort et le salut est exprimé presque exagérément dans l'aria suivante en ré mineur lorsqu'il est question de la « douce croix » à laquelle aspire le croyant sans pour autant omettre la dimension de la souffrance et de la mort qui l'accompagne. Au-delà des moyens typiques de l'interprétation littérale baroque – par exemple les chromatismes et les sauts rudes sur « *Leiden* » ainsi que les soupirs sur « *schwer* » – Bach a su en plus créer un symbole musical de la lutte qui se déchaîne dans le cœur et l'âme entre plainte exsangue, disposition à la mort pleine de défi et espoir craintif. En opposant au caractère endeuilé de l'Allemande une partie de viole de gambe extrêmement virtuose, Bach n'aplanit pas les contradictions du texte mais s'y confronte au cœur de sa musique.

Dans la *Passion selon saint Jean*, dont Bach a modifié constamment la succession des mouvements et l'instrumentation pendant ses années à Leipzig, l'aria *Es ist vollbracht* dotée de l'ajout *Molt' adagio* a conservé sa place dominante dans toutes les versions reconstituées. Pour cette considération placée entre les dernières paroles de Jésus et la mort du Sauveur, Bach a choisi avec l'élégiaque si mineur une tonalité qui va souvent de pair dans sa création avec des textes tragiques et des compositions de caractère grave. Le

motif descendant caractéristique de l'aria *Es ist vollbracht* enchaîne sur la fin du récitatif qui la précède directement. Ce qui permet de faire un lien touchant de la mort de Jésus à la constatation endeuillée de l'âme croyante qui trouve son expression unique dans le dialogue avec la voix plaintive de la viole de gambe.

Auteur du texte et compositeur ont su mettre en relief par une partie médiane totalement contraire le fait que le salut du monde est inhérent à la mort du Christ. Accompagné par des sonorités de cordes aux accents de fanfare, l'alto entonne soudain un air de bravoure qui donne tout son effet au texte triomphant « *Der Held aus Juda siegt mit Macht* ». Le fait que Robert Schumann ait ajouté deux trompettes à l'orchestre à cet endroit dans sa reprise de l'œuvre à Düsseldorf en 1851 n'était donc peut-être pas aussi fausse que cela dans le sens de la pratique d'exécution. Mais l'éclat de la résurrection à venir ne brille que pour un court instant car au moyen d'une reprise abrégée du dialogue entre viole de gambe et alto, ce sont bien le sentiment de deuil sur la mort du Sauveur et le soulagement discret sur la fin de toutes les souffrances humaines qui conservent la priorité.

ANSELM HARTINGER  
traduction : Sylvie Coquillat



photos © Manuel Mohino

## Johann Sebastian Bach Sonaten für Viola da gamba und Cembalo

### I

---

Nach ungefähr 15 Jahren spiele ich die *Gambensonaten* ein zweites Mal ein – warum eigentlich?

Ich denke, dass die lange Zeit, die verstrichen ist, und die musikalische Erfahrung, die ich gesammelt habe, dieses Unterfangen rechtfertigen. In meiner Eigenschaft als Gambenlehrer und Forscher weiß ich nur zu gut, welche Herausforderung diese drei Sonaten darstellen, und zwar auf drei Ebenen. Das Cembalo und die Viola da gamba sind von sehr unterschiedlicher Natur: Zunächst sind sie rein instrumentaltechnisch anspruchsvoll, außerdem ist die klangliche Ausgewogenheit zwischen den beiden Instrumenten ein Problem, und schließlich

muss man die Partitur verstehen und eine eigene Vision entwickeln.

Das eine ist ein mächtiges Tasteninstrument, dessen Saiten angerissen werden, das andere ein hypersensibles Streichinstrument, dessen Darmsaiten gerieben werden. Dies verstärkt beim Spielen die Gefahr der dynamischen Verflachung und der Verarmung des Ausdrucks beider Instrumente. Wenn die Interpreten sich diesem Risiko stellen, entsteht als Resultat häufig eine Situation, in der die in der Partitur ganz klar intendierte »musikalische Konversation« zu einem »musikalischen Streit« wird. Ich muss gestehen, dass es fast 30 Jahre, in denen ich mich immer wieder mit den *Gambensonaten* beschäftigt habe, gedauert hat, bis ich mich von dieser kämpferischen Herangehensweise vollkommen freimachen konnte.

Durch immer weitere Fortschritte bei der Vertiefung der technischen Möglichkeiten der Viola da gamba und durch die Verbindung von der Lektüre zeitgenössischer Beschreibungen mit persönlicher Forschung ist es mir – wie ich glaube – gelungen, die Distanz zwischen den beiden »Protagonisten« der *Gambensonaten* beträchtlich zu verringern. Ich habe einzelne Parameter der Klangästhetik, wie sie in sehr vielen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieben wird, bis auf den Grund durchdrungen, so zum Beispiel die Imitation von gezupften Lautenklängen und von Glocken, der Bogen »en l'air« und die Suche nach Resonanzen. Dies führte mich zur Entdeckung der doppelten Natur der Viola da gamba: Sie ist ein

Streichinstrument, dessen Saiten einerseits gerieben werden und das »mit tragender Stimme« singen kann. Andererseits können die Saiten aber auch mit einer Art von Bogenpizzicato »gezupft« werden, was eine sehr große klangliche Vielfalt durch zahlreiche Arten der Attacke ermöglicht und gleichzeitig einen freieren und um Resonanzen bereicherten Klang bewirkt. Diese zweite Natur der Viola da gamba führt zu einer enormen Annäherung an das Cembalo, verringert die Distanz und erleichtert die Umwandlung des »musikalischen Streits« in eine »musikalische Konversation«. Die klangliche Ausgewogenheit, die in den drei *Gambensonaten* oft so schwierig zu erzeugen ist, stellt sich sofort ein, und die Partitur erhält so Transparenz und Eloquenz.

Aber damit dies geschieht, ist es notwendig, dass zwischen den beiden Musikern eine ganz ausgeprägte »Komplizenschaft« besteht. Der Gambist muss in der Lage sein, all die unterschiedlichen Facetten der Klangerzeugung mit Klugheit einzusetzen, ebenso wie der Cembalist mit dem größtmöglichen Einfallsreichtum und mit maximaler Intelligenz die klanglichen Möglichkeiten ausnutzen muss, die die beiden Manuale seines Instrumentes bieten, zusätzlich zu den unendlich vielfältigen Möglichkeiten des Anschlags. Diese Komplizenschaft bringt jenes exquisite Spiel der musikalischen Kommunikation hervor, jenes Hervor- und Zurücktreten, das, abhängig davon, welche Rolle die jeweilige Stimme gerade spielt, in den *Gambensonaten* im Überfluss vorhanden ist. Ob es sich nun um die polyphone

Reinheit des *Trios* in der *Ersten Sonate* handelt (von dem auch eine Version für zwei Flöten und Basso continuo existiert), um das Heraufbeschwören eines *Concerto grosso* im zweiten Satz der *Dritten Sonate* oder um die Anspielung auf den galanten Stil im letzten Satz der *Dritten Sonate* – überall ist die »musikalische Konversation« zwischen Cembalo und Gambe brilliant, anrührend und eloquent.

Hier kann ich gar nicht anders, als darauf hinzuweisen, wie beglückend die erneute Zusammenarbeit mit Markus Hünninger ist, meinem alten Studienfreund und heutigen Kollegen in Basel, in dem ich einen ungemein hohen Grad an cembalistischer und musikalischer Komplizenschaft gefunden habe. Wir haben uns einige interpretatorische Freiheiten erlaubt: In der *Zweiten Sonate* haben wir an einzelnen Stellen die Stimmen getauscht und das *Adagio* wiederholt, aber vor allem haben wir uns auf dem Gebiet der Verzierungen einige Freiheiten herausgenommen, und zwar einerseits, um noch mehr Vergnügen an der Musik zu empfinden, aber auch andererseits, um der zeitgenössischen Musikpraxis und folglich auch der Partitur (!) treu zu sein. Denn welcher Instrumentalist aus dem 18. Jahrhundert hätte drei vollständige Sonaten mit den Adagiosätzen und den dort vorgesehenen Wiederholungen gespielt, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, diese zu verzieren?!



Und warum die Arien? Es mag willkürlich erscheinen, zu einer CD mit den drei *Gambensonaten* auch noch zwei der bedeutendsten geistlichen Arien hinzuzufügen, die Bach für die Viola da gamba komponiert hat. Ich denke aber ganz im Gegenteil, dass diese Gegenüberstellung hoch interessant ist, denn auf der einen Seite stehen die drei *Sonaten*, die in der Gamenstimme in einem streng monodischen Stil komponiert sind (als hätte Bach die hoch komplexe Kompositionsweise nicht gekannt, wie sie vor allem in Frankreich von Marais und Forqueray angewendet wurde), und auf der anderen Seite zeigt sich in den Arien und ganz besonder in *Komm, süßes Kreuz* die vollkommene Beherrschung einer höchst gelehrten Schreibweise. Diese Arie aus der *Matthäus-Passion* könnte – zumindest was die instrumentale Kompositionsweise betrifft – ohne Weiteres aus der Feder Antoine Forquerays stammen!

Die Gegenüberstellung dieser Werke in einem Programm kann tiefgründige Fragen aufwerfen, die den begrenzten Platz im Begleittext zu einer CD weit überschreiten. Das wichtigste Thema könnte folgendes sein: In den drei *Gambensonaten* verwendet Bach eine instrumentale Sprache, die streng monodisch ist und komponiert in einem prinzipiell italienischen Stil, während er ungefähr zur gleichen Zeit sechs *Suiten für Violoncello* schreibt, in denen er sich einer weitgehend polyphonen Musiksprache bedient, die sich ganz eindeutig am französischen Stil orientiert. Für jeden, der sich ein wenig mit den Stilen und dem musikalischen Repertoire des 18. Jahrhunderts aus-

kennt, mag das ein wenig paradox erscheinen, ein offensichtlicher Widerspruch – oder vielleicht sogar (warum eigentlich nicht?) eine geniale Provokation von Seiten Johann Sebastian Bachs.

Schließlich möchte ich – um korrekt mit den Kriterien der Aufführungspraxis umzugehen – noch mitteilen, dass ich den zentralen Einschub der Arie *Es ist vollbracht*, der normalerweise vom gesamten Orchester gespielt wird, für Viola da gamba solo, Alt und Basso continuo umgeschrieben habe.

Zuletzt möchte ich diese Aufnahme meinem lieben Freund Pierfrancesco Callieri widmen, der mir auf einer seiner Reisen die erste Gambe meines Lebens in die Hand gab und mich dazu ermutigte, auf diesem Instrument zu spielen – ich war damals 17 Jahre alt. Bei seiner Rückkehr spielte ich ihm, natürlich noch stockend und ungenau, die *Erste Gambensonate* Johann Sebastian Bachs vor.

PAOLO PANDOLFO  
Übersetzung: Susanne Lowien

## II

*Die Viola da gamba, oder Bein-Violen, welche zuerst in Engelland aufgefunden, nachgehends in Italien, Frankreich und Teutschland auch bekannt worden, ist eines der delicatesten Instrumenten, wenn sie wohl gespielt wird. ... Es lässet sich auch ein Solo auf der Viola di Gamba vortrefflich hören. (Johann Philipp Eisel, 1738)*

*Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegeneinander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessirt seyn, und indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunct geböhret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdrucksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glücklich seyn. (Johann Philipp Kirnberger, 1794)*

Kaum ein anderer Teil des Oeuvres von Johann Sebastian Bach trägt so experimentelle und zugleich rätselhafte Züge wie seine Kammermusik. Nicht nur hat Bach insgesamt nur wenige, dafür jedoch höchst substantielle Beiträge in diesem Bereich vorgelegt. Auch sind die Entstehungsumstände und die Urheberschaft etlicher in Bachs Werkverzeichnis aufgenommener Stücke noch immer ungeklärt, wobei Bachs Beteiligung daran von der vollständigen

Komposition über die gemeinsame Arbeit mit Kollegen bis hin zur Überlassung von Themen und Bassmodellen für fortgeschrittene Schüler reichen konnte. Vor allem aber hat sich Bach allenthalben von den konventionellen Formen und Satztypen seiner Zeit distanziert und nach innovativen Wegen der Verbindung von Solostimme und Generalbass gesucht. Als virtuosem Cembalo- und Orgelspieler lag ihm dabei die Emanzipation des Tasteninstrumentes von seiner angestammten Rolle als bloßes Begleitinstrument besonders am Herzen.

Der Triosonate für zwei Soloinstrumente und Generalbass – seit Corelli eine der wichtigsten Gattungen der Barockmusik überhaupt – scheint sich Bach nahezu komplett verweigert zu haben. Daher ist die Mehrzahl seiner Triokompositionen nicht für drei Instrumente geschrieben, sondern wie im Fall der sechs Orgelsonaten einem einzigen Spieler aufgegeben oder aber für Cembalo und ein Soloinstrument wie Flöte, Violine und Viola da gamba gesetzt. Die für jedes Trio nötige zweite Oberstimme ist dabei der rechten Hand des Cembalisten übertragen, der mit seiner Linken zugleich die Bassstimme ausführt. Durch die Teilhabe aller Stimmen am polyphonen Verlauf und die permanente Kreuzung der beiden Oberstimmen entsteht ein überaus dichtes Klangbild, das das Soloinstrument fast wie ein farbiges Orgelregister innerhalb des gesamten Klanges erscheinen lässt.

Bachs drei *Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo* (BWV 1027-1029) erweisen sich als besonders interessante Beispiele dieses integrativen Konzeptes,



wobei die tiefe Lage und verschmelzungsfähige Klangfarbe der Gambe dafür sogar bessere Voraussetzungen bot als die hoch liegenden Instrumente Violine und Flöte. Das solistische Zusammentreffen der in der barocken Ensemblepraxis vorwiegend zur Generalbassbegleitung eingesetzten Instrumente Cembalo und Gambe stellte Bach vor reizvolle kompositorische Aufgaben. Dass es sich bei diesen Sonaten zugleich um virtuose Spielliteratur wie um Exempel im kunstvollen Triosatz handelt, wird auch durch den Umstand belegt, dass mehrere Sätze daraus in Bearbeitungen für Orgel vorliegen, die wohl auf Bachs Schülerkreis zurückgehen. Die *Sonate G-Dur* ist darüber hinaus auch in einer älteren Fassung für zwei Flöten und Generalbass überliefert (BWV 1039).

Zur viersätzigen *Sonate G-Dur* (BWV 1027) ist ein originaler Stimmensatz von der Hand Johann Sebastian Bachs erhalten. Sie offenbart denn auch alle Merkmale von Bachs souveräner Meisterschaft in der Stimmbehandlung und Satzanlage. Bereits das eröffnende *Adagio* verbirgt hinter seinem aufgeräumten Tonfall eine konzentrierte motivische Entfaltung beider Oberstimmen, die bereits jede für sich allein einen perfekt singenden Kontrapunkt zur Bassstimme abgeben. Ausgedehnte Haltetöne geben beiden Solisten Gelegenheit zur Belebung des Stimmengewebes; der Satz endet nach verziertem chromatischem Abstieg und effektvoller Generalpause mit einem rhetorisch geprägtem Halbschluss, der direkt

in das folgende *Allegro, ma non tanto* leitet. Mit seinem federnden Charakter und seinen dichten Imitationen erscheint dieser Satz als natürliche Fortsetzung des kommunikativen Dialoges beider Spieler und Instrumente. Bach bindet dabei kontrapunktische Kunstgriffe wie die Umkehrung des Hauptthemas im Mittelabschnitt organisch in den nimmermüden Spielfluss ein. Einen starken Kontrast dazu bildet das an dritter Stelle stehende tiefenste *Andante*. Bach hat hier ein Satzmodell, das bei Händel oder Telemann wohl nur aus wenigen Akkorden oder einer improvisierten Überleitung bestanden hätte, zum emotionalen Zentrum seiner Sonate erhoben. Mit schmerzhaften Seufzerketten und abgedunkelten Klängen wird hier ein unverkennbarer »Passionston« angeschlagen, der an manche Accompagnato-Rezitative der Bachschen Karfreitagsmusiken erinnert. Auch wenn Bachs Schreibweise in diesen Sonaten nicht im engeren Sinn violistisch gehalten ist, so hat er die Gambe doch unüberhörbar in einer Weise zum Klingen gebracht, die der Tradition ihrer Verwendung in barocken Passions- und Trauermusiken entsprach.

Der rasante und auch in seiner Orgelfassung BWV 1027a recht bekannt gewordene Schlusssatz teilt mit dem *Allegro, ma non tanto* den munteren Charakter und die auffällig dichten Imitationen. Wie häufig in Bachs Konzertsätzen wird der kontrapunktische Fortgang durch eine verkappte Dreiteiligkeit überlagert, die sich in einem harmonisch weit ausgreifenden Mittelabschnitt ausdrückt, dessen fal-

lende Dreiklänge aus dem Hauptthema entwickelt scheinen. Dass die häufig in strikter Gegenbewegung gehaltene Cembalostimme trotz ihres »nur« zweistimmigen Charakters von erheblicher Schwierigkeit ist, wird durch eine Beobachtung in der Quelle selbst bestätigt. Die ursprüngliche Tempo- bezeichnung *Presto* wurde dort von anderer Hand nachträglich in ein *Allegro moderato* verwandelt – offenbar konnten bereits in Bachs engstem Umfeld nur die wenigsten das Stück im ursprünglich gewünschten Tempo meistern...

Ein weniger einheitliches Gepräge weist die *Sonate D-Dur* (BWV 1028) auf. Unverkennbar Bachsche Züge verbinden sich hier mit einer eigenwilligen Modernität, die vor allem im Falle des zweiten Satzes an eine im Kompositionsunterricht entstandene Gemeinschaftsarbeit denken lässt. Allerdings wird bereits in der ältesten erhaltenen Quelle, einer Abschrift von der Hand des durch zahlreiche weitere Bach-Kopien hervorgetretenen Leipziger Thomaschülers Carl Friedrich Penzel, die Sonate Johann Sebastian Bach zugeschrieben.

Offenkundig handelt es sich bei der Sonate um ein Werk, das hinter dem meisterhaften Komponisten auch einmal den zupackenden Virtuosen Johann Sebastian Bach erkennen lässt. Ihre reizvollen Besonderheiten wären dann als Zeugnisse einer nicht bis ins letzte Detail ausrevidierten Spiellaune anzusehen, die man dem berühmten Improvisator Bach zweifellos zugestehen kann.

Kaum Zweifel an der Autorschaft Bachs lässt das einleitende *Adagio* aufkommen, das mit seiner Eleganz an den empfindsamen dritten Satz von Bachs *Flötensonate e-Moll* (BWV 1034) erinnert. Die weit ausschwingenden melodischen Linien des Satzes deuten dabei auf eine Entstehung nicht lange vor 1740. Das folgende zweiteilige *Allegro* ist stark von der Idee eines Concerto inspiriert; die gelegentlichen Akkorde des Klaviersatzes sind unverkennbar in der Art eines rauschenden Orchestertrutti eingesetzt. Das als Siciliano gestaltete und zart singende *Andante* könnte fast einem Orgeltrio Bachs entlehnt sein; der Beginn des wirbelnden *Allegro* weist in den Oberstimmen jene komplementär aufeinander bezogene Doppelmotivik auf, die viele von Bachs Konzertsätzen so reichhaltig macht. Der Mittelteil des Satzes überrascht durch ausgedehnte toccatenartige Passagen des Cembalos, während die Gambe, die hier einmal ihre tiefen Lagen ausspielen darf, nur mit einzelnen Stütztönen begleitet.

Bereits von ihrer dreisätzigen Anlage her gibt sich die *Sonate g-Moll* (BWV 1029) als »Sonata auf Concertenart« zu erkennen. Auch für dieses Werk ist eine 1753 datierte Abschrift Penzels die Hauptquelle. Der Kopfsatz verrät Bachs kreative Auseinandersetzung mit dem Modell des Concerto – die Viola trägt zunächst ein bohrendes Ritornellthema vor, das vom Cembalo mit einer bezifferten Basslinie begleitet wird. Mit dem Einsatz einer weiteren Oberstimme entpuppt sich dann jedoch die rechte Hand des Cembalisten erneut

als zweiter Soloträger. Auf der Basis dieses Wechselspiels von dreistimmiger Invention, robuster Konzertanlage und leidenschaftlichem Sonatensatz gelingt es Bach, eine mit 110 Takten sehr ausgedehnte Großform zu bestreiten, die zweifellos zu seinen späten und besten Beiträgen in diesem Genre gehört. Der tragische Affekt und die verwandten Bewegungsfiguren verweisen dabei auf die *Flötensonate b-Moll* (bww 1030), deren g-Moll-Frühhfassung vielleicht ebenfalls für Viola da gamba bestimmt war.

Das in der Mitte stehende *Adagio* zeichnet sich durch seinen noblen und singenden Charakter aus, der dem flüchtigen Cembaloton ein Maximum an Klangentfaltung und Dauer abfordert. Bach beschränkt sich in dieser zweiteiligen »Arie ohne Worte« auf einen sparsamen und ungewöhnlich durchsichtigen Satz, der gleichwohl eine traumhaft schwebende Wirkung hervorruft.

Im abschließenden *Allegro* entwickelt Bach aus einem eindringlichen Thema mit zahlreichen Tonwiederholungen ein regelrechtes Perpetuum mobile. Doch wird das atemlose Vorwärtsstürmen immer wieder durch ein liebliches Seitenmotiv gebrochen, das ausdrücklich mit dem seinerzeit noch seltenen Beiwort *Cantabile* versehen wurde.

Auch wenn Bach selbst kein Gambist war und ein direkter Adressat oder Auftraggeber der Werkgruppe nicht auszumachen ist, so erweisen sich die drei Sonaten dank ihrer Gleichberechtigung von melodischer Linie, harmonischer Begleitung und kontra-

punktischer Entwicklung als außergewöhnliche Beiträge zur Kammermusik des Barock. Dass noch Carl Philipp Emanuel Bach sich bei der Konzeption seiner eigenen drei Gambensonaten bis in Details hinein von den väterlichen Vorlagen anregen ließ, belegt gleichermaßen die zeitlose Musterhaftigkeit wie die zukunftsweisende Inspirationskraft dieser Werke. Im Repertoire der Viola da gamba, die Johann Adolph Scheibe 1773 zu den leider »aus der Mode kommenden angenehmen Instrumenten« zählte, gehören Bachs Kompositionen zweifellos zu den spätesten und schönsten Blüten.



Schon nach 1700 kaum noch Bestandteil des kirchenmusikalischen Normalensembles, wurde die Viola da gamba in der geistlichen Musik der Zeit vorwiegend in programmatischer Absicht herangezogen. Wie auf den gemalten Stilleben des Barock stand sie für die Sphäre von Vergänglichkeit und Trauer. Ihre unverwechselbare Klangfarbe eignete sich daher vor allem für Begräbniskompositionen und Passionsvertonungen; auch Bach setzte die Viola da gamba in Werken wie dem *Actus tragicus* und der *Trauerode* (bww 198) sowie in seinen großen Passionen in dieser herausgehobenen Weise ein.

In der Passion nach Matthäus lässt Bach die Viola da gamba nicht zufällig in jenem Moment erklingen, der zwischen den erregten Massenszenen der Verspottung und Dornenkrönung Jesu sowie sei-

ner finalen Kreuzigung einen meditativen Ruhepunkt setzt. Im *Accompagnato-Rezitativ* wird zunächst die Kreuztragung Simons von Kyrene zum Anlass genommen, über die heilsame Wirkung des Leidens nachzudenken, wofür die gebrochenen Akkorde der Gambe und die in unserer Aufnahme der Orgel übertragenen Flötenklänge einen ersten Hintergrund bereitstellen. Die hier bereits angedeutete Verbindung von Sterben und Erlösung wird in der folgenden d-Moll-Arie in fast extremer Weise ausgesprochen, wenn vom »süßen Kreuz« die Rede ist, das der Gläubige herbeisehnt, ohne die damit verbundene Dimension von Leiden und Tod auszublenken. Bach hat dazu über die typischen Mittel barocker Wortausdeutung hinaus – wie etwa die Chromatismen und herben Sprünge auf »Leiden« sowie die Seufzer auf »schwer« – ein klingendes Sinnbild des in Brust und Seele zwischen erschöpfter Klage, trotziger Sterbebereitung und zaghafter Hoffnung tobenden Kampfes geschaffen. Indem er dem trauervollen Allemanden-Charakter des Satzes eine höchst virtuos gehaltene Gambenstimme gegenüberstellte, hat Bach die Widersprüche der Textvorlage nicht geglättet, sondern im Innersten seiner Musik selbst ausgetragen.

In der Johannes-Passion, deren Satzfolge und Instrumentierung Bach während seiner Leipziger Jahre immer wieder veränderte, behielt die mit dem Zusatz *Molt' adagio* versehene Arie *Es ist vollbracht* in allen rekonstruierbaren Fassungen ihren herausgehobenen Platz. Für diese zwischen Jesu letzten Worten

und dem Tod des Heilands eingeschaltete Betrachtung wählte Bach mit dem elegischen h-Moll eine Tonart, die in seinem Schaffen oft mit tragischen Texten und Satzanlagen ersten Charakters einhergeht. Die charakteristisch absteigende Devise der Arie *Es ist vollbracht* knüpft an den Schluss des unmittelbar vorausgegangenen Rezitativs an. Dies ermöglicht einen berührenden Brückenschlag vom Sterben Jesu hin zur trauernden Betrachtung der gläubigen Seele, die im Zwiegespräch mit der klagenden Gambenstimme ihren unnachahmlichen Ausdruck gefunden hat.

Dass in Christi Tod zugleich das Heil der Welt beschlossen liegt, haben Textdichter und Komponist durch einen gänzlich konträren Mittelteil verdeutlicht. Begleitet von fanfarenartigen Streicherklängen intoniert der Alt plötzlich eine Bravourarie, die den triumphierenden Text »Der Held aus Juda siegt mit Macht« so recht zur Wirkung bringt. Dass Robert Schumann bei seiner Düsseldorfer Wiederaufführung des Werkes 1851 an dieser Stelle dem Orchester zwei Trompeten hinzufügte, war daher vielleicht gar kein so arger aufführungspraktischer Missgriff. Doch bleibt es bei einem kurzen Ausblick auf den Glanz der späteren Auferstehung – mittels einer verkürzten Reprise des Dialoges von Gambe und Alt behält die Trauer über den Tod des Heilandes und wohl auch die verhaltene Erleichterung über das Ende allen menschlichen Leidens die Oberhand.

ANSELM HARTINGER

## Johann Sebastian Bach

### Sonatas para viola da gamba y clavecín

#### I

---

Después de unos 15 años, vuelvo a grabar las *Sonatas*: ¿por qué?

Estimo que el tiempo pasado, y las experiencias musicales adquiridas, justifican la aventura. Como enseñante y estudioso de la viola, sé que las tres *Sonatas* representan un desafío, y a varios niveles: el técnico-instrumental, el de los equilibrios sonoros entre los dos instrumentos y, finalmente, el de la comprensión y visión de la partitura.

Las naturalezas, tan diferentes, del clavecín y de la viola (el primero, poderoso instrumento de cuerdas metálicas pulsadas, y la segunda, hipersensible y con cuerdas de tripa frotadas) aumentan, durante la eje-

cución, los riesgos de aplanamiento dinámico y empobrecimiento expresivo de ambos instrumentos. Pero al luchar contra ello, los intérpretes provocan a menudo una situación inversa en la que la «conversación musical» tan claramente implícita en la partitura puede convertirse en «disputa musical». Admito haber necesitado unos treinta años de frecuentación de las *Sonatas* para liberarme completamente de toda traza de actitud «belicosa»...

Gracias a sucesivos estadios de exploración de los instrumentos técnicos a disposición de la viola y habiendo combinado la lectura de descripciones de la época con la investigación personal, creo haber conseguido acortar notablemente las distancias entre los protagonistas de las *Sonatas*. Bucear en lo más profundo de la comprensión de algunos parámetros de la estética del sonido como los descritos en tantas fuentes del XVII y del XVIII (por ejemplo, la imitación de los sonidos *pizzicati* y de campanas, el arco «en el aire» y la búsqueda de resonancias), me llevó a descubrir la doble naturaleza de la viola: un instrumento de cuerdas frotadas, que canta con una voz intensa, y un instrumento de cuerdas pinzadas o pulsadas que, mediante una suerte de *pizzicato de arco*, aporta una más amplia variedad de ataques y, al mismo tiempo, libera el sonido mientras lo enriquece gracias a las resonancias. De hecho, esta segunda naturaleza acerca enormemente la viola al clavecín, recorta las distancias y facilita la transformación de la «disputa musical» en «conversación musical». Los equilibrios sonoros, que tanto cuestan conseguir en las tres *Sonatas*, se

establecen inmediatamente y la partitura adquiere transparencia y elocuencia.

Y para que esto pueda ocurrir, un alto grado de complicidad entre ambos músicos es imprescindible. De hecho, si la viola debe saber alternar sabiamente todas las facetas de producción de su sonido, el clavecín debe aprovechar con la máxima inventiva e inteligencia las combinaciones sonoras que ofrecen los dos teclados, además de las infinitas diferencias de *toucher*. Con una tal complicidad, adquiere vida aquel exquisito juego de comunicación musical –pasando cada uno del primer al segundo plano– dependiendo de los momentos y de los papeles de las voces que colman las *Sonatas*. Desde la pureza polifónica del *Trio* de la *Primera Sonata* (existe también una versión para dos flautas y bajo continuo), hasta la evocación del *concerto grosso* en la *Segunda* y la *Tercera*, pasando por la alusión al estilo galante del último movimiento de la *Tercera*, la *conversación musical* entre clavecín y viola no cesa de ser brillante, conmovedora, y elocuente.

Y aquí, no puedo sino señalar el afortunado reencuentro con Markus Hünninger, ex compañero de estudios, y hoy colega en Basilea, con el que hallé un elevadísimo grado de «complicidad clavecinística» y musical. Nos hemos permitido algunas libertades interpretativas, por ejemplo intercambiándonos las voces y repitiendo el *Adagio* de la *Segunda Sonata*, pero sobre todo, la libertad en el momento de ornamentar, para encontrar, por una parte, todavía más placer musical, y por otra, para ser más fieles a la praxis de la época y por tanto (... !) a la partitura. De hecho ¿qué

instrumentista del XVIII habría interpretado tres sonatas completas, con los *Adagios* y sus repeticiones previstas, sin ceder a la tentación de ornamentar?



¿Y por qué las arias? Incluir en un CD dedicado a las tres *Sonatas* dos de las principales arias religiosas compuestas por Bach para la viola da gamba podría parecer arbitrario. Pienso en cambio que esa confrontación presenta un gran interés, pues, mientras las tres *Sonatas* están compuestas en un estilo rigurosamente monódico (como si Bach no conociera las escrituras instrumentales más complejas de la viola, codificadas principalmente en Francia con Marais y Forqueray), las arias, y particularmente *Komm, süßes Kreuz*, muestran un total dominio de la escritura violística más compleja. El aria de la *Pasión según San Mateo*, por lo menos en cuanto a la escritura instrumental, ¡podría perfectamente haber sido compuesta por Antoine Forqueray!

La reunión de estas obras en un mismo programa puede provocar profundas reflexiones que van mucho más allá de los límites de un libreto para un cd. El tema principal podría ser el siguiente: en las tres *Sonatas para viola da gamba*, Bach utiliza un lenguaje instrumental rigurosamente *monódico* y un estilo principalmente *italiano*, mientras compone, más o menos en la misma época, seis *Suites para violonchelo*, con un lenguaje instrumental ampliamente *polifónico*, y una escritura decididamente orientada hacia el estilo

*francés*. El oyente algo acostumbrado a los estilos y repertorios del XVIII podrá encontrar en esta situación una pequeña paradoja, una aparente contradicción, pero quizá, ¿por qué no?, se trate de una genial provocación de Johann Sebastian Bach.

Debemos señalar que hemos escogido, para tocar la página central del aria *Es ist vollbracht*—que se suele ejecutar por toda la orquesta— una transcripción mía para viola sola, alto y bajo continuo.

Quisiera dedicar esta grabación a Pierfrancesco Callieri, amigo querido que, durante un viaje suyo, dejó a mi cuidado la primera viola da gamba de mi vida, animándome a tocarla: tenía yo 17 años. A su vuelta, toqué para él, obviamente de modo balbuceante e impreciso... ¡la *Primera Sonata* de Bach!

PAOLO PANDOLFO

traducción: Pedro Elías

## II

*La viola da gamba, que proviene de Inglaterra y viajó luego a Italia, Francia y Alemania, es uno de los instrumentos más delicados cuando se toca bien. ... Un solo de viola da gamba deleita igualmente el oído.* (Johann Philipp Eisel, 1738)

*El trío propiamente dicho se compone de tres voces principales que conciertan entre sí y parecen conversar mediante sus sonidos. Cada voz ha de tener su personalidad mientras cumple con su función armónica y, a la vez, debe formar una melodía que concuerde con el carácter del conjunto y refuerce su expresividad. Es uno de los géneros más difíciles de la composición. No basta con ser diestro en la armonía a tres voces, es menester dominar por completo el arte de la fuga y del doble contrapunto y ser capaz de escribir un canto fluido y expresivo, para prosperar en esta empresa.* (Johann Philipp Kirnberger, 1794)

Las obras de cámara de Johann Sebastian Bach constituyen acaso la música más experimental y enigmática de su obra. Y es entre estas composiciones, relativamente poco numerosas, donde encontramos algunos de los logros más sustanciales del compositor. Por otra parte, conviene señalar que las circunstancias de la creación, e incluso la autoría, de varias obras incluidas en el catálogo del músico no han sido aclaradas todavía: en efecto, el papel de Bach era múltiple; podía abarcar desde la composición integral hasta la colaboración junto con otros compositores para la

elaboración de una obra, e incluso podía encargar la elección de los temas y la realización del bajo continuo a alumnos adelantados. Pero lo que más importa es esa disociación de Bach para con todas las convenciones formales y estilísticas de su época, buscando siempre maneras nuevas de combinar la parte solista con el bajo continuo. Siendo, además, virtuoso del clavecín y del órgano, estaba particularmente interesado por liberar los instrumentos de teclado de su papel hereditario de simple acompañante.

La sonata en trío para dos instrumentos solistas y bajo continuo –que Corelli instituyó como uno de los géneros mayores de la música barroca– parece haber sido completamente descuidado por Bach. De hecho, compuso la mayoría de sus tríos no para tres instrumentos sino para un solo intérprete, por ejemplo las seis *Sonatas para órgano*, o para un instrumento solista –flauta, violín, viola da gamba– y clavecín: en este caso, Bach confía la segunda voz aguda (que completa el trío, siendo la primera voz el instrumento solista) a la mano derecha del clavecinista cuya mano izquierda realiza el bajo continuo. La participación de todas las voces en el desarrollo de la polifonía y el constante cruzarse de las dos voces agudas crean una textura sonora de una densidad extrema en la que el instrumento solista suena casi como un registro de órgano con un timbre destacado.

Las tres *Sonatas para viola da gamba y clavecín obligado* (BWV 1027-1029) de Bach son unos ejemplos particularmente interesantes de este concepto integrador, ya que el registro grave de la viola da gamba y la

aptitud de su color sonoro para fundirse con el registro del clavecín ofrecen mejores condiciones que los instrumentos agudos como el violín o la flauta. Tratar como solistas al clavecín y a la viola da gamba, generalmente encargados del bajo continuo en la música barroca, presenta, para Bach, unos apasionantes problemas compositivos. Estas sonatas fueron concebidas a la vez como obras de virtuosismo y como altos ejemplos artísticos de la composición para trío, lo que confirman los arreglos de varios de sus movimientos para órgano, probablemente realizados por alumnos de Bach. La *Sonata en sol mayor* existe también en una versión anterior para dos flautas y bajo continuo (BWV 1039).

Conservamos hoy, manuscritas por Bach, las *particelle* de clavecín y viola da gamba de los cuatro movimientos de la *Sonata en sol mayor* (BWV 1027). La obra posee todas las características de la suprema maestría de Bach en el arte de conducir las voces y estructurarlas. Podemos apreciar, incluso en el tono animado del *Adagio* inicial, el desarrollo temático concentrado de las dos voces agudas, formando con el bajo un contrapunto perfectamente cantable. Con sus notas mantenidas, ambos solistas acentúan el relieve de la trama de las voces; tras una frase descendente ornamentada y cromática, y una pausa espectacular, el *Adagio* finaliza con una media cadencia retórica que conduce directamente al *Allegro, ma non tanto*. Con su carácter dúctil y sus densas imitaciones, este movimiento parece proseguir con naturalidad el diálogo comunicativo entre



ambos instrumentos. Bach utiliza varios elementos del lenguaje contrapuntístico, como la inversión del tema principal en la sección central, que realiza con una fluidez orgánica. El tercer movimiento, un *Andante* grave, crea un violento contraste: aquí, Bach convierte en el centro emocional de su *Sonata* un modelo de escritura que Haendel o Telemann hubieran tratado con algunos acordes o con una transición improvisada. Las concatenaciones de dolientes suspiros y las sonoridades lóbregas establecen un inequívoco «tono de Pasión» que evoca ciertos recitativos acompañados de las músicas de Bach para el Viernes Santo. Aunque la escritura de la viola da gamba en estas sonatas no sea idiomática en el sentido estricto del término, Bach hace evidentemente sonar el instrumento tal como corresponde a su uso tradicional en las Pasiones y las odas fúnebres barrocas.

Escrito en *tempo vivo*, el último movimiento –también muy conocido en su versión para órgano, BWV 1027a– comparte con el *Allegro, ma non tanto* un carácter alegre y una notable densidad de su diálogo en imitaciones. Siguiendo su costumbre al componer sus conciertos, Bach recubre el desarrollo contrapuntístico con una estructura tripartita que se expresa en una sección central con amplias implicaciones armónicas cuyos acordes perfectos descendentes parecen nacer del tema principal. A menudo escrita en un estricto movimiento contrario, la parte de clavecín, a pesar de no tener sino «sólo» dos voces, presenta pasajes de considerable dificultad, lo que confirma el cambio anotado en el manuscrito: la

indicación original *Presto* fue luego convertida, por una mano ajena, en un *Allegro moderato*. Incluso en el círculo de los allegados de Bach parece que pocos intérpretes podían tocar esta página con el *tempo* originalmente previsto por el compositor...

La *Sonata en re mayor* (BWV 1028) es un poco menos uniforme. Unos rasgos típicos de la escritura de Bach se combinan con un estilo moderno muy personal que parece indicar, sobre todo en el segundo movimiento, un trabajo colectivo realizado durante una clase de composición. Sin embargo, ya se atribuye la autoría de esta sonata a Bach en la fuente más antigua conservada, autógrafa de Carl Friedrich Penzel, un alumno de Santo Tomás en Leipzig que efectuó copias de numerosas obras de Bach.

Sea como fuere, esta *Sonata* lleva manifiestamente el doble sello bachiano del compositor magistral y del fascinante virtuoso. El poder de seducción de esta obra refleja el placer por tocar una música que no fue escrita hasta sus mínimos detalles, recordando así al genial improvisador que fue Bach.

La autoría de Bach es prácticamente indudable para el *Adagio* inicial cuya elegancia evoca el delicado tercer movimiento de la *Sonata para flauta en mi menor* (BWV 1034). Las líneas melódicas con sus amplias curvas permiten fechar la composición un poco antes de 1740. El movimiento siguiente, un *Allegro* de corte binario, se inspira en el concepto del *concerto*; los acordes ocasionales del clavecín funcionan obviamente como embriagadores *tutti*. El

*Andante* con su tierno *cantabile* y su ritmo de siciliana podría casi provenir de un trío con órgano de Bach; las voces agudas, en el principio del chispeante *Allegro*, se organizan según esa estructura en dobles temas complementarios que enriquece de manera sustancial tantos movimientos de concierto de Bach. La sección central del movimiento sorprende por los extensos pasajes del clavecín en forma de *toccata*, mientras la viola da gamba, que despliega aquí el abanico de su registro grave, no interviene sino por notas sueltas de apoyo.

La estructura en tres movimientos de la *Sonata en sol menor* (BWV 1029) indica una «sonata en forma de concierto». La fuente documental principal es, también en este caso, una copia de Penzel fechada en 1753. En el movimiento inicial, Bach «traiciona» sin embargo su compromiso creativo con el modelo del concierto —la viola empieza por exponer un lancinante tema evocando un ritornelo, acompañado por una línea de bajo cifrado en el clavecín. Con la entrada de una segunda voz aguda el clavecinista se revela, una vez más, como el segundo solista. Alternando esta «invención» a tres voces con una sólida estructura concertante y un movimiento de sonata apasionado, Bach consigue crear una gran forma de 110 compases que cuenta sin duda entre sus mejores contribuciones tardías al género del trío. El efecto trágico y las figuras cinéticas asociadas recuerdan la *Sonata para flauta en si menor* (BWV 1030), cuya primera versión en sol menor estaba acaso compuesta para la viola da gamba.

El *Adagio*, situado en el centro de la obra, destaca por su carácter noble y cantable, por lo que el sonido efímero del clavecín ha de convertirse en un florecimiento sonoro de gran intensidad y duración. En esta «aria sin palabras» en dos partes, Bach se limita a una composición sobria e inhabitualmente transparente que genera una suerte de tiempo suspendido, onírico. Basándose en un tema dinámico con numerosas notas repetidas, Bach desarrolla en el *Allegro* final un verdadero *perpetuum mobile*. Pero esta impetuosa carrera es a menudo interrumpida por un tierno tema secundario con la indicación expresa *Cantabile*, muy rara en la época.

Bach no era gambista y tampoco sabemos si hubo un destinatario o alguien que le encargara esta serie; sea como fuere, las tres sonatas, por el equilibrio de sus líneas melódicas, el acompañamiento armónico y el desarrollo contrapuntístico, son unas contribuciones excepcionales a la música de cámara barroca. De hecho, al componer sus tres sonatas para viola da gamba, Carl Philipp Emanuel Bach se inspiró hasta en los mínimos detalles del modelo paterno, lo que prueba tanto su carácter ejemplar e intemporal como su fuerza visionaria. En el repertorio de la viola da gamba —que Johann Adolph Scheibe, en 1773, incluía entre «los instrumentos agradables pasados de moda»— las composiciones de Bach son sin duda las más tardías y bellas floraciones.



Después del año 1700, los conjuntos habituales de música sacra prescindían prácticamente de la viola da gamba, que se utilizaba sin embargo en la música religiosa de la época con fines programáticos. Como en las naturalezas muertas, la viola da gamba simbolizaba el tiempo que pasa y el duelo. Su color sonoro único convenía sobre todo a las odas fúnebres y a las Pasiones; Bach utiliza este color particular de la viola da gamba en obras como el *Actus tragicus* o la *Oda fúnebre* (BWV 198) y en sus grandes Pasiones.

Y no por casualidad, Bach recurre a la viola da gamba en un momento de descanso meditativo de la *Pasión según San Mateo*, tras las escenas de turba agitada cuando Jesús sufre el oprobio y es coronado con espinas y antes de la crucifixión. En el recitativo acompañado, el episodio de Simón Cirineo ayudando a Jesús a llevar la cruz sirve para meditar sobre el efecto salvador del sufrimiento; para esta escena, los arpeggios de la viola da gamba y los sonidos de la flauta (del órgano en nuestra grabación) crean un fondo solemne. En el aria siguiente, en re menor, Bach trata con una expresividad extrema la conexión, ya evocada, entre la muerte y la redención cuando el texto menciona la «dulce cruz» a la que aspira el creyente, sin por ello omitir la dimensión del sufrimiento y de la muerte que la acompaña. Más allá de los medios típicos de la «pintura musical» barroca –por ejemplo los cromatismos y los saltos ásperos sobre «*Leiden*» y los suspiros sobre «*schwer*»– Bach supo crear un símbolo musical de la lucha desencadenada en el corazón y el alma entre lamento exhausto, aceptación desafiante

de la muerte y aprensiva esperanza. Al oponer al carácter doloroso de la *Allemande* una parte de viola da gamba extremadamente virtuosa, Bach se enfrenta a las contradicciones del texto situándolas en el corazón de su música en vez de atenuarlas.

Durante los años de Leipzig, Bach modificó repetidas veces la sucesión de los movimientos y la instrumentación de la *Pasión según San Juan*, pero el aria *Es ist vollbracht*, con su indicación *Molt' adagio* conservó su posición dominante en todas las versiones. Como solía proceder en el caso de textos trágicos y obras de carácter grave, Bach escogió la tonalidad elegíaca de si menor para esta meditación situada entre las últimas palabras de Jesús y su muerte. El tema descendente característico del aria prolonga el final del recitativo, creando así una conmovedora conexión entre la muerte de Jesús y la reflexión apesadumbrada del creyente que se expresa en un inimitable diálogo con la voz quejosa de la viola da gamba.

En la sección central, cuyo carácter ofrece un contraste total con lo que precede, el autor del texto y el compositor supieron mostrar que la salvación del mundo es indisociable de la muerte de Cristo. Acompañado por los instrumentos de cuerda evocando una fanfarria, el alto canta súbitamente un aria de bravura que ilumina el texto triunfante «*Der Held aus Juda siegt mit Macht*». Así que Robert Schumann no parece haber tomado una decisión tan equivocada al añadir dos trompetas a la orquesta cuando se interpretó la obra en Dusseldorf en 1851. Pero la luz de la resurrección anunciada no dura sino un instante,

pues la reexposición abreviada del diálogo entre la viola da gamba y el alto impone el clima de duelo por la muerte del Salvador y de moderado consuelo por el fin de todos los sufrimientos humanos.

ANSELM HARTINGER

traducción: Pedro Elías

## **Komm, süßes Kreuz**

### *Recitativo*

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut  
Zum Kreuz gezwungen sein;  
Je mehr es unsrer Seele gut,  
Je herber geht es ein.

### *Aria*

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,  
Mein Jesus, gib es immer her!  
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,  
So hilfst du mir es selber tragen.

## **Es ist vollbracht**

### *Aria*

Es ist vollbracht!  
O Trost vor die gekränkten Seelen!  
Die Trauernacht  
Lässt nun die letzte Stunde zählen.  
Der Held aus Juda siegt mit Macht  
Und schließt den Kampf.  
Es ist vollbracht!





photo © 2008 wannabes - Ely Ortermans

## Paolo Pandolfo on Glossa

CARL FRIEDRICH ABEL  
The Drexel Manuscript  
Glossa GCD 920410

MONSIEUR DE SAINTE COLOMBE  
Pièces de viole  
with Thomas Boysen  
Glossa GCD 920408

MARIN MARAIS  
Grand Ballet  
with Thomas Boysen, Mitzi Meyerson et al.  
Glossa GCD 920406

MARIN MARAIS  
Le Labyrinthe  
with Thomas Boysen, Mitzi Meyerson et al.  
Glossa GCD 920404

A SOLO  
Music for viola da gamba  
Glossa GCD 920403

THE SIX SUITES  
Johann Sebastian Bach  
Glossa GCD P30405. 2 CDS

IMPROVISANDO  
16th-century jazz  
with Guido Morini, Thomas Boysen et al.  
Glossa GCD P30409

TRAVEL NOTES  
New music for the viola da gamba  
with Andrea Pandolfo, Laura Polimeno et al.  
Glossa GCD P30407

TOBIAS HUME  
The Spirit of Gambo  
with Emma Kirkby, Guido Balestracci et al.  
Glossa GCD C80402



## Other recent Glossa releases

CRISTOFARO CARESANA  
L'Adoratione de' Maggi  
I Turchini / Antonio Florio  
Glossa GCD 922601

L'AMOR DE LONH  
Medieval songs of love and loss  
Ensemble Gilles Binchois / Dominique Vellard  
Glossa GCD P32304

CECUS  
Colours, blindness and memorial  
Graindelavoix / Björn Schmelzer  
Glossa GCD P32105

CLAUDIO MONTEVERDI ET AL.  
Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea  
La Venexiana / Claudio Cavina  
Glossa GCD 920916. 3 CDS

'ROUND M  
Monteverdi meets jazz  
La Venexiana / Claudio Cavina  
Glossa GCD P30917

PIERRE BOUTEILLER  
Requiem pour voix d'hommes  
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet  
Glossa GCD 921621

JOHANN SEBASTIAN BACH  
Mass in B minor  
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen  
Glossa GCD 921112. 2 CDS

GEORG FRIEDRICH HAENDEL  
Apollo e Dafne (Italian Cantatas, vol. VII)  
La Risonanza / Fabio Bonizzoni  
Glossa GCD 921527

WILLIAM HAYES  
The Passions  
La Cetra Barockorchester Basel / Anthony Rooley  
Glossa GCD 922501

RICHARD JONES  
Sets of Lessons for the Harpsichord  
Mitzi Meyerson  
Glossa GCD 921805. 2 CDS



*produced by:*

GLOSSA MUSIC, S.L.  
Timoteo Padrós, 31  
E-28200 San Lorenzo de El Escorial  
[info@glossamusic.com](mailto:info@glossamusic.com) / [www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)

*for:*

MUSICONTACT GMBH  
Carl-Benz-Straße, 1  
D-69115 Heidelberg  
[info@musiccontact-germany.com](mailto:info@musiccontact-germany.com) / [www.musiccontact-germany.com](http://www.musiccontact-germany.com)



photo © Ardie Chemin

# JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

## *Sonatas for viola da gamba and harpsichord*

ARIAS WITH OBBLIGATO VIOLA DA GAMBA

---

### SONATA I, BWV 1027

- 01 Adagio
- 02 Allegro, ma non tanto
- 03 Andante
- 04 Allegro moderato

### 05 PRELUDIO (improvised)

### 06 KOMM, SÜSSES KREUZ (Recitativo & Aria, *Matthäus-Passion*, BWV 244)

### SONATA II, BWV 1028

- 07 Adagio
- 08 Allegro
- 09 Andante
- 10 Allegro

### II ES IST VOLLBRACHT (Aria, *Johannes-Passion*, BWV 245)

### SONATA III, BWV 1029

- 12 Vivace
- 13 Adagio
- 14 Allegro

*total playing time 59:44*

---

Paolo Pandolfo, *viola da gamba* Markus Hünninger, *harpsichord & organ*  
Michael Chance, *countertenor* Harry van der Kamp, *bass*  
François Joubert-Caillet, *violone*

---

Recorded in the Église Saint-Appolinaire in Bolland,  
Belgium, in May 2010  
Engineered and produced by Manuel Mohino  
Executive producer: Carlos Céster  
Booklet texts by Paolo Pandolfo and Anselm Hartinger

English - Français - Deutsch - Español  
Design: valentiniglesias.com  
© & © 2010 MusiContact GmbH  
Glossa - San Lorenzo de El Escorial - Spain  
[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)

made in the EU | GCD 920411 | LC 00690  
8 424562 20411 9

