



GLOSSA

**leila
schayegh**
sonatas
and
partitas
**johann
sebastian
bach**



leila schayegh

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato
Sonatas & Partitas BWV 1001-1006

Leila Schayegh

Baroque violin

Andreas Guarmerius fecit Cremonæ sub titulo Sanctæ Teresie, 1675

Bow: Eduardo Gorr, Cremona, model c 1730

Johann Sebastian Bach

Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato

CD I [64:02]

SONATA 1^{MA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO g-Moll, BWV 1001

- | | | |
|----------|---------------|------|
| 1 | Adagio | 3:40 |
| 2 | Fuga. Allegro | 5:03 |
| 3 | Siciliana | 2:47 |
| 4 | Presto | 3:45 |

PARTIA 1^{MA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO h-Moll, BWV 1002

- | | | |
|-----------|----------------|------|
| 5 | Allemanda | 4:54 |
| 6 | Double | 2:23 |
| 7 | Corrent3 | 2:58 |
| 8 | Double | 3:35 |
| 9 | Sarabande | 3:16 |
| 10 | Double | 2:12 |
| 11 | Tempo di Borea | 2:59 |
| 12 | Double | 3:11 |

SONATA 2^{DA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO a-Moll, BWV 1003

- | | | |
|-----------|---------|------|
| 13 | Grave | 3:43 |
| 14 | Fuga | 7:51 |
| 15 | Andante | 5:54 |
| 16 | Allegro | 5:40 |

CD 2 [66:22]

PARTIA 2^{DA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO d-Moll, BWV 1004

1	Allemanda	4:07
2	Corrente	2:28
3	Sarabanda	3:39
4	Giga	4:11
5	Ciaccona	12:35

SONATA 3^{ZA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO C-Dur, BWV 1005

6	Adagio	3:13
7	Fuga	10:38
8	Largo	3:30
9	Allegro assai	4:53

PARTIA 3^{ZA} Á VIOLINO SOLO SENZA BASSO E-Dur, BWV 1006

10	Preludio	3:47
11	Loure	3:39
12	Gavotte en Rondeaux	2:32
13	Menuet 1 ^{re} - Menuet 2 ^{de}	3:54
14	Bourée	1:20
15	Gigue	1:47

*Sonata G^{ma} a Violino Solo senza Basso e.
H. Bach*

Andante

Allegro

Si volti

Johann Sebastian Bach *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* – Sonata 1^{ma}
(Manuscript, 1720, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P 967)

Johann Sebastian Bach

Sei solo a Violino senza Basso accompagnato

by Dominik Sackmann

Johann Sebastian Bach's fair copy of the *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* is in many ways an anomaly. Bach left most of his works as draft scores, i.e. as scores from which performance parts could be copied, but which still bore obvious traces of his compositional process. Other important instrumental works, such as the *Clavierübungen*, the *Musical Offering* and the *Art of Fugue* were preserved in contemporary prints. It would appear that the almost correction-free fair copy of the three sonatas and three partitas, in Bach's own hand, was made either as a dedicatory copy or as a copy for print, but neither can a dedicatee be identified nor were the six works ever printed during his lifetime. Nevertheless, this orderly and well-proportioned transcript is as representative as the dedicatory copy of the *Brandenburg Concertos* or that of the *Goldberg Variations* which ultimately has only been preserved in print.

The title page displays the date “ao. 1720”, and no other source of the six violin works dates back to before this time, though traces of earlier

transcriptions appear to have survived in later copies. Everything suggests that 1720 does not in fact refer to the works' date of composition, but only to their compilation and the creation of the fair copy. As with the *Brandenburg Concertos*, one must assume that the individual cycles of movements were conceived up to six or seven years prior to the given date. Due to a peculiarity in the notation of accidentals, Clemens Fenslau has conjectured that the main work on the violin solos was undertaken in 1713/14, i.e. while Bach was court organist in Weimar (1708-1717). The watermark in the paper of Bach's fair copy came from Joachimstal in the Ore Mountains and could indicate that Bach was busy compiling the six-part cycle and making final adjustments to the scores in the summer of 1720, during his stay in nearby Karlsbad (Karlovy Vary). Upon his return to Köthen, after an absence of several weeks, Bach learned of the death of his wife Maria Barbara. For this reason alone, it is implausible that the composer could possibly have processed the death of his wife in one of the six violin works, as is often claimed today.

The six violin solos themselves also provide a rough indication of their various periods of composition. The three sonatas follow the four movement structure of the High Baroque sonata, which had, with Arcangelo Corelli's *Violin Sonatas op. 5*, established itself as the norm: a slow, embellished opening is followed by a fast movement characterized by motivic imitation and virtuoso figuration. A slow intermezzo comes in third place, differing in key and time signature from the two opening movements, while the fast finale, again in the tonic key, is either dance-like or otherwise particularly dynamic. Bach followed this model most directly in the *G minor Sonata*, suggesting an early date of composition (1713/14). The *Sonata in A minor* gives the impression of being extension and enrichment of the *G minor Sonata*, particularly in regard to its more complex combinatorics in the sweeping fugue, and is likely to have been planned at a somewhat later date. The *Sonata in C major*, with its monumental and even more intricate fugue, on the beginning of the chorale melody "Komm, heiliger Geist, Herre Gott", appears to belong to a later period and may even have been written in Köthen (from December 1717).

The three Partitas – partita was a common name for a suite – are made up of dance movements, and follow three different models. The *Partia in D minor* is closest to the keyboard suite

which was widespread in Germany at the time, the association with the Ciaconna, a variation movement, is typical for this type of suite. The *Partia in B minor* follows more the 17th century custom of combining dance movements with a double – a faster, more animated variation. Whether the *Partia in D minor* or the one in *B minor* is the older of the two remains unknown. The youngest work is undoubtedly the *Partia in E major*, possibly composed in 1719, whose sequence of movements is more like that of an orchestral suite, which became fashionable in Germany from about 1710 onwards; as in his keyboard partitas, Bach preceded the sequence of dance movements with a brilliant prelude, whose melodic style is more reminiscent of contemporary concertos from Italy.

We are still largely in the dark as to how Bach proceeded to order the six works. As long as no early versions have been found, we cannot know whether Bach, in the course of assembling the pieces, rejected existing individual movements, or whether he reworked others with a view to their place in the compilation. What is indisputable, however, is that a partita follows a sonata three times, that the fundamental keys of the six works encompass all diatonic steps from g to e, and that the three major and minor keys can be divided by interval into two symmetrical groups of three: g - a - C and b - d - E. Less conspicuous is their arrangement according to nu-

merical principles. For example, the first three movements of the *Sonata in G minor* contain the same number of notated bars as its concluding Presto alone. Including all the repeats, the first *Partia in B minor* is twice as long as the first *Sonata in G minor* (816 bars compared to 408 bars). The first two sonatas and partitas have a total of twice as many bars (1600) as *Sonata 3* and *Partia 3* together (800).

While for many years, research focused on the question of whom the dedicatee may have been – a professional violinist or a music-loving ruler – today there is widespread agreement that the composition of the six violin works is connected to Bach's own professional biography, and that he himself was one of the performers of these works. As much as he is seen as a composer for the church and player of keyboard instruments, numerous details speak for the fact that throughout his lifetime Bach was not only active as an organist, but also that he devoted himself just as zealously to the violin, even that his very first instrument in childhood, as the son of a town piper, may have been the violin. That the earliest sonatas and partitas were written during the time when Bach was appointed concertmaster in Weimar with obligation to the violin may point to his initial impulse for composing this demanding violin music. That later, the fair copy coincided with a phase in Bach's life in which he wrote the *Inventions* and the *Well-Tempered Cla-*

vier, i.e. didactic pieces for his work as an organ teacher, could suggest that the six works for violin also belong in an instructional context, indirect evidence shows that Bach always had the violin with him during organ lessons. The works' sometimes complex structure indicates that Bach was less aligned to the Italian violin virtuosity of the time and more towards the tradition of German polyphonic violin playing, which may also have suited his own technical preferences. It is possible that the single fingering instruction (bar 34 of the Gavotte en Rondeau, *E major Partia*) may have come from Bach's own violin practice.

What makes Bach's *Sei Solo* stand out from the mass of violin music of the period is, in first place, the absence of an additional continuo bass – the complete harmony must therefore be provided by a single player using only the instrument's four strings. This could lead to the danger that melody and rhythm dominate at the expense of harmony and sonority. Bach counters the problem primarily by employing chordal playing, i.e. the simultaneous use of several strings. Moreover, he arranges melodic detail in such a way that the individual notes of a figuration simultaneously outline the underlying harmony, and he often places rows of notes in such a way that they appear to embody two or more parallel voices at a certain distance from each other, even if these notes are not actually

present, but are supplemented by the ear. Bach's historical merit lies particularly in the fact that he combined certain performance traditions of 17th century solo violin music with techniques from "style brisé" developed in French lute and harpsichord music.

It is this intertwining of the dimensions of melody, rhythm, harmony and counterpoint that gives the violin solos a palpable balance, complexity and at the same time a structural openness, which animates and fulfils the listener in a unique way. This connecting of complementary dimensions can most clearly be seen in the fugues of the three sonatas. Bach's sophisticated synthesis of the various components of the soundset also leads to the fact that notes which have a purely decorative function on one level become indispensable elements on another, i.e. that structural and ornamental elements enter into a complex dialectical relationship. For this alone, Bach became an example to be aspired to by future composers including Schumann and Brahms. Joseph Joachim, the most important German violinist of the 19th century and a close friend of Johannes Brahms, aptly described Bach's *Sei solo* as "the triumph of spirit over matter."

Johann Sebastian Bach

Sei solo a Violino senza Basso accompagnato

par Dominik Sackmann

La copie au propre des *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* de Johann Sebastian Bach est un cas particulier à bien des égards. La plupart des œuvres de Bach nous sont parvenues sous forme d'ébauches, à savoir des partitions à partir desquelles on pouvait écrire en toutes notes les parties d'orchestre, mais qui comportaient encore des traces visibles du processus de composition. D'autre part, des pièces instrumentales de poids telles que *Clavierübungen* [Œuvres pour le clavier], *Musikalische Opfer* [Offrande musicale] et *Kunst der Fuge* [L'Art de la fugue] sont conservées dans des éditions d'époque. La copie au propre presque sans corrections des trois sonates et des trois partitas de la main de Bach semble avoir été conçue soit comme un exemplaire de dédicace soit comme un original d'impression, mais il est impossible de trouver un dédicataire et les six pièces ne furent pas non plus publiées du vivant de Bach. Pourtant, le manuscrit clair et bien proportionné est tout aussi représentatif que l'exemplaire de dédicace des *Concertos brandebourgeois* ou que les *Variations Goldberg*, conservées sous forme imprimée seulement.

La couverture comporte la datation « ao. 1720 », et aucune autre source des six pièces pour le violon ne mentionne de date antérieure ; seules des traces de manuscrits plus anciens semblent avoir été conservées dans des copies ultérieures. Tout semble indiquer que l'année 1720 ne signifie pas la période de gestation des œuvres mais seulement leur compilation finale et la copie au propre calligraphique. Comme dans le cas des *Concertos brandebourgeois*, il faut toutefois supposer que chaque cycle de composition a été conçu jusqu'à six ou sept ans avant la date indiquée. En raison d'une singularité dans la graphie des altérations, Clemens Fanselau supposait que Bach avait effectué la majorité du travail sur les solos de violon dans les années 1713/14, alors qu'il était encore organiste à la cour de Weimar (1708–1717). Le filigrane sur le papier de la copie au propre provient de Joachimstal dans les monts Métallifères et pourrait être l'indice que Bach travailla à la compilation du cycle et à la rédaction définitive du texte musical durant l'été 1720, pendant son séjour à Karlsbad non loin de là. Ce n'est qu'à son retour à Cöthen que Bach apprit la mort de

son épouse Maria Barbara pendant son absence de plusieurs semaines. Rien que pour cette raison, il n'est pas pensable que le compositeur ait thématisé ce tragique événement dans l'une des six compositions pour le violon, comme cela est volontiers affirmé aujourd'hui.

Les œuvres elles-mêmes renseignent approximativement sur les différentes dates de création des six compositions pour le violon. Dans les trois sonates, Bach observe la structure en quatre mouvements de la sonate baroque, érigée en norme à la suite des *Sonates pour violon op. 5* d'Arcangelo Corelli : une ouverture lente et richement ornémentée est suivie d'un mouvement rapide caractérisé par des imitations de motifs et des figurations virtuoses. L'intermezzo lent en troisième position se distingue des deux mouvements d'entrée dans la tonalité et la mesure, tandis que le finale enlevé, revenu à la tonalité principale, est soit dansant soit très animé. Bach semble avoir suivi ce modèle avec le plus d'évidence dans la *Sonate en sol mineur*, ce qui laisse supposer une genèse plus ancienne (1713/14). Se présentant comme une extension et un enrichissement (surtout concernant les combinaisons plus complexes de l'ample fugue), la *Sonate en la mineur* devrait elle aussi avoir été conçue plus tard que celle en *sol mineur*. Avec sa fugue monumentale et encore plus difficile, la *Sonate en ut majeur* sur le début de la mélodie du choral « Komm, heiliger Geist, Herre Gott »

semble dater d'une période ultérieure et ne fut peut-être même écrite qu'à Cöthen (à partir de décembre 1717).

Les trois partitas – partita désigne couramment la suite – se composent de danses et suivent trois modèles structurels différents : la *Partia en ré mineur* se rapproche le plus de la suite pour clavier populaire en Allemagne, et son lien à la Ciaconna, un mouvement de variations, est typique de ce genre de suites. La *Partia en si mineur* reprend l'usage datant du 17^e siècle d'allier les types de danse respectifs à un double, une variante plus animée. On ignore laquelle, de la *Partia en ré mineur* ou de la *Partia en si mineur*, est la plus ancienne. La pièce la plus récente est sans conteste la *Partia en mi majeur* qui ne date peut-être que de 1719, et dont la succession de mouvements ressemble plutôt à celle d'une suite d'orchestre telle qu'on la prisait en Allemagne à partir de 1710 environ ; comme dans ses partitas pour le clavier, Bach fait précéder les danses d'un brillant Preludio dont le travail mélodique évoque des concertos italiens de l'époque.

On ne sait rien ou presque de la manière dont Bach a procédé dans l'agencement des six compositions. En l'absence d'une première version, on ignore si Bach a rejeté des mouvements en opérant sa compilation et s'il n'a remanié certaines pièces qu'en regard de cette compilation. Mais il est incontestable que par trois fois, une

sonate et une partita se succèdent, que les tonalités principales des six œuvres couvrent tous les degrés diatoniques de sol à mi et que trois tonalités majeures et trois tonalités mineures se laissent diviser en deux groupes de trois aux intervalles symétriques : sol – la – do et si – ré – mi. Moins frappante par contre, la disposition selon des principes numériques. Les trois premiers mouvements de la Sonate en sol mineur contiennent par exemple le même nombre de mesures notées que le presto de conclusion à lui seul. Toutes reprises comprises, la première *Partia en si mineur* fait exactement le double de la première *Sonate en sol mineur* (816 mesures pour 408 mesures). Les deux premières sonates et partitas comprennent en tout deux fois autant de mesures (1600) que la *Sonate 3* et la *Partia 3* ensemble (800).

Alors que pendant des années, l'exégèse a mis en avant la question de savoir qui pourrait bien être le fameux dédicataire, violoniste professionnel ou souverain mélomane, on s'entend aujourd'hui largement sur le fait que la genèse des six pièces pour le violon a plus à voir avec la biographie professionnelle de Bach et qu'il fut même l'un des interprètes de ces œuvres. Même si on voit en lui essentiellement un compositeur de musique sacrée et un spécialiste des instruments à clavier, de nombreux détails parlent en faveur du fait que Bach ne se consacra pas uniquement à l'orgue mais qu'il s'adonna

avec autant de zèle au jeu du violon ; le violon semble même avoir été son tout premier instrument pendant son enfance en tant que fils d'un musicien municipal. Le fait que la genèse des sonates et partitas les plus anciennes corresponde à l'époque où Bach avait été nommé à Weimar chef de pupitre avec obligation de jouer du violon pourrait expliquer cette impulsion à composer de la musique de haut niveau pour le violon. Que plus tard, la copie au propre ait initié une phase au cours de laquelle Bach composa les Inventiones et le Clavier bien tempéré, à savoir des modèles pédagogiques pour son travail de professeur d'orgue, pourrait laisser supposer que les six pièces pour le violon faisaient elles aussi partie d'un concept pédagogique ; il est en effet indirectement attesté que Bach avait toujours son violon avec lui pendant qu'il enseignait l'orgue. Pourtant, la facture parfois complexe des œuvres révèle que Bach s'inspirait moins de la virtuosité violonistique italienne de l'époque que de la tradition du jeu de violon polyphonique allemand qui faisait peut-être écho à ses propres affinités dans la technique de jeu. Une indication isolée de doigté à la mesure 34 de la Gavotte en Rondeau dans la *Partia en mi majeur* renseigne éventuellement sur l'orientation de sa propre pratique du violon.

Si l'on considère la masse des compositions pour le violon à l'époque, les *Sei Solo* de Bach sortent du lot tout d'abord par l'absence d'une

basse continue additionnelle, la composition devant donc être jouée toute entière par un seul exécutant sur les quatre cordes de l'instrument. Le risque pourrait être que la mélodie et le rythme dominant la composition aux dépens de l'harmonie et de la sonorité. Bach résout ce problème superficiellement en prévoyant un jeu en accords, donc en sollicitant plusieurs cordes en même temps. Dans le détail, il agence toujours les mélodies de manière à ce que chaque note d'une figuration paraphrase en même les notes de l'harmonie fondamentale et il conçoit souvent les enchaînements de notes comme s'ils incarnaient deux déroulements parallèles ou plus à une certaine distance les uns des autres, même lorsque certaines notes ne sonnent pas mais sont logiquement complétées à l'écoute. Le mérite historique de Bach est ici d'avoir allié certaines traditions de jeu de la musique soliste pour le violon du 17^e siècle aux techniques du « style brisé » qui s'était développé dans la musique française pour le luth et le clavecin.

C'est cette imbrication des dimensions mélodique, rythmique, harmonique et contrapuntique qui confère aux pièces solistes pour le violon un équilibre, une complexité et une ouverture structurelle qui stimulent et satisfont l'oreille de manière très particulière. Cette corrélation des dimensions complémentaires se révèle le plus clairement dans les fugues des trois sonates. Résultat de cette synthèse sophistiquée

que fait Bach des différents composants du support sonore : les notes qui d'un côté ne possèdent qu'une fonction ornementale deviennent de l'autre des éléments indispensables, si bien que structure et ornement dialoguent en une relation dialectique complexe. Une raison qui suffit à elle seule à ériger Bach en référence absolue pour bon nombre de compositeurs après lui, dont Schumann et Brahms. Joseph Joachim, le plus grand violoniste allemand du 19^e siècle et ami intime de Johannes Brahms, qualifiait très justement les *Sei solo* de Bach de « triomphe de l'esprit sur la matière. »

Johann Sebastian Bach

Sei solo a Violino senza Basso accompagnato

von Dominik Sackmann

Johann Sebastian Bachs Reinschrift der *Sei solo a Violino senza Basso accompagnato* ist in mancher Hinsicht ein Sonderfall. Die meisten seiner Werke hinterließ Bach als Entwurfsniederschriften, d.h. als Partituren, aus denen man Aufführungs-Stimmen ausschreiben konnte, die aber noch offensichtliche Spuren des Kompositionsvorgangs trugen. Andererseits sind gewichtige Instrumentalwerke Bachs, etwa die *Clavierübungen*, das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge* in zeitgenössischen Drucken erhalten. Die beinahe korrekturlose Reinschrift der drei Sonaten und drei Partiten von Bachs eigener Hand scheint entweder als Widmungsexemplar oder als Druckvorlage angelegt zu sein, aber weder ist ein Widmungsträger auszumachen noch sind die sechs Werke zu Bachs Lebzeiten im Druck erschienen. Dennoch wirkt die geordnete und wohlproportionierte Aufzeichnung so repräsentativ wie das Widmungsexemplar der so genannten *Brandenburgischen Konzerte* oder wie die schliesslich nur im Druck erhaltenen *Goldberg-Variationen*.

Das Titelblatt enthält die Datierung «ao. 1720», und keine andere Quelle der sechs Violinwerke reicht vor diese Zeit zurück, einzig Spuren früherer Niederschriften scheinen sich in späteren Abschriften erhalten zu haben. Alles spricht darum dafür, dass das Jahr 1720 nicht die Entstehungszeit der Werke meint, sondern lediglich deren gültige Zusammenstellung und kalligraphische Reinschrift. Den *Brandenburgischen Konzerten* vergleichbar, muss man allerdings davon ausgehen, dass die einzelnen Satzzyklen bis sechs oder sieben Jahre vor dem angegebenen Datum konzipiert worden sind. Clemens Fanselau ging aufgrund einer Eigentümlichkeit in der Schreibweise der Versetzungszeichen davon aus, dass die Hauptarbeit an den Violinosoli in den Jahren 1713/14, also noch während Bachs Amtszeit als Hoforganist in Weimar (1708–1717), erfolgt war. Das Wasserzeichen im Papier von Bachs Reinschrift stammte aus Joachimstal im Erzgebirge und könnte ein Indiz dazu liefern, dass Bach im Sommer 1720, während seines Aufenthaltes im unweit gelegenen Karlsbad, mit der Kompilation des Sechserzyklus und mit

der endgültigen Fixierung dieses Notentextes beschäftigt war. Erst bei seiner Heimkehr nach Köthen erfuhr Bach vom Tod seiner Gattin Maria Barbara während seiner mehrwöchigen Abwesenheit. Allein aus diesem Grund ist es undenkbar, dass der Komponist in einem der sechs Violinwerke den Tod seiner Frau verarbeitet hat, was heute vielfach behauptet wird.

Einen groben Hinweis auf die diversen Entstehungszeiträume der sechs Violinsoli liefern auch die unterschiedlichen Einzelwerke selbst. In den drei Sonaten folgte Bach einer viergliedrigen Anordnung der hochbarocken Sonate, wie sie am Anschluss an Arcangelo Corellis *Violinsonaten op. 5* zur Norm erhoben worden war: Auf eine langsame, koloraturenreiche Eröffnung folgt ein rascher Satz, der von Motivimitationen und virtuosen Figurationen geprägt ist. Das wiederum langsame Intermezzo an dritter Stelle unterscheidet sich von den beiden Eingangssätzen in Ton- und Taktart, während das rasche Finale, wieder in der Grundtonart, entweder tänzerisch oder besonders bewegungsintensiv ist. In der *Sonate g-Moll* scheint Bach diesem Vorbild noch am direktesten gefolgt zu sein, was auf eine frühe Entstehungszeit (1713/14) schliessen lässt. Da die *Sonate a-Moll* sich wie eine Erweiterung und Anreicherung (besonders hinsichtlich der komplexeren Kombinatorik in der ausladenden Fuge) ausnimmt, dürfte sie auch etwas später als diejenige in *g-Moll* geplant

worden zu sein. Die *Sonate C-Dur* mit ihrer monumental und noch vertrackteren Fuge über den Beginn der Chormelodie »Komm, heiliger Geist, Herre Gott«, scheint einer späteren Zeit anzugehören und möglicherweise sogar erst in Köthen (ab Dezember 1717) verfasst worden zu sein.

Die drei Partiten – Partita war die übliche Bezeichnung für die Suite – bestehen aus Tänzsätzen und folgen drei verschiedenen Mustern ihrer Anordnung: der in Deutschland verbreiteten Klaviersuite steht die *Partia d-Moll* am nächsten, auch die Verbindung mit der Ciaconna, einem Variationensatz ist für diesen Suitentyp nicht untypisch. Die *Partia b-Moll* gleicht dem aus dem 17. Jahrhundert stammenden Usus, Tanztypen jeweils mit einem Double, einer bewegteren Variante, zu verbinden. Dabei bleibt ungelöst, ob die *Partia d-Moll* oder diejenige in *b-Moll* von beiden die ältere ist. Zweifelloso das jüngste Werk ist die womöglich erst 1719 entstandene *Partia E-Dur*, deren Satzfolge eher derjenigen einer Orchestersuite gleicht, wie sie in Deutschland ab etwa 1710 in Mode gekommen war; wie in seinen Klavierpartiten stellte Bach der Tanzfolge ein brillantes *Preludio* voran, dessen Melodik eher an zeitgenössische Konzerte aus Italien erinnert.

Wie Bach bei der Anordnung der sechs Werke vorgegangen ist, bleibt weitgehend im Dunkeln.

Solange keine Frühfassung auftaucht, bleibt ungewiss, ob Bach im Zuge seiner Zusammenstellung bestehende Einzelsätze verworfen hat und ob er gewisse Stücke erst im Hinblick auf die Kompilation umgearbeitet hat. Unbestreitbar aber bleibt, dass dreimal je eine Sonate und eine Partita aufeinander folgen, dass die Grundtonarten der sechs Werke alle diatonischen Stufen von g bis e umgreifen und dass sich die je drei Dur- und Molltonarten in zwei intervallsymmetrische Dreiergruppen untergliedern lassen: g – a – C und h – d – E. Unauffälliger ist dagegen die Anordnung nach numerischen Prinzipien. So enthalten beispielsweise die ersten drei Sätze der *Sonate g-Moll* gleich viele notierte Takte wie das abschliessende Presto allein. Alle Wiederholungen eingerechnet, ist die erste *Partita h-Moll* im Vergleich zur ersten *Sonate g-Moll* doppelt so umfangreich (816 gegenüber 408 Takte). Die beiden ersten Sonaten und Partiten umfassen insgesamt doppelt so viele Takte (1600) wie *Sonate 3* und *Partita 3* zusammen (800).

Hat die Forschung jahrelang die Frage in den Vordergrund gestellt, wer wohl der Widmungsträger gewesen sein mochte, ein professioneller Geiger oder ein musikliebender Herrscher, so besteht heute weitgehend Einigkeit darüber, dass die Entstehung der sechs Violinwerke mit Bachs eigener beruflicher Biographie zusammenhing, ja dass auch er selbst zu den Interpre-

ten dieser Werke zu gehört hat. So sehr man in ihm vor allem den Kirchenkomponisten und den Spieler von Tasteninstrumenten sieht, so sprechen doch zahlreiche Details dafür, dass Bach zeitlebens nicht nur in der Organisten- ausbildung tätig war, sondern sich ebenso eifrig dem Violinspiel hingab, ja dass das allererste Instrument in seiner Kindheit als Sohn eines Stadtpfeifers die Violine gewesen mag. Dass die Entstehung der frühesten Sonaten und Partiten in jene Zeit fiel, in der Bach in Weimar zum Konzertmeister mit Verpflichtung zum Geigenspiel ernannt wurde, könnte darauf hindeuten, dass er dadurch einen ersten Anstoß zur Komposition anspruchsvoller Violinmusik erhalten hat. Dass später die Reinschrift eine Phase in Bachs Leben eröffnete, in der er die *Inventionen* und das *Wöbltemperierte Clavier*, also pädagogische Musterstücke für seine Tätigkeit als Orgellehrer verfasste, könnte vermuten lassen, dass auch die sechs Werke für Geige in einen pädagogischen Zusammenhang gehörten, da indirekt belegt ist, dass Bach im Orgelunterricht stets die Geige bei sich hatte. Dabei erweist die teilweise komplexe Faktur der Werke daraufhin, dass Bach sich weniger an der damals aktuellen italienischen Violinvirtuosität, dafür vielmehr an der Tradition des deutschen polyphonen Geigenspiels orientierte, welche möglicherweise auch seinen eigenen spieltechnischen Vorlieben entgegenkam. Möglicherweise liefert eine vereinzelte Anweisung für den Fingersatz in

Takt 34 der Gavotte en Rondeau in der *Partia E-Dur* aus die Richtung von Bachs eigener Violinpraxis.

Was Bachs *Sei Solo* aus der Masse damaliger Violinmusik hervorhebt, ist zunächst das Fehlen eines zusätzlichen Generalbasses – der gesamte Tonsatz muss also von einer einzigen Spielerin auf den lediglich vier Saiten des Streichinstruments ausgeführt werden. Dabei könnte die Gefahr entstehen, dass Melodie und Rhythmus den Tonsatz auf Kosten der Harmonie und der Klangfülle dominieren. Bach begegnete diesem Problem vordergründig, indem er akkordisches Spiel, also den gleichzeitigen Einbezug mehrerer Saiten, vorsah. Im Detail gestaltete er überdies die Melodien stets so, dass die einzelnen Töne einer Figuration gleichzeitig die Töne der zu Grunde liegenden Harmonie umschreiben, und häufig legte er die Tonketten so an, dass sie zwei oder mehr parallele Stimmverläufe in einem gewissen Abstand zueinander zu verkörpern scheinen, selbst wenn gewisse Noten gar nicht erklingen, sondern beim Hören sinngemäss ergänzt werden. Bachs historisches Verdienst besteht hier vor allem darin, dass er gewisse Spieltraditionen der solistischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts mit den Techniken des so genannten »Style brisé«, der in der französischen Lauten- und Cembalomusik entwickelt worden war, zusammengeführt hat.

Es ist dieses Ineinandergreifen der Dimensionen der Melodik, der Rhythmik, der Harmonik und der Kontrapunktik, welche den Violinsoli spürbar Ausgewogenheit, Vielschichtigkeit und gleichzeitig eine strukturelle Offenheit gewähren, welche das Zuhören in besonderer Weise animieren und erfüllen. Am deutlichsten tritt dieses Verknüpfen der komplementären Dimensionen in den Fugen der drei Sonaten hervor. Bachs ausgefeilte Synthese der diversen Komponenten des Klangsatzes führt ausserdem dazu, dass Töne, welche auf der einen Ebene bloss schmückende Funktion besitzen, auf einer anderen durchaus zu unverzichtbaren Elementen werden, dass also Strukturelles und Ornamentales in ein komplexes dialektisches Verhältnis zueinander treten. Schon allein damit ist Bach für künftige Komponisten, unter ihnen auch Schumann und Brahms, zu einem wichtigen Vorbild geworden. Joseph Joachim, der bedeutendste deutsche Geiger des 19. Jahrhunderts und ein enger Freund von Johannes Brahms, bezeichnete Bachs *Sei solo* trefflich als »Triumph des Geistes über die Materie.«

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung BOG



Recording: 9-11 September 2019, 21-23 January 2020,
TPR, Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds (Switzerland)
Recording producer: Markus Heiland (Tritonus)
Executive producer: Michael Sawall

Design: Mónica Parra
Booklet editor & layout: Joachim Berenbold
Translation: Katie Stephens (English), Sylvie Coquillat (français)
Artist photo: Marco Borggreve

© + © 2021 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured in The Netherlands


GLOSSA

GCD 924205

Johann Sebastian Bach Sonatas and Partitas Leila Schayegh

GLOSSA 

1 64:02

VIOLIN A. GUARNERI

66:22 2

SONATA 1^{ma} g-Moll BWV 1001

- | | | |
|---|---------------|------|
| 1 | Adagio | 3:40 |
| 2 | Fuga, Allegro | 5:03 |
| 3 | Siciliana | 2:47 |
| 4 | Presto | 3:45 |

PARTIA 1^{ma} h-Moll BWV 1002

- | | | |
|----|----------------|------|
| 5 | Allemanda | 4:54 |
| 6 | Double | 2:23 |
| 7 | Corrente | 2:58 |
| 8 | Double | 3:35 |
| 9 | Sarabande | 3:16 |
| 10 | Double | 2:12 |
| 11 | Tempo di Borea | 2:59 |
| 12 | Double | 3:11 |

SONATA 2^{da} a-Moll BWV 1003

- | | | |
|----|---------|------|
| 13 | Grave | 3:43 |
| 14 | Fuga | 7:51 |
| 15 | Andante | 5:54 |
| 16 | Allegro | 5:40 |

PARTIA 2^{da} d-Moll BWV 1004

- | | | |
|---|-----------|-------|
| 1 | Allemanda | 4:07 |
| 2 | Corrente | 2:28 |
| 3 | Sarabanda | 3:39 |
| 4 | Giga | 4:11 |
| 5 | Ciaccona | 12:35 |

SONATA 3^{za} C-Dur BWV 1005

- | | | |
|---|---------------|-------|
| 6 | Adagio | 3:13 |
| 7 | Fuga | 10:38 |
| 8 | Largo | 3:30 |
| 9 | Allegro assai | 4:53 |

PARTIA 3^{za} E-Dur BWV 1006

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Preludio | 3:47 |
| 11 | Loure | 3:39 |
| 12 | Gavotte en Rondeaux | 2:32 |
| 13 | Menuet 1 ^{re} - Menuet 2 ^{de} | 3:54 |
| 14 | Bourée | 1:20 |
| 15 | Gigue | 1:47 |



8 424562 24205 0
GCD 924205 / LC 00690

Recorded at Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds
(Switzerland), in September 2019
Produced by Markus Heiland (Tritonus)
Booklet in English – Français – Deutsch
www.glossamusic.com

note 1  music

© & © 2021
note 1 music gmbh Heidelberg, Germany
Made in The Netherlands