

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) :
Sonatas for Violin and Harpsichord

“Sei Sounate à Cembalo certato è Violino Solo”, BWV 1014-1019
Two sonatas for violin and basso continuo, BWV 1021, 1023
Sonata for violin and cembalo obbligato, BWV 1022

CD1

- 1.-4. **Sonata in B minor, BWV 1014**
Adagio - Allegro - Andante - Allegro 3:06 - 3:02 - 2:51 - 3:29
- 5.-8. **Sonata in A major, BWV 1015**
[-] - Allegro assai - Andante un poco - Presto 2:51 - 3:09 - 2:32 - 4:26
- 9.-12. **Sonata in E major, BWV 1016**
Adagio - Allegro - Adagio ma non tanto - Allegro 3:49 - 2:55 - 4:32 - 3:48
- 13.-16. **Sonata in G major, BWV 1021**
Adagio - Vivace - Largo - Presto 3:56 - 0:56 - 2:20 - 1:17
- 17.-20. **Sonata in G major, BWV 1022**
[-] - Allegro e presto - Adagio - Presto 3:11 - 2:32 - 2:02 - 1:20

CD2

- 1.-4. **Sonata in C minor, BWV 1017**
Siciliano - Allegro - Adagio - Allegro 3:38 - 4:32 - 3:18 - 4:39
- 5.-8. **Sonata in F minor, BWV 1018**
[-] - Allegro - Adagio - Vivace 6:48 - 4:44 - 3:15 - 2:30
- 9.-13. **Sonata in G major, BWV 1019**
Allegro - Largo - Allegro [Cembalo solo] - Adagio - Allegro 3:35 - 1:35 - 5:02 - 3:09 - 3:12
- 14.-16. **Sonata in E minor, BWV 1023**
Adagio ma non tanto - Allemanda - Gigue 4:16 - 3:33 - 3:00

Erich Höbarth Violin
Giuseppe Guarneri (filius Andreae), Cremona, 1705

Aapo Häkkinen Harpsichord
Frank Rutkowski & Robert Robinette, New York, 1970 (after Johann Adolph Hass, 1760)
BWV 1021, 1022: Martin Kather, Hamburg, 2011 (after early 18th century Italian originals)

Pitch: A = 421 Hz

a Violino e Cembalo

With no other duo formation did Johann Sebastian Bach occupy himself more exhaustively than with the combination of violin and keyboard instrument. The catalogue of Bach's works lists over a dozen major pieces in this context. Bach provided seven of them with a minutely through-composed keyboard part, instead of leaving the part above the bass line – as was normal at that time – to the intuition of the improvising continuo player. In this way, he not only gave the violin the most duos with keyboard, but also the largest number of obbligato keyboard accompaniments. The works for violin and keyboard instrument obviously formed a direct connecting line between the areas of work in which Johann Sebastian Bach felt most comfortable as an instrumentalist: “Bach knew the capabilities of this instrument [the violin] and spared it as little as his clavier.”ⁱ That Johann Nikolaus Forkel used the possessive pronoun only with the word “clavier,” and not with the *instrument* “violin,” is probably because – in agreement with a dedication by the Lobenstein music theorist Georg Andreas Sorge – he recognized Bach above all as the “prince of all clavier and organ players,”ⁱⁱ but not as a violin virtuoso.

Carl Philipp Emanuel Bach also sees his father's greatest technical achievement in instrumental music above all in terms of the keyboard: “As long as one has nothing more to show us than

the mere possibility of the existence of even better organists and clavier players, one will not blame us if we are audacious enough to still claim that our Bach was the greatest organ and clavier player that one ever had.”ⁱⁱⁱ The image that he thus put into the minds of the historians does not seem to have satisfied him in the long run. Two decades later, he improved the biographical potential once again, attesting to his father a remarkable degree of perfection also with respect to the violin family: “He understood the possibilities of all bowed instruments totally.”^{iv}

According to this document, Johann Sebastian Bach seems to have played the violin in the chamber music context with the same authority that he brought to continuo playing on the keyboard: “In his youth and up to approaching old age, he played the violin immaculately and penetratingly, and in that way held the orchestra in better order than he could have managed with the clavier.”^v Quite obviously, Johann Sebastian Bach – by the way, also like the two performers on the present recording – used, depending on the occasion and requirements, both the traditional clavier as well as, with growing enthusiasm, also the violin as control instrument while directing larger ensembles.

Regarding Bach as first violinist, his son Carl Philipp Emanuel, from among all the chroniclers,

probably had the most reliable perspective by far: after Duke Wilhelm Ernst of Saxony-Weimar appointed his Court Organist and Chamber Musician Bach to the position of Concertmaster in March 1714, almost simultaneously with Carl Philipp Emanuel's birth, the violin embodied until at least his fourth year of life the dominating requisite in his image of his father.^{vi} Never before and never again afterward did Johann Sebastian Bach appear so prominently as a violinist as during his Weimar tenure between 1708 and 1717.

That he lived there with his family in the former house of the exceptional violinist Johann Paul von Westhoff might have been an omen of sorts, but a direct influence is improbable: when Bach accepted the position, Westhoff had already been dead for over three years. On the other hand, Bach did in fact meet the Ansbach violin virtuoso – and later Dresden concertmaster – Johann Georg Pisendel (1687–1755) in Weimar. The fact that the only preserved copy of the **Sonata for Violin and Basso continuo in E Minor, BWV 1023**, was obviously made at Pisendel's instigation for the Dresden court music collection points to a lasting friendship. The piece possibly even has a direct connection with Pisendel's visit in Weimar.^{vii}

Even if Carl Philipp Emanuel Bach's report about his father's affinity for the violin is expressly limited to the period of his “youth and up to approaching old age,”^{viii} the number of violin instruments listed in the inventory of his estate in the late summer of 1750 represents, with a total of

nine exemplars, the largest group of instruments.^{ix} According to this source, the lot of eight keyboard instruments only occupied the second place. All in all, in view of individual items such as a “Violino Piccolo”^x or the “Bassetgen,”^{xi} the inventory gives evidence of the Thomaskantor's just as remarkable joy of experimentation in the string context as with regard to his claviers, among which, alongside several not further specified “claveçins,” is found a mysterious “Lauten Werk.” All his life, Johann Sebastian Bach had an open ear for innovations in instrument making. As recent research has shown, as a driving force for an “industrious full-voiced sonority”^{xii} in continuo playing and a declared enthusiast of any tonal “gravity,”^{xiii} Bach had a particular weakness for harpsichords whose largest register sounded in the 16' range, i.e., an octave lower than normal. Shortly before 1726 Jacob Adelung provided the relevant eyewitness report about such an instrument: “I have seen a Breitenbachian harpsichord with two keyboards, which had three sets of strings. It consisted of 4', 8' and the wound strings had 16'. However, it extended down to F below the contra octave, that is to say, to 24'.”^{xiv} The place that Adelung calls “Breitenbach” is today Grossbreitenbach and is located in the Thuringian Forest. This was the location – in immediate vicinity to Bach's early place of work and thus in his immediate field of vision – of the keyboard instrument workshop of the Harrax family.^{xv} The spiritus rector of the enterprise, starting from the third decade of the

eighteenth century, was Johann Heinrich Harrass the Younger (1707–1778). He probably apprenticed in the circle around the Hamburg music instrument maker Hieronymus Albrecht Hass (1689–1752),^{xvi} where he most likely became acquainted with the instrument type that is to be heard on the present recording. From what we know today, at some point Johann Sebastian Bach also became a customer of the Harrass family, ordering a 16' instrument from them after 1720.^{xvii}

However, he ordered the first harpsichord of this kind already a bit earlier on behalf of Prince Leopold of Anhalt-Köthen from Michael Mietke in Berlin.^{xviii} The chapel-master probably had to just as doggedly convince his employer in advance of the qualities of the 16' instrument as he did the instrument maker: at 130 taler, the *große Clavecin*^{xix} cost about double the price of a standard 8' production model, and its 16' disposition does not at all correspond to that what Mietke normally built at that time.^{xx}

When the Mietke instrument finally arrived at the Köthen court in 1719, the **Six Sonatas for Violin and Obligato Harpsichord, BWV 1014–1019**, numbered among the first pieces that the Kapellmeister wrote especially for his new duty instrument and its keyboard compass: until then the highest note of Bach's harpsichord had always been c3; the keyboard part of the violin sonatas demanded now for the first time a compass extending up to d3. In this way, the delivery of

Bach's new duty instrument, as *terminus post quem*, provides the until today only reliable indicator for the dating of a work cycle for which an autograph has long been lost, a work cycle whose reception history up to the first printed edition by the Zurich publisher Hans Georg Nägeli in 1800 is based on an extremely complex transmission path. With names such as Johann Heinrich and Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnickol, Johann Gottfried Mützel, Johann Philipp Kirnberger, and Johann Abraham Peter Schulz, the list of participants of the transmission process (with occasional assistance from the composer himself) reads like a *Who's Who* of the top-level musical culture in the eighteenth century. Carl Philipp Emanuel Bach held the Sonatas in correspondingly high esteem. In a letter to Johann Nicolaus Forkel from 1774, he even counted them among "the best works of my dear late father."^{xxi} The oldest preserved copyist's manuscript stems from the quill of Johann Sebastian's nephew, Johann Heinrich Bach (1707–1783), who copied the harpsichord part in 1725 – in immediate proximity to the composer – at the age of eighteen. In the last Sonata (in G Major, BWV 1019), the maestro personally intervened repeatedly (with details such as the tempo indications in the first movement or a few embellishment signs in the second), and from the third to the fifth movements he took over the scribal work entirely. The violin part of this copy has apparently been lost. It was later replaced with a copy by Georg Heinrich Lud-

wig Schwanberg (1696–1774), made in the years 1727/28, and of which only the first four sonatas (BWV 1014–1017) still exist today.

The title – starting with Johann Heinrich Bach's *Sei Sounate | à | Cembalo certato è | Violino Solo*^{xxii} through Carl Philipp Emanuel Bach's *Trio fürs obligate Clavier und eine Violine*^{xxiii} and up to *VI Sonata | Cembalo concertato | e | Violino concertato* on the cover of Kirnberger's manuscript copy for Anna Amalia of Prussia^{xxiv} – proves to be just as elastic as the instrumentation: while Johann Heinrich Bach suggests an optional "Basso per Viola da Gamba accompagnato," and Johann Philipp Kirnberger provides the three staves of the score with the indications "Violino," "Cembalo," and "Fundamento," the majority of the copyists speak of a duo consisting of "Violino" and "Cembalo."

In contrast to the variance of the titles and instrumentations, there is no doubt about the order of the Sonatas in their succession of B Minor – A Major – E Major – C Minor – F Minor – G Major. Although Johann Sebastian Bach repeatedly revised the Sonata in G Major, BWV 1019, and in doing so twice changed the original number of movements, their sequence, and the harpsichord solos, the reception history appears to have respected from the very beginning the sonata set as a compositional unit, which with its six parts coincides in a number of places with cyclical correspondences in Bach's *oeuvre* – for example, in the French or English Suites, the keyboard partitas, the cello suites, the organ trio sonatas, or the six

Brandenburg Concertos. In fact, the collection offers the image of a series of works, whose individual components – apart from the Sonata in G Major – can be linked to one another without problem: except for the last Sonata in G Major, BWV 1019, all the works follow the scheme of the classical "sonata da chiesa" with the slow–fast–slow–fast sequence of movements. Thereby, the first, second, and fourth movements are each in the main key, while the third movement is in the parallel key. As a matter of principle, Bach worked out the fast movements as fugatos, using *arioso* elements only in the slow movements.

The unity of a cyclical arrangement, whose components can be linked to one another by means of formal-aesthetic meta levels, and whose sequence has a successive rendition in mind, did not yet belong to the nature of the work concept among Bach's contemporaries. This changed only with the dawn of the nineteenth century. From then on, the audience's reaction was all the more enthusiastic to all indications that show the old master in visionary anticipation of their own epoch: when the Six Sonatas for violin and obbligato harpsichord appeared in a printed German edition for the first time in 1841, the review in the *Neue Zeitschrift für Musik* even reads as if Johann Sebastian Bach was the spiritual father of a Romantic music aesthetics: "**The first Sonata**, beginning and concluding in **B Minor**, has for the main key the mysterious, green-shimmering light [...]. The introductory Adagio winds itself in

lamenting, tearing harmonic progressions around a melancholy constrained, almost motionless melody to then be mocked in the first Allegro full of earthy exuberance in a humorous, quasi awkward-saucy melody. This [the melody] however proceeds with a wonderful assurance and coherence: in the midst of all gaiety, the serenity of the wise; in the maddest excess of humorous whims, the cheerful consciousness of the thinker.”^{xxv}

In fact, the sighing motifs of the violin part, the two-voice style in both instruments, and the opulent five-part writing of the first movement creates an atmosphere of solemn seriousness that lightens up only in the playful lightness of the following Allegro. Bach’s contemporaries probably had very similar problems understanding the “awkward-saucy” effect as also the “mysterious, green-shimmering light” of the underlying master plan.

The first movement of the **Sonata No. 2 in A Major, BWV 1015** – as well as the first movement of the Sonata No. 5 in F Minor, BWV 1018 – does not bear a tempo marking. However, the constellation of the following movements (Allegro assai – Andante un poco – Presto) allows one to recognize the form of a church sonata in which the first movement usually fulfills the task of a slow opening. A bipartite *alla breve* with the indication Presto concludes this sonata in the manner of a gavotte.

The first movement of the **Sonata No. 3 in E Major, BWV 1016**, combines a voluptuously colored violin part with a constant semicircular

motion in the upper voice of the harpsichord part. Correspondingly, the third movement – an Adagio ma non tanto – also assigns the harpsichord the task of motivic stabilization, by means of all kinds of ostinato elements in the bass, under an arioso violin part.

With a Largo *Siciliano*, the beginning of the **Sonata No. 4 in C Minor, BWV 1017**, represents the only specifically named dance in the collection, while the third movement – Adagio – combines a light violin color with a chordal harpsichord accompaniment in *Style brisé*.

In contrast to this, there is a clear intensification relationship between the slow movements of the following **Sonata No. 5 in F Minor, BWV 1018**: while in the opening movements, Bach contrasts the calm, imitative quarter-note motions of all the harpsichord parts with a thematically completely independent cantilena in the violin part, which only once – as if by chance – connects with the imitative structure of the harpsichord part, the third movement drives the separation of both instruments into a continuously blended sound by means of a disparate counterpart of double stops in the violin and arpeggios in the harpsichord.

The **Sonata No. 6 in G Major, BWV 1019**, is the only piece in the series – as mentioned above – that exists in different versions. Johann Sebastian Bach wrote it at least three times, and in doing so time and again established cross connections to existing vocal works or created models for new harpsichord pieces. The very first – autograph –

version of the piece has a total of six movements. In place of an explicit final movement, Bach repeated the first. He was later to incorporate two movements – marked here “Cembalo solo” and “Violino solo e Basso l’accompagnato” – slightly altered as “Corrente” and “Tempo di Gavotta,” in his Sixth Keyboard Partita (in E Minor, BWV 830). The second version no longer has solos for harpsichord. Instead, Bach inserted a “Cantabile, ma un poco Adagio” for violin and obbligato accompaniment in G Major, a transcription of the aria “Heil und Segen” from the cantata *Gott, man lobet dich in der Stille*, BWV 120. But apparently this solution, too, did not satisfy the master in the long term, and he altered the order of the movements once again. In place of the “Cantabile,” he added a new “Cembalo solo,” replaced the following “Adagio” with a new one, and, instead of the repetition of the first movement (as in the first and second versions), he composed a new concluding movement in which he quoted the theme of the “Phoebus” aria from the wedding cantata *Weichet nur, betrübte Schatten*, BWV 202.

Although until today Bach scholarship is treading on relatively thin ice when it comes to the genesis of the **Sonatas BWV 1021** and **1022**, the two pieces very likely number among the last that Johann Sebastian Bach ever wrote for violin and keyboard instrument. Together with the Trio in G Major, BWV 1038, they form a group of works that are based on a nearly identical bass, and whose authenticity has time and again been called into

question by Bach scholarship in spite of the composer’s obvious participation in the works’ transcription. Besides the ambiguous genetic relationship between the three works, above all the uncertainties in terms of the source situation pose problems in several areas: the first generation of the existing manuscripts appear to have originated in a period between ca. 1720–39 – for the Trio BWV 1038^{xxvi} – and between 1732 and 1735 for the Violin Sonata BWV 1021.^{xxvii} In contrast, the earliest preserved copy of the Sonata BWV 1022 was written down half a century after Bach’s death.

With their largely congruent bass part, the three works appear to follow a special pedagogical mission. In this context, Friedrich Erhard Niedt’s *Handleitung zur Variation* (Hamburg, 1700), which Johann Sebastian Bach referred to repeatedly in his own thorough-bass method,^{xxviii} may have been the inspiration.^{xxix} Niedt discusses “how one makes good inventions on the thorough bass, and varies the figures set above it, and can produce preludes, chaconnes, allemandes, courantes, sarabands, minuets, gigue, and the like from a simple thorough bass.”^{xxx} Johann Sebastian Bach obviously extended the arbitrariness of conceivable forms by means of the genre of the sonata and declared both the Trio BWV 1038 as well as the **Sonata for Violin and Basso continuo in G Major, BWV 1021**, and, possibly, also the **Sonata for Violin and obbligato Harpsichord in G Major, BWV 1022**, to be – paraphrasing Niedt – “good inventions” of a single “simple thorough bass.” In contrast to the

Trio BWV 1038, which has come down to us complete from Johann Sebastian Bach's own quill,^{xxxix} and the Sonata for Violin and Basso continuo in G Major, BWV 1021, whose manuscript is for all that based on a collaboration between the composer and his wife, Anna Magdalena, the source for the Sonata for Violin and obbligato Harpsichord in G Major, BWV 1022, with its unknown scribe and a time of origin around 1800, comes from such a remote channel that the Bach community first took notice of it only in 1936. The bonus, that the work at first glance seems to be a true-to-scale transcription of the Trio BWV 1038, collapses immediately in view of the major formal rearrangement in the second movement with its two extravagant interpolations. In any case, not only is the large temporal gap between Bach's life span and the transcription irritating, but also a mysterious difference in keys: the anonymous scribe wrote the harpsichord part to BWV 1022 in F major, and the violin part (as in the case of the Trio BWV 1038) in G major. The sum of the evident deficiencies reveals its affirmative potential only at second glance: the tonal double standard could well trace back to Bach's time and the Baroque practice of transposing the notation of certain keyboard instruments with consideration for their tuning pitch – which on the organ was about a whole tone higher than for the string instruments. On the other hand, explanatory models according to which the composer or copyist intended a uniform scordatura for all four violin strings, as, for example,

that proposed by the editor of the New Bach Edition,^{xxxix} appear hardly plausible. Also the form of the variants in the second movement of the Sonata do not necessarily disqualify the piece and the scribe. Even if the operation appears corrupt enough in terms of the transmission to presume that – in the words of the first editor Ludwig Landshoff – “neither one of the sons nor any other composer of the time would have allowed himself such an extensive intervention in a work of Johann Sebastian Bach's,”^{xxxix} a closer analysis shows that it at least forms an entirely logical interpolation in the existing structure – not to mention possibly even improving the proportions. And that, in turn, could point to a purposeful participation by Johann Sebastian Bach in the intervention, as Landshoff stated, for: “In order to execute it so compellingly ... it required the experienced hand of the master himself.”^{xxxix} If the Thomaskantor himself actually carried the responsibility for the formal modifications, then of all things this “stepchild” of the Bach reception – the Sonata BWV 1022 – could form an entirely personal résumé from a phase of assiduous compositional exercises in connection with the *Generalbass in der Composition*^{xxxv} and the occupation with its “good” variation.^{xxxvi}

Wolfgang Kostujak
Translation: Howard Weiner

- i Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig, 1802), p. 57.
- ii Ibid., p. 22.
- iii Diverse Authors (including Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola, and Lorenz Christoph Mizler), “Nekrolog auf Johann Sebastian Bach,” in Lorenz Christoph Mizler, Musikalische Bibliothek [...], Des vierten Bandes Erster Theil (Leipzig, 1754), p. 158; also reproduced in Bach-Dokumente 3 (Kassel, 1972), no. 666, p. 8off., here p. 87.
- iv Carl Philipp Emanuel Bach, “Biographische Mitteilung über Johann Sebastian Bach,” Hamburg, late 1774 (?), letter to Forkel, in Bach-Dokumente 3, no. 801, p. 284ff., here p. 285.
- v Ibid.
- vi See Bach-Dokumente 2, no. 66, p. 53.
- vii See, concerning this, Peter Wollny, J. S. Bach, Sonaten D-Dur, e-Moll, Fuge g-Moll für Violine und Basso continuo (Kassel: Bärenreiter, 2005), Preface, p. IV.
- viii Carl Philipp Emanuel Bach, “Biographische Mitteilung” p. 285.
- ix “Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs,” Leipzig, autumn 1750, in Bach-Dokumente 3, no. 627, p. 400ff., here Cap. IV, p. 402f.
- x Prescribed by Bach in the Brandenburg Concerto No. I in F Major, BWV 1046, as the solo instrument.
- xi This is possibly the “Viola Pomposa,” from the workshop of Johann Christian Hoffmann in Leipzig, for which Bach specifically composed numerous cello parts, starting in 1723 at the latest.
- xii Johann Friedrich Agricola, letter to G. Ph. Telemann, “Stilistische Anregungen durch Telemann und Bach,”

- Berlin, 18 November 1752, in Bach-Dokumente 3, no. 652, p. 21.
- xiii See, concerning this, Bach-Dokumente 1, no. 83, p. 152 (in particular, item 4).
- xiv Jacob Adelung, Musica mechanica organoedi, manuscript from ca. 1726, posthumously published in Berlin, 1768, II:110.
- xv Hubert Henkel: “Das Cembalo v. Johann H. Harraß,” in Bach: Catalogue of the International Bachfest (Leipzig, 1985), p. 38.
- xvi Konstantin Restle, “Versuch einer historischen Einordnung des ‘Bach-Cembalos’,” in Jahrbuch des Staatlichen Instituts f. Musikforschung PKS (Berlin, 1996), p. 111.
- xvii Ibid., p. 108.
- xviii An advertisement in the Berliner Intelligenzblatt from 18 July 1778 offers a “sixteen-foot harpsichord” by Mietke “with two keyboards, of which only two by this master exist.”
- xix Jürgen Ammer, “Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach,” in “Das deutsche Cembalo” – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999 (Munich and Salzburg: Katzbichler, 1999), p. 103.
- xx See note 18.
- xxi Carl Philipp Emanuel Bach, “Übersendung von Handschriften,” Hamburg, 7 October 1774, letter to Forkel, in Bach-Dokumente 3, no. 795, p. 279.
- xxii Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St 162, NBA VI/1, “Source E.”
- xxiii Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St 463–468, NBA “Source F.”

- xxiv Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Am. B. 61; NBA “Source D.”
- xxv Eduard Krüger, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1841, quoted in Bach – Händel – Schütz – Ehrung der DDR, V. Internationales Bachfest in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft Leipzig, 19.–27. 3. 1983, program book, p. 231f.
- xxvi See BWV concerning the source D-Ngm, autographs K. 27.
- xxvii See Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 5th edn. (Frankfurt, 2014), p. 386; in BA 5167 (Kassel, 2005), Peter Wollny hypothetically proposed the earliest possible variant: “presumably from July to December 1732.”
- xxviii Johann Sebastian Bach, *Generalbasslehre* (1738), Brüssel, *Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique*, Ms no. 27.224.
- xxix See Daniel R. Melamed and Michael Marissen, *An Introduction to Bach Studies* (New York: Oxford University Press, 1998), p. 49f.
- xxx Friedrich Erhard Niedt, *Friedrich Erhard Nietdens Handleitung Zur Variation* (Hamburg, 1706), title page.
- xxxi Johann Sebastian Bach, *Triosonate für Flöte, Violine und Continuo G-Dur*, BWV 1038, ed. by Peter Wollny (Munich, 2013), *Critical Report*, p. 11.
- xxxii In *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke 6/5* (Kassel: Bärenreiter, 2006), *Preface*, p. VII.
- xxxiii In *Johann Sebastian Bach, Sonate F-Dur für Violine und Cembalo*, Edition Peters 4460, (Frankfurt, 1936), *Preface* by Ludwig Landshoff.
- xxxiv *Ibid.*
- xxxv See Johann David Heinichen, *Der Generalbass in der Composition* (Dresden, 1728).
- xxxvi See Niedt, *Handleitung Zur Variation*.

The harpsichord mainly heard on this recording was built by Frank Rutkowski and Robert Robinette in 1970, and belonged to Igor Kipnis until his death in 2002. It is based on the Johann Adolph Hass in the Yale University Collection of Musical Instruments (from the Belle Skinner Collection) – the latest and most sophisticated Hass double-manual harpsichord. The original has 1x16', 2x8', 1x4', 1x2' (the two-foot not present in the Rutkowski & Robinette), and buff stops for the upper manual 8' and for the 16'. The compass is five octaves, FF to f3. The natural keys are of wood with tortoise shell veneer; the sharp keys are of ebony veneered with ivory. The lid painting is dated 1761. On the soundboard is the inscription, “J.A. Hass Hamb. Anno 1710” of which the third digit has been retouched; it must originally have read 1760.

Erich Höbarth was born in Vienna. He studied violin with Grete Biedermann and Franz Samohyl, then with Sándor Végh at Salzburg's Mozarteum. From 1978 to 1980 Höbarth was a member of the famous Végh Quartet, subsequently concertmaster of the Vienna Symphony Orchestra for seven years. He was first violin of the Vienna String Sextet (1980–2005) and, since 1987, of the string quartet “Quatuor Mosaïques,” which is considered a pioneer of historical performance practice in its genre.

Since 1983 a prominent position has been that of concertmaster and soloist in the ensemble “Concentus Musicus” under Nikolaus Harnoncourt as well as the same position in the orchestra “Cappella Andrea Barca” under the direction of András Schiff. Moreover, he served as musical director of the “Camerata Bern” from 2001 to 2010.

Höbarth has taught at the Graz and Vienna Universities of Music (violin and chamber music), at international masterclasses, and since 2013 as Professor of Violin at the Leipzig University of Music. Numerous CD recordings, many of which have received prizes, for example, the Gramophone Award for Haydn's op. 20 and op. 33, document his multifaceted activities.



Aapo Häkkinen began his musical education as a chorister at Helsinki Cathedral. He took up the harpsichord at the age of 13, studying with Elina Mustonen and Olli Porthan (organ) at the Sibelius Academy. From 1995 to 1998 he studied with Bob van Asperen at the Amsterdam Sweelinck Conservatory and from 1996 to 2000 with Pierre Hantaï in Paris, and also enjoyed the generous guidance and encouragement of Gustav Leonhardt. Immediately after obtaining his diploma in 1998, he won second prize and the VRT prize at the Bruges Harpsichord Competition. He was also awarded the Norddeutscher Rundfunk special prize Musikpreis 1997 for his interpretations of Italian music.

Aapo Häkkinen has appeared as soloist and conductor in most European countries, in Turkey, Israel, Japan, the USA, Brazil, and Mexico. He has recorded for the labels Aeolus, Alba, Avie, Cantus, Deux-Elles, and Naxos. Besides the harpsichord, Aapo Häkkinen regularly performs on the organ and on the clavichord. He teaches at the Sibelius Academy and at international masterclasses. He has been Artistic Director of the Helsinki Baroque Orchestra since 2003.

a Violino e Cembalo

Mit keiner Duo-Besetzung hat Johann Sebastian Bach sich je ausführlischer beschäftigt als mit dem Doppel aus Violine und Tasteninstrument. Das Bachwerkeverzeichnis nennt in diesem Zusammenhang gut ein Dutzend umfangreicher Stücke. Sieben davon stattet Bach mit einem minutiös durchkomponierten Klavierpart aus, statt ihn – wie seinerzeit normal – oberhalb vom Bass der Intuition eines improvisierenden Continuospielers zu überlassen. Auf die Weise beschert er der Violine nicht nur meisten Duos mit Tasten, sondern auch die größte Anzahl obligater Klavierbegleitungen. Ganz augenscheinlich bildet das Schaffen für Violine und Tasteninstrument eine direkte Verbindungslinie zwischen den Arbeitsfeldern, in denen sich Johann Sebastian Bach als Instrumentalist am wohlsten fühlt: „Bach kannte die Möglichkeiten dieses Instruments [der Violine] und schonte es eben so wenig, als er sein Clavier schonte.“ⁱ

Dass Johann Nicolaus Forkel ausschließlich beim Wort „Clavier“ ein Possessivpronomen gebraucht und nicht beim *Instrument* „Violine“, liegt wahrscheinlich daran, dass er in Bach – einvernehmlich mit einer Dedication des Lobensteiner Musiktheoretikers Georg Andreas Sorge – vor allem den „Fürst[en] aller Clavier- und Orgelspieler“ⁱⁱ erkennt, nicht aber einen Violinvirtuosen.

Schon Carl Philipp Emanuel Bach sieht die größte instrumentaltechnische Leistung seines Vaters zuallererst an Tasten: „So lange als man uns nichts

als die bloße Möglichkeit des Daseins noch besserer Organisten und Clavieristen entgegen setzen kann; wird man uns nicht verdenken können, wenn wir kühn genug sind, immer noch zu behaupten, daß unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, den man jemals gehabt hat.“ⁱⁱⁱ Das Bild, das er den Geschichtsschreibern damit in den Mund legt, scheint ihn auf Dauer aber selbst nicht zufrieden zu stellen. Zwei Dekaden später bessert er das biographische Potenzial noch einmal auf und attestiert seinem Vater auch in Bezug auf die Violinfamilie einen bemerkenswerten Grad der Perfektion: „Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen.“^{iv}

Dem Dokument nach scheint Johann Sebastian Bach im kammermusikalischen Kontext mit ganz ähnlicher Autorität zur Geige zu greifen wie in die Tasten eines Continuo-Claviers: „In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u[nd] durchdringend u[nd] hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.“^v Ganz offensichtlich nutzt Johann Sebastian Bach – wie übrigens auch die beiden Interpreten der vorliegenden Einspielung – je nach Anlass und Erfordernis sowohl den traditionellen Flügel als mit wachsender Begeisterung auch die Geige als Steuerungsinstrument beim Dirigat größerer Ensembles.

In Bezug auf Bach als Primegeiger dürfte sein Carl Philipp Emanuel unter allen Chronisten mit Abstand den verlässlichsten Blickwinkel haben: Nachdem Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar seinen *Hofforganisten* und *Cammer-Musicus* Bach im März 1714 fast gleichzeitig mit Carl Philipp Emanuels Geburt zum *Concertmeister* ernennt, verkörpert die Violine bis mindestens zum vierten Lebensjahr das dominierende Requisite in dessen Vaterbild.^{vi} Niemals zuvor und nie wieder danach tritt Johann Sebastian Bach noch einmal so prominent als Geiger in Erscheinung wie während der Weimarer Amtszeit zwischen 1708 und 1717.

Dass er dort gemeinsam mit seiner Familie im ehemaligen Wohnhaus des Ausnahmegeigers Johann Paul v. Westhoff lebt, mag als Omen über der Szenerie schweben, ein unmittelbarer Einfluss ist aber ausgeschlossen: Als Bach die Stelle antritt, lebt Westhoff schon gut drei Jahre nicht mehr. Dagegen ist Bach dem Ansbacher Violinvirtuosen – sowie nachmaligen Dresdner Konzertmeister – Johann Georg Pisendel (1687 – 1755) wohl tatsächlich auf Weimarer Boden begegnet. Der Umstand, dass die einzige erhaltene Kopie der **Sonata für Violine und Basso continuo in e-moll, BWV 1023** offensichtlich auf Pisendels Veranlassung für die Dresdner Hofmusiksammlung hergestellt worden ist, deutet auf eine bleibende Freundschaft hin. Womöglich steht das Stück gar in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Pisendels Besuch in Weimar.^{vii}

Auch wenn Carl Philipp Emanuel Bachs Mitteilung über die geigerische Affinität seines Vaters sich

ausdrücklich auf den Zeitraum von dessen „Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter“^{viii} beschränkt, repräsentiert die Anzahl von Geigeninstrumenten, die die „Specificatio“ seines Nachlasses^{ix} noch im Spätsommer 1750 ausweist, mit insgesamt neun Exemplaren noch immer die größte Instrumentengruppe. Das Ensemble der Tasteninstrumente belegt mit acht Instrumenten nach dieser Quelle nur den zweiten Rang. Insgesamt bescheinigt die Inventarliste dem Thomaskantor angesichts von Einzelstücken wie dem „Violino Piccolo“^x oder dem „Bassetgen“^{xi} im Streicherkontext eine ebenso bemerkenswerte Experimentierfreude wie in Bezug auf seine Claviere, unter denen sich neben einigen nicht näher bezeichneten „Claveçins“ auch ein rätselhaftes „Lauten Werck“ befindet. Für Neuheiten im Instrumentenbau hat Johann Sebastian Bach zeitlessly ein offenes Ohr. Wie aktuelle Forschungen zeigen, hegt er als Impulsgeber einer „arbeitsamen Vollstimmigkeit“^{xii} beim Continuosatz und erklärter Liebhaber jedweder klinglicher „Gravität“^{xiii} eine besondere Schwäche für Cembali, deren größtes Register in 16'-Lage – also eine Oktave tiefer als normal – klingt. Jacob Adeling liefert kurz vor 1726 den passenden Zeitzeugenbericht zu einem solchen Instrument: „Es ist mir [...] ein Breitenbachisches Claveßin mit 2 Clavieren vorgekommen, das dreychörich war. Es bestand aus Octave 4', 8', und die gesponnenen Sayten hielten 16'. Es reichte aber ins F unter Contra, also bis 24'.“^{xiv} Der Ort, den Adeling „Breitenbach“ nennt, heißt heute Großbreitenbach und liegt im Thüringer Wald. Hier wirkt – in unmittelbarer

Nähe zu den Bachs frühen Arbeitsstätten und damit in dessen unmittelbaren Blickfeld – die Klaviermacherfamilie Harrass.^{xv} Der Spiritus Rector des Unternehmens heißt von der dritten Dekade des 18. Jahrhunderts an Johann Heinrich d. J. (1707 – 1778). Seine Lehrjahre hat er wahrscheinlich im engeren Dunstkreis um den Hamburger Instrumentenbauer **Hieronymus Albrecht Hass** (1689 – 1752) absolviert^{xvi}, wo er unter anderem mit jenem Instrumententyp vertraut geworden sein dürfte, der in der vorliegenden Aufnahme zu hören ist. Nach allem, was wir heute wissen, stößt auch Johann Sebastian Bach irgendwann zum Kundenkreis der Familie Harrass, um dort nach 1720 ein 16'-Instrument zu ordern.^{xvii}

Das erste Cembalo dieser Bauart bestellt er aber schon etwas früher auf Rechnung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen bei Michael Mietke in Berlin.^{xviii} Wahrscheinlich muss der Kapellmeister seinen Dienstherrn im Vorfeld ebenso hartnäckig von den Qualitäten des 16'-Typus überzeugen wie den Instrumentenmacher selbst: Das *große Clavecin*^{xix} kostet mit 130 Talern rund doppelt so viel wie eine handelsübliche Normalanfertigung in 8'-Lage, und seine 16'-Disposition entspricht um diese Zeit absolut nicht dem, was Mietke üblicherweise anfertigt.^{xx}

Als das gute Stück 1719 schließlich den Köthener Hof erreicht, gehören die **Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo, BWV 1014 - 1019** zu den ersten Werken, die der Kapellmeister seinem neuen Dienstinstrument und dessen Klaviaturlaufumfang auf den Leib schreibt: Bis dato war der höchste Ton von Bachs Cembalo stets c''' gewesen, der Clavierpart zu

den Violinsonaten erfordert nun erstmals einen Tonraum bis zum d'''. Auf diese Weise liefert Bachs neues Dienstinstrument als *Terminus post quem* bis heute den einzigen verlässlichen Anhaltspunkt zur Datierung eines Werkzyklus, zu dem längst kein Autograph mehr existiert, und dessen Rezeptionsgeschichte bis zur ersten gedruckten Ausgabe bei dem Zürcher Verleger Hans Georg Nägeli im Jahr 1800 auf einem bis zur Unübersichtlichkeit verzweigten Überlieferungsweg beruht. Die Mitwirkendenliste des Weitergabeprozesses liest sich (unter gelegentlicher Assistenz des Komponisten selbst) mit Darstellern namens Johann Heinrich und Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnickol, Johann Gottfried Mülhel, Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz wie ein *Who is Who* der musikalischen Spitzenkultur im 18. Jahrhundert. Entsprechend hoch schätzt Carl Philipp Emanuel Bach die Sonaten ein. In einem Brief an Johann Nicolaus Forkel aus dem Jahr 1774 zählt er sie gar zu „den besten Arbeiten des lieben seeligen Vaters“.^{xxi} Die älteste erhaltene Abschrift stammt aus der Feder von Johann Sebastians Neffen, Johann Heinrich Bach (1707 – 1783), der 1725 im Alter von achtzehn Jahren – und in unmittelbarer Nähe zum Komponisten – den Cembalopart kopiert. Bei der letzten Sonate (G-Dur, BWV 1019) greift der Maestro dann wiederholt persönlich (mit Details wie der Tempoangabe zum ersten oder ein paar Verzierungszeichen zum zweiten Satz) ein, und vom dritten bis zum fünften Satz übernimmt er die Schreibe ganz. Die Violinstimme zu dieser Abschrift ist offenbar verlorengegangen. An

ihre Stelle tritt später eine Kopie von Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696 – 1774), die dieser in den Jahren 1727/28 angefertigt hat, und von der heute nur noch die ersten vier Sonaten (BWV 1014 – 1017) existieren.

Der Titel erweist sich – ausgehend von „Sei Sonate | à | Cembalo certato | Violino Solo“ bei Johann Heinrich^{xxii} über „Trio fürs obligate Clavier und eine Violine“ bei Carl Philipp Emanuel Bach^{xxiii} bis hin zu „VI Sonata / Cembalo concertato / e / Violino concertato“ auf dem Deckblatt von Kirnbergers Abschrift für Anna Amalia von Preußen^{xxiv} – als ähnlich dehnbar wie die Besetzungsangabe: Während Johann Heinrich Bach noch einen fakultativen „Basso per Viola da Gamba accompagnato“ vorschlägt und Johann Philipp Kirnberger die drei Partitursysteme untereinander mit den Bezeichnungen „Violino“, „Cembalo“ und „Fundamento“ ausstattet, redet die Mehrheit der Kopisten von einem Doppel aus „Violino“ und „Cembalo“.

Im Gegensatz zur Varianz von Titeln und Besetzungsangaben besteht über die Anordnung der Sonaten – in ihrer Abfolge „h-Moll – A-Dur – E-Dur – c-Moll – f-Moll – G-Dur“ – kein Zweifel. Auch wenn Johann Sebastian Bach die **Sonate in G-Dur, BWV 1019** mehrfach überarbeitet und dabei zweimal die ursprüngliche Anzahl der Sätze, ihre Reihenfolge und die Cembalo-Soli ändert, scheint die Rezeptionsgeschichte das Sonatenbündel von Anfang an als komponierte Einheit zu respektieren, die mit ihrer Sechsteiligkeit gleich an mehreren Stellen auf zyklische Entsprechungen in Bachs Oeuvre stößt – etwa bei

den Französischen oder Englischen Suiten, den Klavier-Partiten, den Cello-Suiten, Orgel-Triosonaten oder den sechs Brandenburgischen Konzerten. Tatsächlich bietet die Kollektion das Bild einer Werkreihe, deren Einzelbestandteile sich – abgesehen von der Sonate in G-Dur – problemlos aufeinander beziehen lassen: Bis auf die letzte Sonate in G-Dur, BWV 1019 folgen alle Werke mit einer Satzfolge „langsam – schnell – langsam – schnell“ dem Schema der klassischen „Sonata da chiesa“. Dabei steht der erste, zweite und vierte Satz jeweils im Grundton, nur der dritte basiert auf der Paralleltart. Schnelle Sätze arbeitet Bach prinzipiell zum *Fugato* aus, ariose Elemente gebraucht er dagegen nur in den langsamen Sätzen.

Die Geschlossenheit eines zyklischen Arrangements, dessen Komponenten sich über formal-ästhetische Metaebenen aufeinander beziehen lassen und deren Reihenfolge eine sukzessive Wiedergabe im Auge hat, gehört unter Bachs Zeitgenossen noch nicht zum Wesen des Werkbegriffs. Das ändert sich erst mit Anbruch des 19. Jahrhunderts. Umso begeisterter reagiert das Publikum von da an auf alle Indizien, die den Altmeister in visionärer Vorwegnahme der eigenen Epoche zeigen: Als die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo 1841 zum ersten Mal in einer deutschen Druckausgabe erscheinen, da liest sich die Rezension in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gar, als wäre Johann Sebastian Bach der geistige Vater einer romantischen Musikästhetik: „**Die erste Sonate, in h-Moll** beginnend und schließend hat zum Grundtone das räthselhafte grünschillernde

Licht [...]. Das einleitende Adagio windet sich in klagen, zerreißen Harmoniegängen um eine wehmützig beschränkte, fast bewegungslose Melodie, um sogleich im ersten Allegro voll derben Übermuthes in einer humoristischen, gleichsam täppisch-kecken Melodie verspottet zu werden. Diese aber schreitet mit einer wunderbaren Sicherheit und Geschlossenheit energisch fort: mitten in aller Ausgelassenheit die Ruhe des Weisen, in der tollsten Ausschweifung humoristischer Launen das heitere Bewusstsein des Denkers [...].^{xxxv}

Tatsächlich erzeugt die seufzende Motivik des Violinparts, die doppelgriffige Machart in beiden Stimmen und die opulente Fünfstimmigkeit des ersten Satzes eine Stimmung von feierlichem Ernst, die sich erst in der spielerischen Leichtigkeit des folgenden „Allegro“ entlädt. Mit dem Effekt des „täppisch-Kecken“ dürften Bachs Zeitgenossen aber noch ganz ähnliche Vorstellungsprobleme gehabt haben wie mit dem „räthselhaft grünschillernden Licht“ des zugrundeliegenden Gesamtkonzeptes.

Der erste Satz der **Sonate Nr. 2 in A-Dur, BWV 1015** trägt – wie übrigens auch der Kopfsatz zur Sonate Nr. 5 in f-Moll, BWV 1018 – keine Überschrift. Die Konstellation der folgenden Abschnitte („Allegro assai“ – „Andante un poco“ – „Presto“) lässt aber eindeutig die Gestalt einer Kirchensonate erkennen, in der ein Kopfsatz normalerweise die Aufgabe einer langsamen Eröffnung erfüllt. Ein zweiteiliges Allabreve mit der Bezeichnung „Presto“ beendet diese Sonate im Gestus einer Gavotte.

Der Kopfsatz zur **Sonate Nr. 3 in E-Dur, BWV 1016** kombiniert eine ausschweifend kolorierte Violinstimme mit einer konstanten Halbzirkelbewegung in den Oberstimmen der Cembalopartie. Korrespondierend dazu weist auch der dritte Satz – ein „Adagio ma non tanto“ – dem Cembalo mit lauter Ostinato-Elementen im Bass unter einer ariosen Violinstimme die Aufgabe einer motivischen Stabilisation zu.

Der Beginn der **Sonate Nr. 4 in c-Moll, BWV 1017** repräsentiert mit einem ins „Largo“ stilisierten „Siciliano“ den einzigen namentlich genannten Tanz der Sammlung, während der dritte Satz – „Adagio“ – eine leichte Violinkoloratur mit einer akkordischen Cembalobegleitung im *Style brisé* kombiniert.

Zwischen den langsamen Sätze zur folgenden **Sonate Nr. 5 in f-Moll, BWV 1018** besteht dagegen ein klares Steigerungsverhältnis: Während Bach den ruhigen, imitatorischen Viertelbewegungen aller Cembalostimmen im Kopfsatz eine thematisch vollkommen unabhängige Kantilene im Violinpart gegenüberstellt, die sich nur ein einziges Mal – wie zufällig – in die imitatorische Struktur der Cembalopartie einklinkt, treibt der dritte Satz die Absonderung beider Instrumente durch ein disparates Gegenüber von Doppelgriffen in der Violinstimme und Arpeggien beim Cembalo in einen durchgängigen Schmelzklang.

Die **Sonate Nr. 6 G-Dur, BWV 1019** liegt – wie oben erwähnt – als einziges Stück der Reihe in unterschiedlichen Fassungen vor. Johann Sebastian Bach hat sie mindestens dreimal zu Papier gebracht und dabei immer wieder Querverbindungen zu bestehenden Vokalwerken hergestellt oder Vorlagen für neue

Cembalostücke geschaffen. Die allererste – autografe – Fassung des Stückes zählt insgesamt sechs Sätze. Anstelle eines ausdrücklichen Schlusssatzes wiederholt Bach den ersten. Zwei Sätze – das „Cembalo solo“ und das „Violino solo e Basso l'accompagnato“ – wird er später leicht verändert als „Corrente“ und als „Tempo di Gavotta“ in seine sechste Klavierpartita (e-Moll, BWV 830) einarbeiten. Die Zweitfassung enthält keine Soli für Cembalo mehr. An deren Platz rückt Bach jetzt ein „Cantabile, ma un poco Adagio“ für Violine und obligate Begleitung in G-Dur, eine Transkription der Arie „Heil und Segen“ aus der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“, BWV 120. Aber offenbar macht den Meister auch diese Lösung nicht dauerhaft glücklich, und er verändert das Satzarrangement noch einmal. An die Stelle des „Cantabile“ fügt er ein neues „Cembalo solo“, tauscht das folgende „Adagio“ gegen ein neues aus, und komponiert statt der Wiederholung des ersten Satzes (wie in der Erst- und Zweitversion) einen neuen, Schluss, in dem er das Thema der „Phoebus“-Arie aus der Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, BWV 202 zitiert.

Auch wenn sich die Bach-Forschung zur Genese der **Sonaten BWV 1021 und 1022** bis heute auf vergleichsweise dünnem Eis bewegt, gehören die beiden Stücke höchstwahrscheinlich zu den jüngsten, die Johann Sebastian Bach je für Violine und Klavierinstrument zu Papier gebracht hat. Zusammen mit dem Trio in G-Dur, BWV 1038 bilden sie eine Gruppe von Werken, denen ein nahezu identischer Bass zugrunde liegt und deren Echtheit die Bach-For-

schung trotz augenscheinlicher Mitwirkung des Komponisten bei der Niederschrift immer wieder in Zweifel gezogen hat. Neben der undeutlichen genetischen Beziehung zwischen den drei Werken geben vor allem vor allem Unsicherheiten in Bezug auf die Quellenlage gleich an mehreren Stellen Rätsel auf: Die erste Generation der vorhandenen Manuskripte scheint in einem Zeitraum zwischen ca. 1720-1739 – für das Trio, BWV 1038^{xxvi} – und einer Spanne zwischen 1732 und 1735 – für die Violinsonate, BWV 1021^{xxvii} – entstanden zu sein. Dagegen ist die älteste erhaltene Niederschrift zur Sonate, BWV 1022 erst ein halbes Jahrhundert nach Bachs Tod zu Papier gebracht worden.

Mit ihrer weitgehend kongruenten Bassstimme scheinen die drei Werke einer besondere pädagogische Mission zu verfolgen. In diesem Zusammenhang dürfte vor allem Friedrich Erhard Niedts „Handleitung zur Variation“ (Hamburg 1700), auf die Johann Sebastian Bach in seiner eigenen Generalbasslehre^{xxviii} immer wieder Bezug nimmt^{xxix}, Pate gestanden haben. Bei Niedt geht es darum, „wie man Den General-Bass, und darüber gesetzte Zahlen variiren / artige Inventiones machen / und aus einen schlechten [schlichten] General-Bass Praeludia, Ciacconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Giquen und dergleichen verfertigen könne.“^{xxx} Offenbar erweitert Johann Sebastian Bach die Beliebbarkeit denkbarer Formen um die Gattung „Sonate“ und erklärt dann sowohl das Trio, BWV 1038 als auch die **Sonate für Violine und Basso continuo in G-Dur, BWV 1021** und – womöglich – auch die **Sonate für**

Violine und obligates Cembalo in G-Dur, BWV 1022 – frei nach Niedt zu „artigen Inventiones“ eines einzigen „schlechten General-Bass“. Im Unterschied zum Trio, BWV 1038, das vollständig aus der Feder Johann Sebastian Bachs überliefert ist^{xxxI}, und der Sonate für Violine und Basso continuo in G-Dur, BWV 1021, deren Manuskript immerhin auf einer Zusammenarbeit zwischen ihm und seiner Gattin Anna Magdalena beruht, stammt die Quelle zur Sonate für Violine und obligates Cembalo, BWV 1022 mit ihrem namenlosen Schreiber und einer Entstehungszeit um das Jahr 1800, aus einem dermaßen abseitigen Kanal, dass die Bach-Gemeinde überhaupt erst seit 1936 Notiz von ihr nimmt. Der Bonus, dass das Werk auf den ersten Blick eine maßstabgerechte Transkription des Trios, BWV 1038 verkörpert, bricht angesichts gravierender formaler Umgestaltungen im zweiten Satz mit zwei ausschweifenden Parenthesen unmittelbar wieder in sich zusammen. Ohnehin irritiert hier nicht nur der große zeitliche Abstand zwischen Bachs Lebensspanne und der Niederschrift, sondern auch eine rätselhaft Tonartendifferenz: Der anonyme Kopist schreibt die Cembalopartie zu BWV 1022 in F-Dur, während er die Violinstimme (wie im Fall des Trios, BWV 1038) in G-Dur notiert. Die Summe augenscheinlicher Mängel offenbart ihr affirmatives Potential erst auf den zweiten Blick:

So könnte die tonartliche Janusköpfigkeit gut auf die Zeit Bachs und die barocke Gepflogenheit zurückgehen, bestimmte Tasteninstrumente mit Rücksicht auf ihren Stimmton – der bei Orgeln etwa einen ganzen Ton höher liegt als bei Violininstrumenten –

transponierend zu notieren. Erklärungsmodelle, nach denen Komponist oder Kopist eine gleichmäßige Skordatur für alle vier Geigensaiten vorgesehen habe, so wie sie etwa die Herausgeber der Neuen Bach-Ausgabe^{xxxII} äußern, erscheinen dagegen kaum plausibel. Auch die Variantenbildung im zweiten Satz der Sonate muss Stück und Schreiber nicht notwendigerweise disqualifizieren. Selbst wenn die Operation überlieferungstechnisch korrupt genug erscheint, um anzunehmen, dass sich – im Wortlaut des Erstherausgebers Ludwig Landshoff – *weder einer der Söhne noch sonst ein Komponist der Zeit einen so weitgehenden Eingriff in ein Werk Johann Sebastian Erlaubt hätte*,^{xxxIII} zeigt eine weitergehende Auseinandersetzung doch, dass er – wenn er die Proportion nicht sogar verbessert – zumindest eine vollkommen schlüssige Parenthese in die vorhandene Struktur bildet. Und das könnte wiederum auf eine gezielte Mitwirkung Johann Sebastian Bachs bei dem Eingriff hindeuten, wie Landshoff konstatiert, denn: *Um ihn so zwingend auszuführen [...] bedurfte es der erfahrenen Hand des Meisters selbst*.^{xxxIV} Sollte der Thomaskantor tatsächlich selbst die Verantwortung für die formalen Modifikationen tragen, dann könnte ausgerechnet dieses „Stiefkind“ der Bach-Rezeption – die Sonate, BWV 1022 – das ganz persönliche Resümee aus einer Phase beharrlicher kompositorischer Exerziten um den „Generalbass in der Composition“^{xxxV} und die Beschäftigung mit dessen „artiger“ Variation^{xxxVI} bilden.

Wolfgang Kostujak

Das Cembalo, das auf dieser Aufnahme meistens zu hören ist, wurde von Frank Rutkowski und Robert Robinette 1970 gebaut und gehörte Igor Kipnis bis zu seinem Tode im Jahr 2002. Es basiert auf dem Johann Adolph Hass-Cembalo der *Yale University Collection of Musical Instruments* (aus der *Belle Skinner Collection*) – dem spätesten und elaboriertesten zweimanualigen Hass-Cembalo. Das Original hat 1x16', 2x8', 1x4', 1x2' (das 2'-Register ist nicht vorhanden im Rutkowski & Robinette), sowie Lautenzüge für den oberen 8' und für den 16'. Der Tonumfang beträgt fünf Oktaven (Kontra F bis dreigestrichenes f). Die Untertasten sind aus Holz, mit Schildpatt belegt; die Obertasten sind aus Ebenholz und mit Elfenbein belegt. Das Deckelgemälde ist 1761 datiert. Auf dem Resonanzboden befindet sich die Inschrift „J.A. Hass Hamb. Anno 1710“, wobei die dritte Ziffer retuschiert ist, ursprünglich muss dort „1760“ zu lesen gewesen sein.



AE-10057 Hybrid SACD: Vol.1

AE-10067 Hybrid SACD: Vol.2

We wish to thank / Unser besonderer Dank gilt / *Nous remercions tout particulièrement* :
MES The Finnish Music Foundation, Vihdin seurakunta

Recording / Aufnahme / *Enregistrement* :
X/2011 (CD 1) und V/2013 (CD 2), Vihti church.
Producer, engineer, editor / Aufnahmeleitung, Technik, Schnitt /
Direction artistique, prise de son et montage : Ulrich Lorscheider.
Microphones: MT Gefell MK221, DPA 4006
Photos: Klaus Münster (Cover), Marco Borggreve (p.31),
U. Lorscheider

Ⓟ+Ⓒ 2015 **AEOLUS** (LC 02232)
Postfach 300226, 41343 Korschenbroich, Germany
mail@aeolus-music.com - www.aeolus-music.com
www.hebo.fi

Bach: Concerti à Cembalo concertato Vol.1 & Vol.2
Harpsichord concertos BWV 1052 - 1057,
Italian Concerto BWV 971,
W.F.Bach: Concerto F 40
Aapo Häkkinen, Helsinki Baroque Orchestra

“Outstanding”
Early Music
“Eine Klasse für sich ... Selten hat man bei diesen Konzerten einen solch vollen und differenzierten Cembaloklang sowie einen solch transparenten Orchesterklang gehört.”
Kulturradio RBB



Erich Höbarth wurde Wien geboren. Er studierte Violine bei Grete Biedermann und Franz Samohyl; dann am Salzburger Mozarteum bei Sándor Végh. Von 1978-1980 war Höbarth Mitglied des berühmten Végh-Quartetts, anschließend sieben Jahre lang 1. Konzertmeister der Wiener Symphoniker. Er wirkte als Primarius im Wiener Streichsextett (1980 – 2005) und seit 1987 im Streichquartett „Quatuor Mosaïques“, welches als Pionier der historischen Aufführungspraxis in seinem Genre gilt.

Eine herausragende Tätigkeit ist seit 1983 die des Konzertmeisters und Solisten im Ensemble „Concentus Musicus“ unter Nikolaus Harnoncourt, so wie er diese Aufgaben auch beim Orchester „Cappella Andrea Barca“ unter András Schiff ausfüllt. Von 2001 bis 2010 war er zudem musikalischer Leiter der „Camerata Bern“.

Er unterrichtete an den Musikuniversitäten Graz und Wien (Violine und Kammermusik), bei internationalen Meisterkursen und seit 2013 als Professor für Violine an der Musikhochschule Leipzig. Zahlreiche CD-Aufnahmen dokumentieren seine vielfältige Arbeit, viele davon preisgekrönt, etwa mit dem „Gramophone Award“ für Haydn op. 20 und op. 33.

Aapo Häkkinen begann seine musikalische Laufbahn als Sängerknabe am Dom von Helsinki. Im Alter von 13 Jahren nahm er das Cembalospiele auf und studierte bei Elina Mustonen und bei Olli Porthan (Orgel) an der Sibelius-Akademie. Von 1995 bis 1998 studierte er bei Bob van Asperen am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, und von 1996 bis 2000 bei Pierre Hantaï in Paris, darüberhinaus erhielt er großzügige Anleitung und Ermutigung durch Gustav Leonhardt. Unmittelbar nach dem Erreichen seines Solisten-Diploms gewann er 1998 den zweiten Preis und den VRT-Preis beim Cembalo-Wettbewerb von Brügge. Ebenso wurde er mit dem Sonderpreis des NDR ausgezeichnet für seine Interpretation italienischer Musik.

Aapo Häkkinen ist als Solist und Dirigent aufgetreten in den meisten Ländern Europas, in der Türkei, in Israel, Japan, den USA, Brasilien und Mexiko. Er machte Aufnahmen bei den Labels Aeolus, Alba, Avie, Cantus, Deux-Elles und Naxos. Neben dem Cembalo tritt Aapo Häkkinen regelmäßig an der Orgel und dem Clavichord auf. Er unterrichtet an der Sibelius-Akademie und bei internationalen Meisterkursen. Seit 2003 ist der künstlerische Leiter des Helsinki Baroque Orchestra.

a Violino e Cembalo

Le duo violon - instrument à clavier est indubitablement la combinaison de duo que Bach a explorée le plus intensivement. Le catalogue des œuvres de Bach mentionne une bonne douzaine de pièces de grande envergure pour cet effectif. Pour sept d'entre elles, le compositeur écrit une partie pour clavier minutieusement composée au lieu de confier à l'intuition de l'interprète du continuo une improvisation au-dessus de la ligne de basse - comme c'était l'usage à l'époque. Bach offre ainsi au violon non seulement la majorité des duos avec clavier mais aussi le plus grand nombre d'accompagnements obligés au clavier. Son œuvre pour violon et instrument à clavier constitue manifestement le trait d'union entre les deux activités dans lesquelles il se sentait le plus à l'aise en tant qu'instrumentiste : « Bach connaissait les possibilités de cet instrument [le violon] et le ménageait tout aussi peu qu'il ménageait son clavecin » ⁱ.

L'utilisation par Johann Nicolaus Forkel du pronom possessif pour le mot « clavecin » et non pour « l'instrument » violon est sans doute due au fait que – comme le pensait aussi le théoricien de la musique de Lobenstein Georg Andreas Sorge dans une Dédicace - il voyait en Bach surtout le « prince de tous les clavecinistes et organistes » ⁱⁱ et non un violoniste virtuose. Pour Carl Philipp Emanuel Bach également, c'est d'abord et avant tout au clavier que son père révèle toute sa maîtrise : « Aussi longtemps que l'on ne pourra nous opposer des organistes et clavecinistes encore meilleurs que comme une simple possibilité de

l'existence, on ne pourra pas nous contredire si nous avons l'audace d'affirmer encore et toujours que notre Bach a été le meilleur organiste et claveciniste que l'on ait jamais eu » ⁱⁱⁱ. Avec le temps, le portrait qu'il propose ainsi aux historiens ne semble pas l'avoir satisfait. Deux décennies plus tard, il améliore encore le potentiel biographique et décerne également à son père une mention d'excellence en ce qui concerne la famille des violons : « Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes » ^{iv}. D'après le document, Jean Sébastien Bach semble se mettre au violon dans un contexte de musique de chambre avec la même autorité qu'au clavecin du continuo : « Dans sa jeunesse jusqu'à l'approche de la vieillesse, il a joué du violon de façon claire et pénétrante et a ainsi tenu l'orchestre dans un ordre plus grand qu'il aurait pu le réaliser avec le clavecin » ^v.

Visiblement, Jean Sébastien Bach - tout comme les deux interprètes de cet enregistrement, d'ailleurs - utilise en fonction des occasions et des nécessités aussi bien le clavecin traditionnel que, avec de plus en plus d'enthousiasme, le violon comme instrument conducteur pour la direction d'ensembles d'une certaine taille.

En ce qui concerne Bach en tant que violon conducteur, c'est probablement Carl Philipp Emanuel qui, de tous les chroniqueurs, jouissait de l'angle de vue de loin le plus fiable. Bach, l'Organiste de la cour et Cammer-Musicus du duc Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar est nommé Concertmeister en mars 1714, pratiquement à la naissance de Carl Philip Emma-

nuel. Pour le petit garçon, au moins jusqu'à l'âge de quatre ans, le violon sera l'accessoire principal de l'image du père ^{vi}. Ce rôle de violoniste de premier plan est spécifique aux années de Weimar, entre 1708 et 1717 ; ce n'était pas le cas auparavant et ne se reproduirait plus. On pourrait considérer comme un heureux présage le fait qu'il ait emménagé avec sa famille dans la demeure du violoniste exceptionnel qu'avait été Paul v. Westhoff - mais une influence directe est à exclure car lorsque Bach entre en fonction, Westhoff est décédé depuis trois bonnes années. Par contre, c'est bien sur le sol weimarien que Bach rencontre le violoniste virtuose d'Ansbach Johann Georg Pisendel (1687-1755), qui sera par la suite premier violon solo à Dresde. Leur amitié a perduré, comme le prouve la seule copie préservée de la **Sonate pour violon et basse continue en mi mineur BWV 1023**, qui a visiblement été réalisée à la demande de Pisendel pour la collection de musique de chambre de la cour de Dresde. Il est même possible que la pièce soit en relation directe avec la visite de Pisendel à Weimar ^{vii}.

Même si, selon Carl Philipp Emanuel, l'affinité de Bach pour le violon se limite expressément à sa « jeunesse jusqu'à l'approche de la vieillesse » ^{viii}, le nombre d'instruments de la famille des violons qui figurent dans l'inventaire après décès (Specificatio) ^{ix} de l'automne 1750, soit 9 exemplaires, en fait le groupe le plus important. Selon cette source, les instruments à clavier, au nombre de 8, arrivent en deuxième place. Cet inventaire confirme dans l'ensemble l'intérêt tout aussi grand du cantor de St Thomas pour l'expérimentation en ce qui concerne les instruments à cordes, avec

des pièces comme le « violino piccolo » ^x ou le « Bassetgen » ^{xi}, que pour les instruments à clavier, parmi lesquels se trouve, outre quelques exemplaires simplement nommés « Clavecins », un énigmatique « Lauten Werck ». Johann Sebastian Bach s'est montré, sa vie durant, très curieux des nouveautés en matière de facture d'instruments. Comme le démontrent les recherches actuelles, Bach, instigateur de la richesse sonore réfléchie (« arbeitsame Vollstimmigkeit » ^{xii}) dans la partie du continuo et tenant éclairé de la « Gravität » ^{xiii} (sonorité aux timbres profonds), avait un faible pour les clavecins dont le plus grand jeu est un 16', qui sonne une octave plus grave que la normale. Peu avant 1726, Jacob Adlung nous livre un témoignage contemporain éclairant sur ce type d'instrument : « J'ai eu l'occasion [...] de voir un clavecin de Breitenbach avec deux claviers, qui était à chœurs triples. Il se composait des octaves de 4', 8' et, pour les cordes filées, de 16'. Mais il allait jusqu'au fa de l'octave inférieure, donc jusqu'à l'octave de 24' » ^{xiv}. La localité qu'Adlung nomme Breitenbach s'appelle aujourd'hui Großbreitenbach et est située dans le Thüringer Wald. C'est là - à un jet de pierre des premières affectations de Bach et donc dans son champ de vision immédiat - qu'était établie la famille de facteurs d'instruments à clavier Harrass ^{xv}. Le guide spirituel de cette entreprise depuis les années 1730 s'appelait Johann Heinrich le Jeune (1707 - 1778). Il avait probablement effectué ses années d'apprentissage dans l'orbite du facteur hambourgeois Hieronymus Albrecht Hass (1689-1752) ^{xvi}, où il s'était vraisemblablement familiarisé avec le type d'instrument que

L'on peut entendre sur le présent enregistrement. D'après ce que nous en savons aujourd'hui, Jean Sébastien Bach a rejoint la clientèle de la famille Harrass, à laquelle il a commandé, après 1720, un instrument avec jeu de 16' ^{xvii}. Il avait toutefois déjà commandé un premier instrument de ce type, à Michael Mietke à Berlin ^{xviii}, pour le compte du prince Leopold d'Anhalt-Köthen. Le maître de chapelle a probablement dû persuader avec force autant le facteur que son maître des qualités du 16 pieds : le grand clavecin ^{xix} coûtait 130 thalers, soit près du double d'un clavecin de taille usuelle avec jeu de 8', et la disposition avec jeu de 16' ne correspond absolument pas à ce que Mietke avait l'habitude de fabriquer à l'époque ^{xx}.

Lorsque cette belle pièce arrive finalement à la cour de Köthen, en 1719, les **Six Sonates pour violon et clavecin obligé**, BWV 1014 - 1019 font partie des premières œuvres que le maître de chapelle écrit sur mesure pour son nouvel instrument de fonction et sa tessiture. Jusqu'à alors, la plus haute note du clavecin de Bach avait toujours été le ^{dos} ; dans les Sonates pour violon, la partie de clavecin s'étend pour la première fois jusqu'au ^{rés}. Ce nouvel instrument de Bach nous livre ainsi, terminus post quem, la seule indication fiable pour la datation d'un cycle dont plus aucun autographe n'existe depuis longtemps et dont l'histoire de la réception repose sur une transmission inextricablement embrouillée, jusqu'à la première édition imprimée en 1800 chez Hans Georg Nägeli à Zurich. La liste de ceux qui ont assuré cette transmission (avec l'aide occasionnelle du compositeur lui-même), à savoir Johann Heinrich et Carl Philipp Emanuel

Bach, Johann Friedrich Agricola, Johann Christoph Altnickol, Johann Gottfried Mützel, Johann Philipp Kirnberger et Johann Abraham Peter Schulz, se lit comme un véritable Who's Who de la scène musicale du 18e siècle. Carl Philipp Emanuel exprime toute l'estime qu'il a pour ces pièces dans une lettre à Johann Nicolaus Forkel datée de 1774, dans laquelle il les considère comme « faisant partie des meilleures œuvres de son cher père défunt » ^{xxi}. La copie la plus ancienne que nous ayons conservée est de la plume du neveu de Jean Sébastien, Johann Heinrich Bach (1707-1783) qui copie la partie du clavecin à l'âge de 18 ans, sous les yeux du compositeur. Pour la dernière Sonate (sol majeur, BWV 1019), le maître intervient personnellement : dans des détails comme l'indication de tempo du premier mouvement ou quelques ornements dans le deuxième, puis pour se charger lui-même du travail de copie des 3e, 4e et 5e mouvements. La partie de violon de cette copie a manifestement été perdue. A sa place, on trouve plus tard une copie de Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) que celui-ci réalisa en 1727/28 et dont il n'existe plus aujourd'hui que les quatre premières sonates (BWV 1014 - 1017).

Le titre - « Sei Sounate | à | Cembalo certato è | Violino Solo » ^{xxii} chez Johann Heinrich, puis « Trio fürs obligate Clavier und eine Violine » ^{xxiii} chez Carl Philipp Emanuel Bach et enfin « VI Sonata / Cembalo concertato / e / Violino concertato » sur la couverture de la copie réalisée par Kirnberger pour Anna Amalia de Prusse ^{xxiv} - se révèle tout aussi extensible que les effectifs : tandis que Johann Hein-

rich Bach propose en option un Basso per Viola da Gamba accompagnato et que Johann Philipp Kirnberger attribue les trois portées de la partition à un « Violino », un « Cembalo » et un « Fundamento », la majorité des copistes parlent d'un duo composé du « Violino » et du « Cembalo ». Contrairement à cette variété de titres et d'effectifs, la succession des Sonates fait l'unanimité : si mineur - la majeur - mi majeur - ut mineur - fa mineur - sol majeur. Même si Jean Sébastien Bach retravaille plusieurs fois la Sonate en sol majeur BWV 1019 et modifie à deux reprises le nombre originel de mouvements, leur succession et les solos du clavecin, l'histoire de la réception semble, dès le début, respecter le groupe de Sonates comme une unité de composition qui, avec ses six parties, rejoint dans plusieurs passages des correspondances cycliques dans l'œuvre de Bach – notamment dans les Suites françaises ou anglaises, dans les Partitas pour clavecin, les Suites pour violoncelle, les Sonates en trio avec orgue ou les six Concerts brandebourgeois. De fait, la collection donne l'image d'une série d'œuvres dont les composantes individuelles peuvent se relier sans problème les unes aux autres : à l'exception de la Sonate en sol majeur BWV 1019, en effet, toutes suivent le schéma classique de la « sonata di chiesa », avec la succession « lent - rapide - lent - rapide ». En outre, les premier, deuxième et quatrième mouvements se trouvent dans la tonalité principale, seul le troisième est écrit dans la tonalité relative. Bach élabore ses mouvements rapides en fugato tandis qu'il n'emploie des éléments arioso que dans les mouvements lents.

Le caractère unifié d'un arrangement cyclique, dont les composantes se relient l'une à l'autre à un méta-niveau formel et esthétique et dont l'ordonnement vise une interprétation successive, ne fait pas encore partie des conceptions des contemporains de Bach. Cette vision change au début du 19e siècle. Le public réagit avec d'autant plus d'enthousiasme aux indices qui font apparaître le vieux maître comme un précurseur visionnaire. En 1841, la première parution en édition allemande des 6 Sonates pour violon et clavecin obligé fait l'objet d'une critique dans la « Neue Zeitschrift für Musik », et Jean Sébastien Bach y est vu comme le père spirituel d'une esthétique musicale romantique : « **La première Sonate**, commençant et se terminant en si mineur, luit de l'éclat mystérieusement verdoyant de sa tonalité principale [...] L'Adagio introductif enroule des progressions harmoniques plaintives, déchirantes autour d'une mélodie mélancoliquement limitée, presque immobile, pour dans le premier Allegro, empreint d'une rude exubérance, paraître tournée en dérision dans une mélodie humoristique, lourdemment effronnée. Mais celle-ci progresse énergiquement, avec une sûreté et une unité remarquables : au milieu de la gaité, le calme du Sage, dans les débordements les plus fous des caprices humoristiques, la conscience sereine du Penseur [...] » ^{xxv}.

Effectivement, dans ce premier mouvement, les motifs soupirants du violon, l'exécution en doubles cordes des deux voix et l'opulence des cinq voix créent une atmosphère de solennité pensive qui ne se décharge que dans la légèreté ludique de l'Allegro qui lui fait suite. A n'en pas douter, l'effet de la « rude exubérance » tout

comme celui de la « l'éclat mystérieusement verdoyant » du concept qui sous-tend l'ensemble ont dû poser aux contemporains de Bach les mêmes problèmes de compréhension.

Le premier mouvement de la *Sonate n°2 en la majeur, BWV 1015* - tout comme celui de la *Sonate n° 5 en fa mineur, BWV 1018* - ne porte pas de titre. La constellation des mouvements suivants (« Allegro assai » - « Andante un poco » - « Presto ») indique toutefois clairement la structure d'une sonate d'église, dans laquelle le premier mouvement joue normalement le rôle d'une ouverture lente. Un allabreve en deux parties, aux allures de gavotte, intitulé « Presto », conclut cette Sonate.

Le premier mouvement de la *Sonate n°3 en mi majeur, BWV 1016* combine une voix de violon débordante de couleurs avec un mouvement constant, en demi-cercles, des voix aiguës de la partie de clavecin. Bach donne au troisième mouvement « Adagio ma non tanto » - qui est le pendant du premier avec ses éléments ostinato à la basse du clavecin et la voix de violon arioso - une fonction de stabilisation des motifs.

Le début de la *Sonate n°4 en ut mineur, BWV 1017* constitue, avec une Sicilienne stylisée en « Largo », le seul exemple de danse expressément nommée du groupe, tandis que le troisième mouvement « Adagio » combine une voix de colorature tout en légèreté au violon et un accompagnement en accords dans le style brisé au clavecin.

Par contre, il existe un rapport de progression évident entre les mouvements lents de la *Sonate n°5 en*

fa mineur, BWV 1018. Bach, dans le premier mouvement, oppose aux mouvements de noires paisibles, en imitation, de toutes les voix du clavecin, une cantilène à la thématique parfaitement indépendante jouée par le violon, qui ne s'imisce qu'une seule fois, comme par hasard, dans la structure en imitations de la partie de clavecin. Par contre, le troisième mouvement rompt avec cette dissociation des deux instruments dans un face à face disparate de doubles cordes au violon et d'arpèges au clavecin, qui produit un équilibre sonore parfaitement homogène de bout en bout.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la *Sonate n°6 en sol majeur, BWV 1019* est la seule de cette série qui existe en plusieurs versions. Jean Sébastien Bach l'a mise par écrit au moins trois fois en créant des liens avec des œuvres vocales existantes ou en fournissant la base de nouvelles pièces pour clavecin. La toute première version de l'œuvre, un autographe, comprend six mouvements. Le mouvement conclusif n'existe pas en tant que tel, il s'agit d'une simple reprise du premier. Bach en réutilisera deux mouvements - le « Cembalo solo » et le « Violono solo e Basso l'accompanato » - sous une forme légèrement modifiée (la « Corrente » et le « Tempo di Gavotta ») dans sa sixième Partita pour clavecin (mi mineur, BWV 830). La deuxième version ne contient plus de soli pour clavecin. En lieu et place, Bach introduit un « Cantabile ma un poco Adagio » pour violon et accompagnement obligé en sol majeur qui est une transcription de l'aria « Heil und Segen » de la cantate « Gott, man lobet dich in der Stille » BWV 120. Manifestement, cette solution ne satisfait pas long-

temps son auteur, qui modifie une nouvelle fois la structure. Il remplace le « Cantabile » par un nouveau « Cembalo solo », l'Adagio suivant par un nouveau et renonce à la reprise du premier mouvement (comme dans les première et deuxième versions) pour composer une véritable conclusion, dans laquelle il cite le thème de l'aria de Phoebus extraite de la Cantate nuptiale « Weichet nur, betrübte Schatten » (Dissipez-vous, ombres lugubres) BWV 202.

Même si les spécialistes de Bach, aujourd'hui encore, évoluent en terrain mouvant en ce qui concerne la genèse des *Sonates BWV 1021* et *1022*, il est quasiment certain que les deux pièces sont parmi les dernières que Bach ait composées pour violon et clavier. Avec le Trio en sol majeur BWV 1038, elles constituent un groupe d'œuvres basées sur une ligne de basse quasiment identique et dont l'authenticité a toujours semblé douteuse aux yeux des chercheurs, même si Bach a indéniablement collaboré à leur rédaction. Outre le rapport génétique peu clair entre les trois œuvres, des incertitudes quant aux sources posent quelques énigmes. La première génération des manuscrits dont nous disposons semble avoir été écrite entre 1720 et 1739 environ, pour le Trio BWV 1038 ^{xxvii}, et entre 1732 et 1735 pour la Sonate pour violon BWV 1021 ^{xxviii}. Par contre, la copie la plus ancienne que nous possédions de la Sonate BWV 1022 n'a été mise par écrit qu'un demi-siècle après la mort de Bach.

Les trois pièces, avec leurs voix de basse largement concordantes, semblent avoir rempli une mission pédagogique particulière. A cet égard, il semble que la « Handleitung zur Variation » (Hambourg, 1700)

de Friedrich Ehrhard Niedt, à laquelle Bach se réfère abondamment dans son propre traité de la basse continue (Generalbasslehre ^{xxviii} et ^{xxix}), ait joué un rôle prépondérant. Chez Niedt, il s'agit d'expliquer « comment on peut varier la basse continue et les chiffres placés au-dessus / faire de jolies inventions / et écrire, à partir d'une basse continue simple, des préludes, chaconnes, allemandes, courantes, sarabandes, menuets, giges et autres » ^{xxx}. Bach élargit manifestement sa liberté des formes possibles au genre de la « sonate » et qualifie, à l'instar de Niedt avant lui, de « jolies inventions » sur une « basse continue simple » aussi bien le Trio BWV 1038 que la *Sonate pour violon et basse continue en sol majeur, BWV 1021* et, peut-être même, la *Sonate pour violon et clavecin obligé en sol majeur, BWV 1022*. Contrairement au Trio BWV 1038, qui nous est parvenu dans un autographe complet de Bach ^{xxxi}, et à la Sonate pour violon et basse continue en sol majeur BWV 1021, dont le manuscrit a été écrit conjointement par le compositeur et son épouse, Anna Magdalena, la source de la Sonate pour violon et clavecin obligé, BWV 1022 avec son copiste anonyme et une datation autour de 1800, a coulé dans un canal tellement latéral qu'elle n'a attiré l'attention de la communauté des chercheurs qu'en 1936. A première vue, on se croit certes en présence d'une transcription à l'échelle du Trio BWV 1038, mais deux transformations formelles très importantes dans le deuxième mouvement vous font très vite hésiter. De plus, le laps de temps important entre la vie de Bach et le moment de la copie ainsi qu'une mystérieuse différence dans les tonalités sont particulièrement

agaçants : le copiste anonyme écrit la partie de clavecin du BWV 1022 en fa majeur, tandis qu'il note la voix de violon en sol majeur (comme dans le cas du Trio BWV 1038). Quand on y regarde de plus près, toutefois, la somme de ces défauts apparents révèle son potentiel positif : en effet, la double tonalité pourrait bien remonter à l'époque de Bach et à l'usage baroque de tenir compte du diapason de certains instruments à clavier - qui, pour l'orgue, par exemple, se situe un ton entier plus haut que pour le violon - et d'effectuer la transposition dans la partition. Par contre, les tentatives d'explication selon lesquelles le compositeur ou le copiste aurait prévu une scordatura identique pour les quatre cordes du violon, comme le suggèrent les éditeurs de la Neue Bach-Ausgabe ^{xxxii}, paraissent difficilement plausibles. De même, la variante dans le deuxième mouvement de la Sonate ne doit pas nécessairement disqualifier la pièce ou son copiste. Même si l'opération semble suffisamment corrompue au point de vue de la technique de la transmission pour laisser supposer que - selon les mots du premier éditeur Ludwig Landshoff - « ni un de ses fils ni un compositeur de l'époque ne se serait permis d'intervenir aussi radicalement dans l'œuvre de Jean Sébastien » ^{xxxiii}, une analyse approfondie démontre toutefois que - même si elle n'améliore pas la proportion - elle constitue au moins une parenthèse parfaitement concluante dans la structure initiale. Et cela pourrait à nouveau indiquer une collaboration intentionnelle de Jean Sébastien Bach, comme le constate Landshoff, car « pour le réaliser de manière aussi contraignante [...], il a fallu la main expérimentée du maître en personne » ^{xxxiv}.

Si le cantor de St Thomas devait réellement assumer la responsabilité des modifications formelles, cet « enfant d'un premier lit » de la réception de l'œuvre de Bach - la Sonate BWV 1022 - pourrait constituer un résumé très personnel d'une phase intensive d'exercices compositionnels relatifs à la « basse continue en composition » ^{xxxv} et le résultat d'une « belle » variation ^{xxxvi} de celle-ci.

Wolfgang Kostujak

Traduction: Sophie Liwyszcz

Le clavecin utilisé principalement pour cet enregistrement est sorti en 1970 des ateliers de Frank Rutkowski et de Robert Robinette. Il a appartenu à Igor Kipnis jusqu'à sa mort, en 2002. Il est conçu d'après le clavecin de Johann Adolph Hass conservé à la Yale University Collection of Musical Instruments (collection Belle Skinner), le clavecin de Hass à deux claviers le plus élaboré et le plus tardif. L'original possède les registres suivants : 1x16', 2x8', 1x4', 1x2' (l'instrument de Rutkowski & Robinette n'a pas le registre de deux pieds), ainsi que des registres de luth pour le 8' supérieur et pour le 16'. L'étendue comporte cinq octaves (fa grave - fa suraigu). Les touches naturelles sont en bois recouvert d'écaïlle ; les feintes sont en bois d'ébène recouvert d'ivoire. La peinture du couvercle est datée de 1761. Sur la table d'harmonie se trouve l'inscription « J.A. Hass Hamb. Anno 1710 » ; le troisième chiffre est retouché, la date initiale étant certainement « 1760 ».

Erich Höbarth est né à Vienne. Il étudie le violon avec Grete Biedermann et Franz Samohyl, puis avec Sándor Végh au Mozarteum de Salzbourg. De 1978 à 1980, il est membre du célèbre Quatuor Végh, puis ensuite pendant sept ans premier violon solo du Symphonique de Vienne. Il est le premier violon du Wiener Streichsextett (1980 - 2005) et depuis 1987 du Quatuor Mosaïques, un quatuor à cordes qui se veut pionnier de la pratique d'exécution historique.

Depuis 1983, il occupe également la fonction éminente de violon solo de l'ensemble Concentus Musicus dirigé par Nikolaus Harnoncourt, de même qu'au sein de l'orchestre Cappella Andrea Barca placé sous la baguette d'András Schiff. De 2001 à 2010, il a en outre été le directeur musical de la Camerata Bern.

Erich Höbarth a enseigné aux Conservatoires de musique de Graz et de Vienne (violon et musique de chambre) et lors de cours d'interprétation internationaux ; depuis 2013, il est professeur de violon à l'École supérieure de musique de Leipzig. Son travail diversifié se reflète par de nombreux enregistrements de CD, dont plusieurs ont été récompensés, notamment par le Gramophone Award pour les Quatuors op. 20 et op. 33 de Haydn.

Aapo Häkkinen entame sa formation musicale en tant que choriste à la cathédrale d'Helsinki. A l'âge de 13 ans, il commence l'étude du clavecin, et étudie auprès d'Elina Mustonen et d'Olli Porthan (orgue) à l'Académie Sibelius. Entre 1995 et 1998, il étudie au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Bob van Asperen, puis, de 1996 à 2000, auprès de Pierre Hantaï à Paris. Il bénéficie également des généreux conseils et encouragements de Gustav Leonhardt. Tout juste après avoir obtenu son diplôme de soliste, il remporte en 1998 la deuxième place et le prix de la VRT au Concours de clavecin de Bruges. Il se voit de plus attribuer le prix spécial de la NDR pour ses interprétations de musique italienne.

Aapo Häkkinen s'est produit en qualité de soliste et de chef d'orchestre dans la plupart des pays d'Europe, en Turquie, en Israël, au Japon, aux États-Unis, au Brésil et au Mexique. Il a réalisé des enregistrements pour les labels Aeolus, Alba, Avie, Cantus, Deux-Elles et Naxos.

Outre le clavecin, Aapo Häkkinen se produit également régulièrement à l'orgue et au clavicorde. Il enseigne à l'Académie Sibelius et donne des cours d'interprétation internationaux. Depuis 2003, il assure la direction artistique de l'Helsinki Baroque Orchestra.

