

J.S. BACH: SONATAS & PARTITAS FOR VIOLIN BWV 1001-1006

Chandos

J. S. BACH

Sonatas and Partitas

for solo violin BWV 1001-1006

Chandos

DIGITAL

LYDIA MORDKOVITCH



LYDIA MORDKOVITCH

CHAN 8835 / 6

Chandos

2-disc set **CHAN 8835/6**

Fritz Curzon

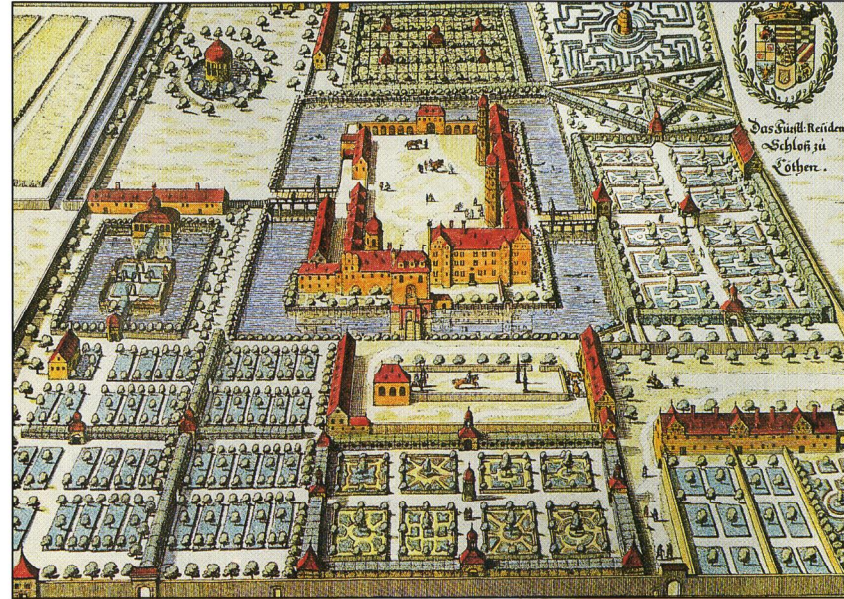


LYDIA MORDKOVITCH

J. S. BACH
Sonatas and Partitas
for solo violin BWV 1001-1006

Chandos
DIGITAL

LYDIA MORDKOVITCH



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in England.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Sonatas and Partitas for solo violin

COMPACT DISC ONE

Sonata No. 1 in G minor *g-Moll; sol mineur*

BWV 1001 [18:26]

- 1 I Adagio [5:03]
- 2 II Fuga (Allegro) [5:37]
- 3 III Siciliana [4:09]
- 4 IV Presto [3:32]

Partita No. 1 in B minor *h-Moll; si mineur*

BWV 1002 [30:51]

- 5 I Allemanda [7:03]
- 6 Double [2:34]
- 7 II Corrente [3:29]
- 8 Double [3:32]
- 9 III Sarabande [4:39]
- 10 Double [2:06]
- 11 IV Tempo di Borea [3:40]
- 12 Double [3:44]

Sonata No. 2 in A minor *a-Moll; la mineur*

BWV 1003 [25:06]

- 13 I Grave [5:13]
- 14 II Fuga [8:03]
- 15 III Andante [6:16]
- 16 IV Allegro [5:29]

TT = 74:42

2

COMPACT DISC TWO

Partita No. 2 in D minor *d-Moll; ré mineur*

BWV 1004 [33:07]

- 1 I Allemanda [5:43]
- 2 II Corrente [2:56]
- 3 III Sarabanda [4:31]
- 4 IV Giga [4:14]
- 5 V Ciaccona [15:40]

Sonata No. 3 in C major *C-Dur; ut majeur*

BWV 1005 [23:06]

- 6 I Adagio [4:36]
- 7 II Fuga [10:12]
- 8 III Largo [3:39]
- 9 IV Allegro assai [4:37]

Partita No. 3 in E major *E-Dur; mi majeur*

BWV 1006 [18:14]

- 10 I Preludio [3:12]
- 11 II Loure [5:17]
- 12 III Gavotte en Rondeaux [2:48]
- 13 IV Menuet I [1:45]
- 14 V Menuet II [1:36]
- 15 VI Bouree [1:35]
- 16 VII Gigue [1:59]

DDD TT = 74:47

LYDIA MORDKOVITCH violin

3

Prince Leopold of Anhalt-Cöthen probably met Bach for the first time in 1716 at the marriage of his sister to the nephew of Bach's employer, the Duke of Weimar. Leopold was twenty-one years old at the time and Bach ten years his senior. He had recently completed a Grand Tour that included France, Italy, England and Holland. He had learnt to play the violin, the bass viol and the harpsichord and possessed a good bass voice. Moreover, he had received lessons in Rome from Johann David Heinichen who was later to write one of the most important baroque treatises on music: *Der General-Bass in der Composition* (1728). Prince Leopold was thus an educated and cultivated man and one who was determined to have at his own court music to equal that seen on his travels. He quickly established a chamber orchestra, or 'collegium musicum' as he himself called it, choosing virtuoso players mostly from Berlin. On coming of age he assumed full financial control of his affairs from his widowed mother and increased the size of his *Kapelle* to eighteen musicians.

Prince Leopold realized that Bach was the ideal man to head this new musical establishment and offered him the post of Capellmeister. Bach found he had an immediate rapport with the young Prince and despite the Duke of Weimar's attempts to prevent him leaving — including a spell in prison — he took up his new appointment in time to celebrate Leopold's twenty-third birthday in December, 1717. Bach was never happier than in his early years at Cöthen. If Leopold idolized him, then Bach certainly had an enormous respect for his young patron: 'My gracious Prince, who loved and knew music,' was how he later described him in a letter to an old schoolfriend.

Bach completed his six Sonatas and Partitas for unaccompanied violin in 1720. The autograph manuscript, now in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin, is a fair copy in Bach's immaculate handwriting. The title-page reads as follows: 'Sei Solo. / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / a[nn]o. 1720.' Immediately the words 'Libro Primo' leap from the page to tantalize us. Did Bach ever write a second book of solos for violin as these words might imply? If so, no copy has so far come to light.

Bach was a practical composer: he had neither the time nor the inclination (except at the very end of his life) to compose music without either a performance or an educational

purpose in mind. It is highly unlikely that the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin were an exception, but no evidence from the score nor from the limited amount of extant correspondence shows for whom they were intended. Bach copied them out neatly as a set of six which suggests he may have had publication in mind — six was the publishing norm as far as instrumental music was concerned throughout the eighteenth century — but their difficulty, both technically and especially musically, renders this unlikely.

Bach had few models for these works although J.P. von Westhoff — one of his fellow violinists at Weimar in 1703 — had published a set of six partitas for unaccompanied violin in 1696. There is also a strong link with Dresden. Biber, J.J. Walther and Pisendel — composers who were all active in Dresden — had written similar works, and Pisendel — who was a particularly gifted violinist — is known to have possessed a copy of Bach's Sonatas and Partitas. Perhaps they were written for him. On the other hand, perhaps they were composed for Spiess, Prince Leopold's concertmaster at Cöthen.

Without first-hand practical knowledge of the violin, Bach could never have composed works which are so idiomatically written and explore in such a unique and original way the full potential of the instrument. Musicians in the eighteenth century, whilst specializing on one, were always able to play a variety of instruments. Bach was primarily a keyboard player — an organist of international repute — but he also played the violin and the viola. He came from a family of musicians and had studied the violin as a child with his father as he, in his turn, had done with his father, Bach's grandfather. Indeed, one of Bach's first posts was as a violinist at the court at Weimar where later he was employed as an organist.

Interestingly, whilst he was employed at Weimar, Bach composed a number of works for organ that were clearly influenced by violin technique. Indeed, it has been suggested that the famous Toccata and Fugue in D minor (if it is by Bach at all!) may have begun life as a piece for violin. Now, in the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin written at Cöthen, especially in the chordal passages and fugues, Bach's problem was to arrange the polyphonic and harmonic textures idiomatic to the organ for what is essentially a single-line, melody instrument. Such transfer of idiom became typical of his mature style.

In the autograph manuscript the Sonatas alternate with the Partitas, but it is easier to group them separately for discussion.

The structure of the Sonatas is much more consistent than that of the Partitas. They all follow the *sonata da chiesa* pattern (slow-fast-slow-fast). In each case the second movement is a fugue in which Bach displays his skill at writing 'melodic polyphony', that is, where several 'voices' are implied in one melodic line. In the first and third movements the player has the equally daunting task of multiple stopping, that is, playing chords by using three or four of the violin's strings at once. The final movements tend to comprise a single, fast-flowing melody.

Sonata No. 1 in G minor (BWV 1001) begins with an Adagio in which the player seems to be improvising around a simple harmonic framework. This is followed by a Fuga based on a 9-note subject whose entries are interspersed with flowing semiquaver episodes. This movement must have appealed to Bach especially since he later transcribed it for organ (BMV 539) and for solo lute (BWV 1000). The *Siciliana* that follows provides a contrast of tempo, key and texture. Bach creates the aural illusion — by skilful use of the G string — of a viola solo accompanied by two violins. A Presto in simple binary form rounds off the Sonata.

Sonata No. 2 in A minor (BWV 1003) follows the same pattern as Sonata No. 1. A Grave acts as a prelude to the fast Fuga that follows. The 9-note subject is similar to that of Sonata No. 1. Johann Mattheson, a famous baroque theorist and contemporary of Bach, quoted this theme in his treatise *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) remarking: 'Who would believe that these... short notes would be so fruitful as to bring forth a counterpoint of more than a whole sheet of music paper, without unusual extension and quite naturally? And yet the skilled Bach, who is particularly gifted in this form, has set just this before the world; indeed he has also introduced the subject here and there in inversion. The Andante provides contrast, with a simple melody above a pulsating accompaniment in quavers. The final Allegro in binary form is notable for its use of echo effects — one of the rare instances where Bach notated dynamics.

Sonata No. 3 in C major (BWV 1005) is similar in basic structure to the other two but in musical material matches them less closely. It begins with an Adagio featuring dotted rhythms and multiple stopping. The Fuga has a flowing subject that is based on the melody of the chorale 'Komm, heiliger Geist, Herr Gott', itself from the Pentecost Antiphon 'Veni, Sancte Spiritus' (Come, Holy Ghost). This lengthy fugue (354 bars) is divided into four sections by episodes, each of which end with a sustained pedal point: the first section forms

the exposition of the fugue; the second introduces the subject in stretto; the third — marked by Bach 'al riverso' — presents the subject in inversion; and the fourth is the recapitulation of the movement. The following Largo again provides contrast of tempo and key with a melody and accompaniment implied in a two-part texture. The Sonata ends with a fast-flowing binary Allegro in the tonic key.

One of the most important instrumental genres Bach developed at Cöthen was the suite (he used the word *partita* — or 'Partia' in the case of the unaccompanied violin solos — synonymously). By the late seventeenth century, the suite had assumed a more-or-less regular shape. The four main dances — *allemande*, *courante*, *sarabande* and *gigue* — had become stereotyped both in order and style: the *allemande* in a moderate 4/4-time with a short upbeat, frequently making use of running figures which pass from voice to voice in a pseudo-contrapuntal texture; the *courante* in a moderate triple time and flowing style, again with a short upbeat: the *sarabande* in a slow and stately triple time, with the accent falling on the second beat; the *gigue* in a fast compound time, often in real parts with imitative or fugal entries. Sometimes, as in Bach's cello suites, these dances were preceded by a prelude. Additional dance movements, called by the generic title of 'galant' dances, were traditionally inserted between the *sarabande* and the *gigue*. Nowhere was this form developed more systematically than in Bach's suites for unaccompanied cello, but the three Partitas for unaccompanied violin are somewhat less rigid in form and their structure is best summarized by means of a simple table:

<i>Partia 1</i>	<i>Partia 2</i>	<i>Partia 3</i>
Allemanda (+Double)	Allemanda	Preludio
Corrente (+Double)	Corrente	
Sarabande (+Double)	Sarabanda	Loure
		Gavotte en Rondeaux
		Menuet I
		Menuet II
		Bourrée
	Giga	Gigue
	Ciaccona	
Tempo di Borea (+Double)		

Almost all of the dances are in binary form, but as can clearly be seen each Partita is quite different from the others.

Partita No. 1 in B minor (BWV 1002) is unique in that each of the dances is followed immediately by a variation for which Bach used the French title 'double'. Whilst each variation is based on the dance it immediately succeeds each one is in a lighter mood, is more flowing and sometimes at a faster tempo than the dance on which it is based.

Partita No. 2 in D minor (BWV 1004) is the only one to include all four of the traditional suite dances. It ends with the famous Ciaccona that is often performed separately and has frequently been transcribed. This huge, ternary movement contains 64 variations on a four-bar phrase in which two outer, D minor sections enclose a central section in D major.

Partita No. 3 in E major (BWV 1006) contains only one of the four traditional suite dances — the final Gigue — all the rest are 'galant' dances. This Partita opens with a Preludio, a lengthy perpetuum mobile in semiquavers that Bach later transcribed for organ and orchestra in Cantatas 29 and 120a. The second movement is a rare example of the *Loure* that Bach used again in his French Suite No. 5. The *Gavotte* was defined by Bach as being 'en Rondeaux' indicating a structure in which the theme alternates with four short, contrasting episodes. Two stately *Menuets* and a lively Bourée precede the final, spirited *Gigue*.

'The essential difficulty of Bach's music', Malcolm Boyd writes, 'lies in the intrinsic complexity of the musical thought. It is not that the music is awkwardly laid out or that it tests the dexterity of the performer, but rather that its figuration... has a logic which is directed not by the fingers but by the brain.' Bach's solos for unaccompanied string instruments, of all the music in the repertoire, are those that most demand the player's complete understanding of the structure of the music for it to make sense in performance. They are the ultimate test of musicianship and performing skill. Paganini's Caprices, for instance, impress and entertain the listener by their sheer virtuosity. Without musical understanding, Bach's Sonatas and Partitas simply dissolve into a string of meaningless quavers and semiquavers.

Nonetheless, this may provide a clue as to the origins and intention of the Sonatas and Partitas. Prince Leopold himself played a number of instruments including the violin and

was a musical amateur in the best sense. Nowadays, when few European aristocrats have any skill or even interest in music, it is easy to forget the extraordinarily high level of technical skill on a variety of instruments reached by many aristocrats in the eighteenth century: Nicolas Esterhazy on the baryton, Joseph II on the pianoforte, Friedrich Wilhelm II on the cello and Frederick the Great on the flute, to name but four. Leopold himself may well have had the necessary technical expertise on the violin to tackle these pieces. Certainly he had the necessary musical insight: in Bach's own words, he not only 'loved' but 'knew' music. Perhaps Bach composed these works for the enjoyment of his young patron, whose natural musicianship and enthusiasm for music was making his life at the time so rich and happy.

© 1990 Christopher Powell



Archiv für Kunst und Geschichte

Contemporary pastel of Leopold von Anhalt-Köthen, in whose court Bach was Kappellmeister from 1717-1723.

Fürst Leopold von Anhalt-Köthen begegnete Bach zum erstenmal wahrscheinlich 1716, anlässlich der Vermählung seiner Schwester mit dem Neffen von Bachs Dienstherrn, dem Herzog von Sachsen-Weimar. Leopold war damals 21 Jahre alt, Bach zehn Jahre älter. Er war gerade von einer großen Bildungsreise zurückgekehrt, die ihn u.a. nach Frankreich, Italien, England und Holland geführt hatte. Er hatte gelernt, Violine, Baßviola und Cembalo zu spielen, und besaß selber eine schöne Baßstimme. Überdies hatte er sich in Rom von Johann David Heinichen unterrichten lassen, der später eine der wichtigsten musikalischen Abhandlungen des Barock verfaßte: *Der General-Bass in der Composition* (1728). Fürst Leopold war also ein gebildeter, kultivierter Mann mit dem festen Entschluß, am eigenen Hof die Art von musikalischem Niveau zu pflegen, wie er es auf seinen Reisen erlebt hatte. Er gründete sehr bald ein eigenes Kammerorchester — oder "Collegium musicum", wie er es selber nannte — zu dem er Virtuosen vor allem aus dem Berliner Raum heranzog. Als Leopold mündig wurde, übernahm er von seiner verwitweten Mutter die volle Kontrolle über seine finanziellen Angelegenheiten und vergrößerte seine Kapelle auf 18 Musiker.

Fürst Leopold erkannte in Bach seinen idealen Kapellmeister und trug ihm die Stelle an. Bach verstand sich auf Anhieb mit dem jungen Fürsten, und obwohl ihn der Herzog von Sachsen-Weimar mit aller Macht zu halten suchte — er ließ ihn sogar wegen Unbotmäßigkeit in Haft nehmen — traf Bach rechtzeitig zur Feier von Leopolds 23. Geburtstag im Dezember 1717 in Köthen ein. Nie war Bach glücklicher als in diesen ersten Jahren in seinem neuen Wirkungsfeld. Ebenso wie Leopold ihn verehrte, empfand Bach höchste Achtung vor seinem jungen Gönner, den er einmal in einem Brief an einen Schulfreund als "meinen gnädigen Fürsten, der die Musik liebt und kennt" beschrieb.

Seine sechs Sonaten und Partiten für Solovioline vollendete Bach 1720. Der heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin befindliche Autograph ist in der säuberlichen Schrift des Komponisten gut erhalten. Das Titelblatt trägt den Vermerk: "Sei Solo / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo / da / Joh: Seb: Bach. / a[nn]o. 1720." Sofort erregen die Worte "Libro Primo" unser Interesse. Komponierte Bach je einen zweiten Satz von Soloviolinistücken, wie man daraus schließen könnte? Jedenfalls ist man noch nie auf diese Werke gestoßen.

Bach war ein praktischer Komponist: Er hatte (von seinem Lebensabend abgesehen) weder die Muße noch die Absicht, Musik ohne einen bestimmten Aufführungs- oder Unterrichtszweck zu komponieren. Seine Sonaten und Partiten für Solovioline dürften keine Ausnahme gewesen sein, doch weder aus der Partitur noch aus der begrenzt überlieferten Korrespondenz geht hervor, welchem Anlaß sie dienten. Bach fertigte eine saubere Kopie von sechs Stücken an, was die Vermutung nahelegt, daß er sie veröffentlichen wollte — sechs Stücke waren im 18. Jahrhundert verlegerisch üblich — doch ist dies aufgrund ihres technischen und besonders ihres musikalischen Schwierigkeitsgrades unwahrscheinlich.

Für diese Gattung hatte Bach kaum frühere Beispiele, obwohl J. P. von Westhoff — einer seiner Mitvirtuosen 1703 in Weimar — 1696 einen Satz von sechs Partiten für Solovioline veröffentlicht hatte. Auch Dresden war von Bedeutung. Biber, J. J. Walther und Pisendel, die alle in Dresden wirkten, hatten ähnliche Werke komponiert, und es ist bekannt, daß Pisendel (ein besonders begabter Violinist) ein Exemplar der Sonaten und Partiten Bachs besaß. Vielleicht waren sie für ihn geschrieben. Aber auch Spieß, Fürst Leopolds Konzertmeister in Köthen, kommt in Frage.

Derart idiomatisch geschriebene, das volle Potential des Instruments auf einzigartige, originelle Art ausschöpfende Werke hätte Bach nie komponieren können, wenn er nicht selber Violine gespielt hätte. Obwohl sich im 18. Jahrhundert die Musiker in der Regel auf ein Instrument konzentrierten, beherrschten sie stets auch noch mehrere andere. Bach widmete sich vor allem den Tasteninstrumenten — er war ein Organist von internationalem Rang — spielte aber auch Violine und Viola. Er kam aus einer Musikerfamilie und war im Geigenspiel von seinem Vater unterrichtet worden, wie dieser schon vom Großvater. Eine seiner ersten Anstellungen fand Bach ja auch als Violinist am Weimarer Hof, wo er später als Organist wirkte.

Während seiner Weimarer Zeit komponierte Bach eine Reihe eindeutig durch Geigentechnik beeinflusster Orgelwerke. Man hat sogar überlegt, daß die berühmte Toccata und Fuge in d-Moll (wenn sie überhaupt von Bach stammt!) ihr Leben als Violinstück begonnen haben könnte. In den Köthener Sonaten und Partiten für Solovioline, insbesondere in den Akkordpassagen und Fugen, stand Bach nun vor dem Gegenproblem, die für die Orgel idiomatischen polyphonen, harmonischen Texturen auf ein im Prinzip

einstimmiges, melodisches Instrument zu übertragen. Diese Fähigkeit wurde typisch für seinen ausgereiften Stil.

Im Autographen wechseln sich die Sonaten mit den Partiten ab. Der Einfachheit halber faßt man sie hier jedoch besser gruppenweise zusammen.

Die Sonaten weisen eine sehr viel konsequentere Struktur auf als die Partiten. Sie folgen alle dem *sonata da chiesa*-Schema (langsam- schnell-langsam-schnell). Der 2. Satz ist immer eine Fuge, in der Bach sein Geschick zur Komposition "melodischer Polyphonie" zeigt, d.h. mehrere "Stimmen" in einer melodischen Linie ausdrückt. Im 1. und 3. Satz hat der Interpret die ebenso schwere Aufgabe, Mehrfachgriffe zu bewältigen, d.h. drei- oder viersaitige Akkorde zu spielen. Die Schlußsätze zeichnen sich generell durch eine einzelne, schnell geführte Melodie aus.

Die Sonate Nr. 1 in g-Moll (BWV 1001) beginnt mit einem Adagio, in dem der Interpret in einem einfachen harmonischen Rahmen zu improvisieren scheint. Es folgt eine Fuga über ein aus neun Noten bestehendes Thema, zwischen deren Einsätzen flüssige Sechzehntelnoten-Episoden ablaufen. Dieser Satz muß es Bach besonders angetan haben, da er ihn später für Orgel (BWV 539) und Sololaute (BWV 1000) umschrieb. Die folgende Siciliana liefert einen Kontrast in Tempo, Tonart und Textur. Bach ruft unter geschicktem Einsatz der G-Saite die Illusion einer von zwei Violinen begleiteten Viola hervor. Ein Presto in schlichter Binärform rundet die Sonate ab.

Die Sonate Nr. 2 in a-Moll (BWV 1003) folgt dem gleichen Schema wie ihre Vorgängerin. Ein Grave fungiert als Vorspiel zu einer schnellen Fuga. Das neunnotige Thema ähnelt dem der Sonate Nr. 1. Johann Mattheson, ein berühmter Barocktheoretiker und Zeitgenosse Bachs, zitiert es in seiner Abhandlung *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) mit der Bemerkung: "Wer würde glauben, daß diese ... kurzen Noten so fruchtbar sein könnten, daß sie einen Kontrapunkt von mehr als einer ganzen Notenseite hervorbringen, ohne ungewöhnliche Verlängerung und durchaus natürlich? Und doch hat der junge Bach, der in dieser Form besonders begabt ist, der Welt gerade dies vorgelegt; er hat sogar sein Thema hier und da in Umkehrung eingeführt." Das Andante kontrastiert mit einer schlichten Melodie über einer pulsierenden Achtelnoten-Begleitung. Das abschließende, in Binärform gehaltene Allegro zeichnet sich durch seine Echoeffekte aus — einer der

seltener Fälle, in denen Bach dynamische Anweisungen gab.

Die Sonate Nr. 3 in C-Dur (BWV 1005) ist von der Grundstruktur her zwar mit den beiden anderen vergleichbar, setzt sich aber im musikalischen Stoff leicht ab. Das einleitende Adagio weist punktierte Rhythmen und Mehrfachgriffe auf. Die Fuga hat ein flüssiges Thema, das auf der Melodie des Chorals "Komm, heiliger Geist, Herr Gott" beruht, selber aus dem Pfingstantiphon "Veni, Sancte Spiritus" abgeleitet. Diese recht lange Fuge (354 Takte) wird durch Episoden, die mit einer langen Pedalnote enden, in vier Teile gegliedert. Der erste Teil bildet die Durchführung der Fuge; der zweite führt "stretto" das Thema ein; der dritte — von Bach "al riverso" markiert — kehrt das Thema um; und der vierte Teil stellt die Zusammenfassung des Satzes dar. Das folgende Largo dient wieder dem Kontrast in Tempo und Tonart, wobei eine zweistimmige Textur Melodie und Begleitung suggeriert. Die Sonate schließt mit einem schnellen, binären Allegro in der Grundtonart.

Zu den wichtigsten Instrumentalgattungen, die Bach in Köthen entwickelte, gehört die Suite (er bezeichnete sie gleichzeitig auch als Partita oder — im Fall der Soloviolinstücke — "Partia"). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Suite bereits eine mehr oder weniger regelmäßige Form angenommen. Die vier Haupttänze — Allemande, Courante, Sarabande und Gigue — waren in Ablauf und Stil zu Stereotypen geraten: Die Allemande hatte einen mäßigen 4/4-Takt mit einem kurzen schnelleren Teil, oft unter Rückgriff auf laufende Figuren, die in einer pseudokontrapunktischen Textur von einer Stimme auf die andere übergangen; die Courante hatte einen ebenfalls gemäßigten Dreiertakt und flüssigen Stil, wiederum mit kurzem schnelleren Teil; die Sarabande präsentierte sich in einem langsamen, gesetzten Dreiertakt, in dem der Akzent auf den zweiten Schlag fiel; und die Gigue kam in einem schnellen Mischtakt, oft in echten Teilen mit imitativen oder fugischen Einsätzen. Zuweilen — man denke an Bachs Cellosuiten — ging diesen Tänzen ein Vorspiel voraus. Zusätzliche Tanztypen, die oft als Hoftänze bezeichnet wurden, fügte man traditionell zwischen die Sarabande und die Gigue ein. Nirgendwo stößt man auf eine systematischere Entwicklung dieser Form als in Bachs Suiten für Solocello. Die drei Partiten für Solovioline weisen eine weniger strenge Form auf, und ihre Struktur läßt sich am besten in einer einfachen Tabelle veranschaulichen:

Partia 1

Allemanda (+ Double)
Corrente (+ Double)
Sarabanda (+ Double)

Tempo di Borea (+ Double)

Partia 2

Allemanda
Corrente
Sarabanda

Giga
Ciaccona

Partia 3
Preludio

Loure
Gavotte en Rondeaux
Menuet I
Menuet II
Bourée
Gigue

Fast alle Tänze stehen in Binärform, doch wie man deutlich sieht, unterscheiden sich die Partiten stark voneinander.

Die Partita Nr. 1 in h-Moll (BWV 1002) ist insofern beispiellos, als jedem der Tänze sofort eine Variation folgt, die Bach mit der französischen Bezeichnung "Double" versah. Zwar liegt jeder Variation der unmittelbar vorausgegangene Tanz zugrunde, doch ist sie stimmungsmäßig lockerer, flüssiger und manchmal schneller.

Die Partita Nr. 2 in d-Moll (BWV 1004) weist als einzige alle vier traditionellen Tanztypen einer Suite auf. Sie schließt mit der berühmten Ciaccona, die häufig alleine aufgeführt wird und für viele Instrumente umgeschrieben worden ist. Dieser gewaltige Ternärsatz enthält 64 Variationen über eine viertaktige Phrase, in der zwei d-Moll-Teile einen Mittelteil in D-Dur umklammern.

Die Partita Nr. 3 in E-Dur (BWV 1006) enthält nur einen der Tanztypen, die man von einer Suite erwarten würde — die abschließende Gigue — alle anderen sind Hof Tänze. Diese Partita beginnt mit einem Preludio, einem längeren Perpetuum mobile aus Sechzehntelnoten, das Bach später in den Kantaten 29 und 120a für Orgel und Orchester umschrieb. Der 2. Satz ist ein Vertreter der seltenen Loure, von Bach auch in seine Französische Suite Nr. 5 einbezogen. Der Gavotte gab Bach das Attribut "en Rondeaux", um eine Struktur anzudeuten, in der sich das Thema mit vier kurzen, kontrastierenden Episoden abwechselt. Zwei gesetzte Menuets und eine lebhaft Bourée führen zu der ausgelassenen Gigue am Schluß.

"Die wesentliche Schwierigkeit der Musik Bachs", schreibt Malcolm Boyd, "liegt in der ureigenen Komplexität des musikalischen Gedankens. Nicht daß die Musik schwierig angelegt wäre oder die Fingerfertigkeit des Interpreten herausgefordert würde, vielmehr zeichnet sich ihre Figuration durch eine Logik aus, die sich nicht an die Finger, sondern an das Gehirn wendet." Bachs Solostücke für einzelne Saiteninstrumente heben sich von dem allgemeinen Repertoire insofern ab, als der Interpret die musikalische Struktur völlig begreifen muß, bevor er eine sinnvolle Darbietung geben kann. Sie stellen die höchste Herausforderung an die Musikalität und das Interpretationsvermögen dar. Paganinis Capricci beeindruckten zum Beispiel durch ihre reine Virtuosität. Ohne musikalisches Verständnis lösen sich Bachs Sonaten und Partiten jedoch schlichtweg in eine Reihe bedeutungsloser Achtel- und Sechzehntelnoten auf.

Darin liegt vielleicht ein weiterer Hinweis auf die Entstehung und Absichten der Sonaten und Partiten. Fürst Leopold selbst spielte neben einigen anderen Instrumenten auch die Violine und war ein Amateurmusiker im besten Sinne des Wortes. Heutzutage, da nur wenige europäische Aristokraten musikalisches Geschick oder auch nur musikalische Neigungen haben, vergißt man leicht, auf welch außerordentlich hohem Niveau Aristokraten im 18. Jahrhundert die verschiedensten Instrumente beherrschten: Nikolaus Esterhazy das Baryton, Joseph II. das Pianoforte, Friedrich Wilhelm II. das Cello und Friedrich der Große die Querflöte, um nur vier zu nennen. Leopold könnte sehr wohl die erforderliche Violintechnik besessen haben, um diese Stücke in Angriff zu nehmen — das erforderliche musikalische Verständnis hatte er auf jeden Fall. Um mit Bach zu sprechen, "liebte" er nicht nur Musik, sondern er "kannte" sie auch. Vielleicht komponierte Bach diese Werke zur Erquickung seines jungen Gönners, dessen natürliche Musikalität und Musikbegeisterung ihm damals ein so reiches, glückliches Leben bescherte.

© 1990 Christopher Powell
Translation by Byword

Le prince Leopold d'Anhalt-Cöthen rencontra probablement Bach pour la première fois en 1716, à l'occasion du mariage de sa sœur avec le neveu du duc de Weimar, employeur du musicien. Il avait vingt et un ans à l'époque et Bach trente et un. Il venait d'achever un grand voyage qui l'avait conduit notamment en France, en Italie, en Angleterre et en Hollande. Il avait appris à jouer du violon, de la viole de gambe et du clavecin, et il possédait une belle voix de basse; à Rome il avait été l'élève de Johann David Heinichen, qui écrivit ensuite l'un des traités musicaux les plus importants de la période baroque, *Der General-Bass in der Composition* (1728). Cet homme cultivé était bien décidé à ce que l'ensemble musical de sa cour égalât ceux qu'il avait pu entendre lors de ses voyages. Il forma sans tarder un orchestre de chambre, ou "collegium musicum", pour reprendre sa propre expression, en s'assurant les services de plusieurs virtuoses, venus surtout de Berlin. A sa majorité, il prit le contrôle financier de ses affaires, que dirigeait jusque-là sa mère veuve, et augmenta à dix-huit le nombre des instrumentistes de sa "Kapelle".

Le prince devina que nul, mieux que Bach, ne saurait diriger cet ensemble, et il lui offrit le poste de maître de chapelle. Bach sympathisa immédiatement avec Leopold et, malgré les manœuvres du duc de Weimar pour le garder à son service — dont un séjour en prison —, il prit ses fonctions juste à temps pour célébrer le vingt-troisième anniversaire de son nouvel employeur, en décembre 1717. Il ne fut jamais aussi heureux que durant ses premières années à Cöthen. Si Leopold l'idolâtrait, il nourrissait, pour sa part, un profond respect pour son jeune maître: "Mon prince gracieux, qui aimait et connaissait la musique", écrivit-il à son propos dans une lettre à un ancien camarade d'école.

Bach acheva ses six Sonates et Partitas pour violon non accompagné en 1720. Le manuscrit autographe, conservé à la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz de Berlin, est une mise au propre de la main de Bach. On peut lire, sur la page-titre: "Sei Solo. / a / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / a[nn]o. 1720." Les mots "Libro Primo" semblent indiquer que le compositeur avait l'intention d'écrire un ou plusieurs ouvrages du même type; pourtant, aucun autre n'est parvenu jusqu'à nous.

Bach était un compositeur pratique: il n'eut ni le temps ni le goût (sauf à la fin de son

existence) d'écrire de la musique autrement que pour une interprétation ou dans un but didactique. Il est très peu probable que les Sonates et Partitas fassent exception à cette règle, mais rien dans la partition ni dans la correspondance restreinte les concernant ne permet de dire à qui elles s'adressaient. Bach les copia soigneusement, comme à son habitude, et les regroupa pour former une série de six morceaux, ce qui tendrait à montrer qu'il les destinait à la publication — puisque la musique instrumentale était généralement imprimée de cette manière durant tout le dix-huitième siècle — mais leur difficulté, technique et surtout musicale, vient contredire cette hypothèse.

Bach eut peu de modèles pour cette œuvre: J.P. von Westhoff, violoniste à Weimar en même temps que lui en 1703, qui avait publié une série de six partitas pour violon seul en 1696, et surtout Biber, J.J. Walther et Pisendel, compositeurs de Dresde, qui avaient écrit des œuvres similaires. Ce dernier, qui était un violoniste particulièrement doué, possédait d'ailleurs une copie des Sonates et Partitas de Bach, qui les composa peut-être à son intention; à moins qu'elles n'aient été destinées à Spiess, premier violon du prince Leopold à Cöthen.

Sans connaissance pratique directe du violon, Bach n'aurait jamais pu composer des œuvres à l'écriture aussi naturelle ni exploiter les possibilités de cet instrument d'une manière aussi originale. Au dix-huitième siècle, les musiciens se spécialisaient dans la pratique d'un instrument mais savaient aussi jouer de plusieurs autres. Bach était avant tout un interprète du clavier — un organiste de réputation internationale — mais il jouait aussi du violon et de l'alto. Il était issu d'une famille de musiciens et son père lui avait appris le violon pendant son enfance, tout comme ce dernier avait autrefois bénéficié des cours de violon que lui avait donnés son propre père. L'un des premiers postes de Bach fut d'ailleurs celui de violoniste à la cour de Weimar, où il devint ensuite organiste.

Il y a lieu de remarquer que Bach composa durant son séjour à Weimar un certain nombre d'œuvres pour orgue clairement influencées par la technique du violon. On a même avancé l'idée selon laquelle la célèbre Toccata et Fugue en ré mineur (à supposer qu'elle soit bien de Bach!) aurait vu le jour sous la forme d'une pièce pour violon. Dans les Sonates et Partitas pour violon non accompagné de Cöthen, en revanche, et en particulier dans les passages en accords et dans les fugues, il eut pour souci majeur d'adapter les

textures polyphoniques et harmoniques caractéristiques de l'orgue à ce qui est essentiellement un instrument mélodique à ligne unique. Ce transfert de langage est l'une des constantes du style de sa maturité.

Dans le manuscrit autographe, les Sonates alternent avec les Partitas, mais il paraît utile de les regrouper pour mieux les étudier.

Les Sonates possèdent une structure beaucoup plus homogène que les Partitas. Toutes adoptent le modèle de la *sonata da chiesa* (lent-rapide-lent-rapide). Dans chaque cas, le second mouvement est une fugue illustrant l'art avec lequel Bach écrivait la "polyphonie mélodique", plusieurs "voix" se mêlant dans une seule ligne mélodique. Dans les premier et troisième mouvements, l'interprète doit affronter la technique des cordes multiples, qui consiste à exécuter des accords en utilisant simultanément trois ou quatre cordes. Les derniers mouvements renferment généralement une seule mélodie, plutôt rapide.

La Sonate no. 1 en sol mineur (BWV 1001) s'ouvre sur un Adagio dans lequel l'exécutant semble improviser dans un cadre mélodique simple. Suit une Fuga basée sur un sujet de neuf notes dont les entrées sont entrecoupées par de gracieux épisodes de doubles croches. Ce mouvement dut beaucoup plaire au compositeur car il le transcrivit ensuite pour orgue (BWV 529) et pour luth solo (BWV 1000). La Siciliana contraste avec le morceau précédent par son tempo, sa tonalité et sa texture; Bach semble y faire entendre, par un emploi habile de la corde de sol, un alto solo accompagné par deux violons. Enfin, un Presto de forme binaire simple parachève la Sonate.

La Sonate no. 2 en la mineur (BWV 1003) suit le même schéma que la précédente. Un Grave sert de prélude à une Fuga rapide. Le sujet de neuf notes est semblable à celui de la Sonate no. 1. Johann Mattheson, célèbre théoricien baroque et contemporain de Bach, cita ce thème dans son traité *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) en remarquant: "Qui aurait cru que ces notes brèves [...] étaient fécondes au point d'engendrer un contrepoint occupant plus d'une feuille de musique, sans élargissement inhabituel et tout à fait naturellement? Et pourtant, c'est ce que nous offre l'habile Bach, particulièrement doué dans cette forme; il a même introduit le sujet ici et là sous une forme renversée." L'Andante fournit un contraste, avec sa mélodie simple accompagnée par des croches régulières. L'Allegro final de forme binaire est remarquable par ses effets d'écho; c'est

l'un des rares cas où Bach nota la dynamique.

La Sonate no. 3 en ut majeur (BWV 1005) possède une structure semblable à celle des deux autres sonates, auxquelles elle est étroitement apparentée par son matériau musical. Elle s'ouvre sur un Adagio comprenant des rythmes pointés et des cordes multiples. La Fuga renferme un sujet gracieux basé sur la mélodie du choral "Komm, heiliger Geist, Herr Gott", lui-même tiré de l'antienne de la Pentecôte "Veni, Sancte Spiritus" (Viens, Esprit Saint). Cette longue fugue (354 mesures) est divisée en quatre sections par des épisodes dont chacun s'achève sur une pédale: la première forme l'exposition de la fugue, la deuxième introduit le sujet in stretto, la troisième — marquée al reverso — présente le sujet de manière renversée, et la quatrième réexpose le mouvement. Le Largo qui suit fournit un contraste de tempo et de ton par sa mélodie et son accompagnement imbriqués dans une texture à deux parties. La Sonate s'achève sur un rapide Allegro binaire dans la tonique.

L'un des genres instrumentaux les plus importants que Bach eût développé à Cöthen fut la suite (pour laquelle il utilisa le terme de "Partita" ou, dans le cas de solos de violon, celui de "Partia"). La suite acquit une forme plus ou moins régulière vers la fin du dix-septième siècle. Les quatre danses principales sur lesquelles elle s'appuyait, l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue, étaient devenues des stéréotypes tant par l'ordre dans lequel elles étaient employées que par leur style: l'allemande dans une mesure modérée à 4/4, avec un temps faible bref, et utilisant fréquemment des glissandos qui passaient de voix en voix dans une texture pseudo-contrapuntique; la courante dans une mesure modérée à trois temps et un style ample, avec un temps faible bref elle aussi, la sarabande dans une mesure à trois temps lente et majestueuse, l'accent tombant sur le deuxième temps, et la gigue dans une mesure composée rapide, souvent dans des parties réelles assorties de passages fugués ou en imitation. Parfois, comme dans les Suites pour violoncelle de Bach, ces danses étaient précédées d'un prélude. Des mouvements de danse 7 supplémentaires, regroupés sous le terme générique de "danses galantes", trouvaient généralement leur place entre la sarabande et la gigue. Jamais cette forme ne fut plus systématiquement développée que dans les Suites de Bach pour violoncelle seul, mais ces trois Partitas pour violon non accompagné sont de forme un peu moins rigide que celles-ci. Elles se présentent de la manière suivante:

<i>Partia 1</i>	<i>Partia 2</i>	<i>Partia 3</i>
Allemanda (+ Double) Corrente (+ Double) Sarabande (+ Double)	Allemanda Corrente Sarabanda	Preludio Loure Gavotte en Rondeaux Menuet I Menuet II Bourée Gigue
Tempo di Borea (+ Double)	Giga Ciaccona	

La majeure partie des danses sont de forme binaire, mais elles diffèrent pourtant beaucoup les unes des autres, comme le montre ce tableau.

La Partita no. 1 en si mineur (BWV 1002) est unique en ce sens que chacune des danses est immédiatement suivie d'une variation pour laquelle Bach utilisa le terme français de "Double". Alors que chaque variation s'appuie sur la danse qu'elle suit directement, elle est invariablement plus gaie, plus gracieuse et parfois plus rapide que son modèle.

La Partita no. 2 en ré mineur (BWV 1004) est la seule à inclure les quatre danses traditionnelles. Elle s'achève sur la fameuse Ciaccona qui est souvent interprétée séparément et a fait l'objet de nombreuses transcriptions. Cet immense mouvement ternaire renferme soixante-quatre variations sur une phrase de quatre mesures dans laquelle deux sections en ré mineur encadrent une section en ré majeur.

La Partita no. 3 en mi majeur (BWV 1006) ne contient qu'une seule des quatre danses, la Gigue finale, les autres étant dites "galantes". Elle s'ouvre sur un Preludio, long perpetuum mobile en doubles croches que le compositeur transcrivit ensuite pour orgue et orchestre dans ses Cantates nos. 29 et 120a. Le deuxième mouvement est un rare exemple de Loure, danse que Bach réutilisa dans sa Suite française no. 5. Dans la Gavotte en Rondeaux, le thème alterne avec quatre brefs épisodes contrastés. Enfin, deux Menuets solennels et une Bourée animée précèdent une Gigue finale pleine d'entrain.

"La difficulté essentielle de la musique de Bach, écrit Malcolm Boyd, tient à la complexité intrinsèque de sa pensée. Non pas que la musique soit présentée gauchement ou qu'elle mette à l'épreuve l'habileté de l'exécutant; elle obéit plutôt [...] à une logique commandée non pas par les doigts mais par l'esprit." Plus que toute autre pièce du répertoire, les solos de Bach pour cordes seules nécessitent, de la part de l'exécutant, une maîtrise totale de la structure de la musique. Plus que toute autre, ils testent le sens de la musique et les qualités d'interprétation de ce dernier. Les Caprices de Paganini, par exemple, impressionnent et distraient l'auditeur par leur simple virtuosité, alors que sans une maîtrise de la structure, les Sonates et Partitas de Bach se résument à une suite incompréhensible de croches et de doubles croches.

Pourtant, on trouvera peut-être là un indice relatif à l'origine des Sonates et Partitas. Le prince Leopold jouait de plusieurs instruments, dont le violon, et il était amateur de musique, au meilleur sens du terme. Aujourd'hui, où peu d'aristocrates européens connaissent la musique ou s'y intéressent, il est facile d'oublier l'extraordinaire degré de compétence technique sur plusieurs instruments que de nombreux aristocrates réussirent à atteindre au dix-huitième siècle: Nicolas Esterhzy au baryton, Joseph II au pianoforte, Frédéric Guillaume II au violoncelle, et Frédéric le Grand à la flûte, pour n'en citer que quatre. Il est fort possible que Leopold lui-même ait été assez bon violoniste pour les interpréter; il en saisit d'ailleurs certainement la structure musicale; Bach ne dit-il pas à son sujet qu'il "aimait" mais aussi "connaissait" la musique? Peut-être le compositeur écrivit-il ces œuvres pour le plaisir de son jeune employeur, dont le sens de la musique et le goût pour cet art rendait l'existence si riche et si heureuse.

© 1990 Christopher Powell
 Translation by Byword



Autograph page of the Manuscript of Bach's Sonata for Violin in G minor, courtesy of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer Brian Couzens • Sound Engineer: Ralph Couzens
- Editor: Jeffrey Ginn • Recorded in Forde Abbey, Charde, Somerset on 16-19 November 1987
- Front Cover Picture: Köthen Castle, near Halle. (Residence of the Duke of Anhalt-Köthen; rebuilt during 1597-1606 after the fire of 1547). Castle and garden from an aerial view. Copperplate engraving by Matthäus Merian, c.1650
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Miranda Cook

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

J.S. BACH: SONATAS & PARTITAS FOR VIOLIN BWV 1001-1006

Chandos

Chandos

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Sonatas and Partitas for solo violin

COMPACT DISC ONE

Sonata No. 1 in G minor

BWV 1001 [18:26]

- 1 I Adagio [5:03]
- 2 II Fuga (Allegro) [5:37]
- 3 III Siciliana [4:09]
- 4 IV Presto [3:32]

Partita No. 1 in B minor

BWV 1002 [30:51]

- | | |
|-----------------------------|------------------|
| 5 I Allemanda [7:03] | 6 Double [2:34] |
| 7 II Corrente [3:29] | 8 Double [3:32] |
| 9 III Sarabande [4:39] | 10 Double [2:06] |
| 11 IV Tempo di Borea [3:40] | 12 Double [3:44] |

Sonata No. 2 in A minor

BWV 1003 [25:06]

- 13 I Grave [5:13]
- 14 II Fuga [8:03]
- 15 III Andante [6:16]
- 16 IV Allegro [5:29]

TT = 74:42

LYDIA MORDKOVITCH violin

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

2-disc set **CHAN 8835/6**



COMPACT DISC TWO

Partita No. 2 in D minor

BWV 1004 [33:07]

- 1 I Allemanda [5:43]
- 2 II Corrente [2:56]
- 3 III Sarabanda [4:31]
- 4 IV Giga [4:14]
- 5 V Ciaccona [15:40]

Sonata No. 3 in C major

BWV 1005 [23:06]

- 6 I Adagio [4:36]
- 7 II Fuga [10:12]
- 8 III Largo [3:39]
- 9 IV Allegro assai [4:37]

Partita No. 3 in E major

BWV 1006 [18:14]

- 10 I Preludio [3:12]
- 11 II Loure [5:17]
- 12 III Gavotte en Rondeaux [2:48]
- 13 IV Menuet I [1:45]
- 14 V Menuet II [1:36]
- 15 VI Bouree [1:35]
- 16 VII Gigue [1:59]

DDD

TT = 74:47

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in England.

LYDIA MORDKOVITCH

CHAN 8835/6