

hyperion  
dyad

2 CDS

— BACH —

*Sonatas  
for Violin  
and  
Harpsichord*

ELIZABETH  
WALLFISCH

PAUL  
NICHOLSON



THE MUSIC recorded here was all intended to be played by the same combination of instruments: violin and harpsichord, with or without the addition of a stringed instrument on the bass line. Yet they divide into two distinct groups, belonging to quite different traditions. Four of the works, the Sonatas in G major, E minor and C minor, BWV1021, 1023 and 1024, and the Fugue in G minor, BWV1026, are solo sonatas with the continuo accompaniment expressed in the form of a figured bass. By contrast, the Six Sonatas in B minor, A major, E major, C minor, F minor and G major, BWV1014-19, are essentially trio sonatas, with the written-out harpsichord part usually carrying two of the three musical lines. As we shall see, they represent a crucial moment in eighteenth-century music when the primary role in chamber music began to pass from the violin to the keyboard – a transition symbolic of the increasing importance of the keyboard and keyboard players in musical life at the time.

When Johann Sebastian Bach was a young man the solo sonata with continuo was the main vehicle for the virtuosity of professional violinists; the solo violin concerto developed by Vivaldi and his Italian contemporaries only became popular in Germany around 1720. Bach would probably have known a repertory of virtuoso violin sonatas by seventeenth-century composers such as Heinrich Schmelzer, Heinrich Biber, Johann Jacob Walther and others which developed the use of high positions, double stops and *scordatura*. Composers of Bach's generation tended to regard these devices as outmoded tricks, though the G major Sonata, BWV1021, and the Fugue in G minor, BWV1026, have a good deal of double stopping, and the Sonatas in E minor and C minor, BWV1023 and 1024, begin with old-fashioned toccata passages. By and large, however, Bach's violin and continuo works owe more to Corelli and his Italian contemporaries in their clear structures, logical harmonic patterns, use of fugal techniques, and, not least, in their avoidance of virtuosity for its own sake.

The earliest of the four violin and continuo works is probably the Fugue in G minor, BWV1026. It is usually said to have been written at Cöthen in about 1720, but recent research has revealed that the manuscript was copied by Bach's cousin J G Walther in about 1712, when they were both working at Weimar. Thus it is probably one of his first essays in the Italian *ritornello* pattern popularized by Vivaldi, with its series of statements of the fugue subject separated by modulating passage-work. The Sonatas in E minor and C minor, BWV1023 and 1024, both come from manuscripts at Dresden. The E minor is unquestionably authentic: it is attributed to Bach in the source, and the lyrical *Adagio ma non tanto* and the complex and harmonically sophisticated *Allemanda* can hardly have been written by anyone else. It has been suggested that the work was played by, and even written for, the Dresden violin virtuoso J C Pisendel.

By contrast, the C minor Sonata is anonymous in the source and was only attributed to Bach in the nineteenth century, though it belongs to the same milieu and has the harmonic richness we associate with him. But it could easily be by an imitator such as Pisendel, and the contrast in style between the old-fashioned first movement and the more modern jig-like *Vivace* suggests that it is by a composer who had a less settled and confident musical personality than Bach. The G major Sonata, BWV1021, is also a puzzle. It has the same bass line as the Trio Sonata for flute, violin and continuo, BWV1038, and the F major Sonata for violin and harpsichord, BWV1022. Of the three, BWV1021 is most likely to be by J S Bach rather than another member of his circle, since it is ascribed to him in a manuscript copied by his second wife, Anna Magdalena.

The Six Sonatas BWV1014-19 seem to come from a later phase of Bach's chamber music output. We do not know why, when, or exactly how he hit on the idea of turning trio sonatas into sonatas for a single melody instrument with obbligato harpsichord, but the G major Sonata for bass viol and harpsichord, BWV1027, and the version of it for two flutes and continuo, BWV1039, (together with organ versions of two of the movements) suggest that it was originally done mechanically by simply allocating one of the upper parts to the right hand of the harpsichord. This process is analogous to the one that produced harpsichord concertos out of earlier violin concertos, and could easily have been done extempore. It was evidently common practice in Bach's circle: some of C P E Bach's trios also exist in versions for violin and harpsichord as well as two treble instruments and bass.

But J S Bach went much further than simple transcription. The first, third and fourth movements of the B minor Sonata for flute and harpsichord, BWV1030, look as if they started life in a trio sonata for two violins and continuo, while the beautiful second movement with its richly worked-out keyboard part can only have been conceived more or less as it stands; a harpsichord part in G minor seems to be evidence of an intermediate version for violin and harpsichord. Similarly, the fast movements of BWV1014-19 are mostly strict contrapuntal trios and could easily be played with two violins and bass, while some of the slow movements, such as the *Adagio* of BWV1014, the *Adagio* and the *Adagio ma non tanto* of BWV1016, and the *Largo* and *Adagio* of BWV1018, have much freer textures. The *Largo* of BWV1018, for instance, is effectively a four-part invention, with three parts played by the harpsichord, while the *Adagio* of BWV1016 sounds like the slow movement of a violin concerto, with the orchestra represented by the harpsichord. The movement furthest from the trio sonata idiom is the remarkable *Adagio* of BWV1018 in which the harpsichord plays continuous demisemiquavers against serene, flowing double-stopped quavers in the violin.

The variety of textures found in these sonatas does not necessarily mean that Bach drew some of the movements from lost trio sonatas. None of them survives in this form and the early versions we have – a variant of the *Adagio* of BWV1018 with a simpler keyboard part, and two variants of BWV1019 with different sequences of movements – are already scored for violin and harpsichord. Recent research suggests that he completed the violin and harpsichord sonatas as a set around 1725, by which time he had probably long lost interest in the conventional trio sonata. He only returned to it once, so far as we know, with the Sonata for flute, violin and continuo in *The Musical Offering*, written in 1747 for the ultra-conservative Berlin court. It seems that these marvellous works were conceived from the start as ‘Sei Sounate à Cembalo Certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace’, as the title-page of the autograph manuscript puts it.

It is clear that Bach conceived the ‘Sei Sounate’ as a definitive and self-contained set, along the same lines as the six Brandenburg Concertos, the six Sonatas and Partitas for solo violin, and the six Cello Suites. Or rather, that five of the six sonatas belong together. Nos 1-5 are all four-movement works, using the standard solo-fast-slow-fast pattern of the trio sonata, and their keys outline a logical pattern, proceeding sharpwards (B minor, A major and E major) and then flatwards (C minor, F minor), preserving a balance between major and minor works. However, No 6 breaks the pattern: understandably, it is in G major rather than the remote D flat/C sharp major, and has five movements rather than four, including an *Allegro* for harpsichord solo. Bach had some trouble finding a satisfactory form for this piece. The first version consisted of six movements, including a different harpsichord solo, a violin and continuo movement and a repeat of the opening *Allegro* at the end. In the second version he replaced the harpsichord solo with an arrangement of an aria from Cantata No 120 and omitted the violin solo. In the final version (recorded here), the aria arrangement is replaced by a new harpsichord solo, and the repeat of the opening *Allegro* is omitted, producing the satisfying symmetrical pattern fast-slow-fast-slow-fast with the harpsichord solo at the centre.

Such reworkings demonstrate the care with which Bach assembled his Six Sonatas for violin and harpsichord. They were the models for similar works by his sons, pupils and followers, and they are the first classics in a genre that Mozart, Beethoven, Schubert and later nineteenth-century composers developed so fruitfully.

PETER HOLMAN ©1998

## ELIZABETH WALLFISCH

Elizabeth Wallfisch is an outstanding concerto and recital soloist specializing in 'period' violin performance. She began her career performing on 'modern' violin, and early professional engagements included concerto performances with orchestras in Australia and Britain, including the London Mozart Players and the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. An early indication of the later direction of her career was her prize for the most outstanding performance of solo Bach at the 1974 Carl Flesch Violin Competition. She had also won the first Franco Gulli Senior Prize at the Accademia Chigiana in 1972 and was joint First Prize winner of the Mozart Memorial Prize the same year.

Turning her attention to the study of 'period' performance, Elizabeth Wallfisch became fascinated by the possibilities offered by instruments from the Baroque and Classical periods. This exploration and study have led to her emergence as one of the most informed and distinguished interpreters of violin repertoire from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries.

Elizabeth Wallfisch undertakes a busy schedule of concerts, recordings and broadcasts, both as concerto soloist (often directing from the violin), and as a recitalist with Convivium (formerly The Locatelli Trio) which she founded in 1989. She regularly leads The Orchestra of the Age of Enlightenment and, with Nicholas Kraemer, The Raglan Baroque Players and, occasionally, the London Classical Players under Roger Norrington.

## RICHARD TUNNICLIFFE

Richard Tunnicliffe is well known as a chamber musician and recitalist on both modern and Baroque cello through concerts, recordings and frequent broadcasts on BBC Radio 3 and abroad. He studied with Joan Dickson, Christopher Bunting and Francis Baines at the Royal College of Music. Since 1986 he has worked with Elizabeth Wallfisch and Paul Nicholson and together they have given concerts throughout Europe and in America and Australia, and made a series of recordings for Hyperion. In 1992, with violinist Pavlo Beznosiuk and violist Jeremy Williams, he founded the Beethoven String Trio of London, which has broadcast the complete string trios of its namesake. He is also solo cellist with the New London Consort. Richard is particularly recognized for his playing of Bach's Six Solo Suites, which he has performed in England, Ireland, Germany, Poland and Australia.

## PAUL NICHOLSON

Paul Nicholson's musical career consists of a variety of activities in chamber music, solo performance as an early-keyboard specialist, and as a conductor. As a member of The Orchestra of the Age of Enlightenment he appears in all these guises. He has musical partnerships with Fretwork, Convivium (formerly The Locatelli Trio) and Le Nouveau Quatuor, and recently his fortepiano playing has come to the fore in his recital work with violinist Elizabeth Wallfisch and the mezzo soprano Catherine Robbin.

A native of Liverpool, Paul initially studied harpsichord and organ at Dartington College of Arts before reading music at the University of York. His tutors included John Wellingham, Roy Truby, Nicholas Danby and Colin Tilney. He is now a regular broadcaster on BBC Radio 3 and, as a Hyperion artist, his work has involved guest appearances as director and soloist with The Parley of Instruments in music by Arne, Linley and other English composers, as well as solo keyboard recordings of music by Handel and Peter Philips.

Paul is also active as a festival director, at both the London Handel and the Tilford Bach Festivals, and he is associate musical director of the London Handel Orchestra. He has guest directed the Norwegian Chamber Orchestra and The Sixteen, and his performances in America at the Boston Early Music Festival and the Carmel Bach Festival have met with acclaim.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at <http://www.hyperion-records.co.uk>

## JOHANN SEBASTIAN BACH

### *Sonates pour violon et clavecin, violon et basse continue*

**L**ES OEUVRES du présent enregistrement furent conçues pour la même combinaison instrumentale, savoir violon et clavecin, avec ou sans ajout d'un instrument à cordes sur la ligne de basse. Elles n'en sont pas moins scindées en deux groupes distincts, appartenant à des traditions tout à fait différentes. Quatre d'entre elles – les Sonates en sol majeur, mi mineur et ut mineur BWV1021, 1023 et 1024, et la Fugue en sol mineur BWV1026 – sont des sonates pour un seul instrument, avec l'accompagnement de basse continue exprimé sous forme de basse figurée, cependant que les six sonates en si mineur, la majeur, mi majeur, ut mineur, fa mineur et sol majeur BWV1014-19 sont essentiellement des sonates en trio, la partie de clavecin véhiculant en général deux des trois lignes musicales. Comme nous le verrons, ces oeuvres marquent un épisode décisif dans la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle: supplanté par le clavier, le violon commença à perdre son premier rôle dans la musique de chambre – une transition symbole de l'importance croissante du clavier et des joueurs d'instruments à clavier dans la vie musicale d'alors.

Dans la jeunesse de Bach, la sonate pour un seul instrument avec basse continue était le principal moyen d'expression de la virtuosité des violonistes professionnels; le concerto pour violon solo, développé par Vivaldi et ses contemporains italiens, ne commença à devenir populaire en Allemagne qu'aux alentours de 1720. Bach connaissait probablement un répertoire de sonates pour violon virtuoses dues à des compositeurs du XVII<sup>e</sup> siècle, tels Heinrich Schmelzer, Heinrich Biber et Johann Jacob Walther, qui répandirent l'usage des positions aiguës, des doubles cordes et de la *scordatura*. Les compositeurs de la génération de Bach tendirent à considérer ces procédés comme surannés, bien que la Sonate en sol majeur BWV1021 et la Fugue en sol mineur BWV1026 recèlent force doubles cordes, et que les Sonates en mi mineur et ut mineur BWV1023 et 1024 débutent par des passages de toccata désuets. Dans l'ensemble, les oeuvres bachiennes pour violon et basse continue sont cependant plus redevables – de par leurs structures claires, leurs motifs harmoniques logiques, leur utilisation de techniques fuguées et, surtout, leur évitement de la virtuosité pour la virtuosité – à Corelli et à ses contemporains italiens.

La plus ancienne des quatre oeuvres pour violon et basse continue est certainement la Fugue en sol mineur BWV1026, qui aurait été composée à Cöthen aux environs de 1720; de récentes recherches ont toutefois révélé que J.G. Walther l'avait copiée vers 1712 à Weimar, où il travaillait en même temps que son cousin, Bach. Il s'agit donc vraisemblablement d'un des premiers essais de Bach dans le schéma du *ritornello* italien popularisé par Vivaldi, avec ses



séries d'énonciations du sujet de la fugue séparées par des passages modulants. Les Sonates en mi mineur et ut mineur BWV1023 et 1024 proviennent de manuscrits de Dresde. Celle en mi mineur, dont l'authenticité est indiscutable, est attribuée à Bach dans la source même – l'Adagio ma non tanto lyrique et l'Allemanda, complexe et harmoniquement sophistiquée, n'aurait d'ailleurs guère pu être composés par quelqu'un d'autre. D'aucuns ont suggéré que cette oeuvre fut jouée par le violoniste virtuose dresdois J.C. Pisendel (pour qui elle aurait même été écrite).

A contrario, la Sonate en ut mineur, anonyme dans le manuscrit, ne fut attribuée à Bach qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en dépit de son appartenance au même milieu et de sa richesse harmonique toute bachienne. Mais elle pourrait fort bien être d'un imitateur comme Pisendel, d'autant que le contraste stylistique entre le premier mouvement suranné et le Vivace plus moderne, de type gigue, suggère un compositeur à la personnalité musicale moins affirmée et confiante que Bach. Autre énigme, la Sonate en sol majeur BWV1021, qui comporte la même ligne de basse que la sonate en trio pour flûte, violon et basse continue BWV1038 et que la Sonate en fa majeur pour violon et clavecin BWV1022. De ces trois oeuvres, la BWV1021 est très certainement de J.S. Bach, plutôt que d'un autre membre de son entourage – un manuscrit copié par sa seconde femme, Anna Magdalena, la lui attribue.

Les six sonates BWV1014-19 semblent provenir d'une phase ultérieure de la musique de chambre de Bach. Nous ignorons pourquoi, quand ou comment l'idée lui vint de transformer les sonates en trio en sonates pour un seul instrument mélodique, avec clavecin obligato, mais la Sonate en sol majeur pour basse de viole et clavecin BWV1027 – et sa version pour deux flûtes et basse continue BWV1039 (avec des versions pour orgue de deux des mouvements) – suggère qu'elles furent d'abord conçues mécaniquement, en allouant juste une des parties supérieures à la main droite du clavecin. Ce processus, analogue à celui qui produisit des concertos pour clavecin issus de concertos pour violon antérieurs, pourrait fort bien avoir été réalisé ex tempore. Cette pratique était, de toute évidence, courante dans l'entourage de Bach: certains trios de C.P.E. Bach existent aussi dans des versions pour violon et clavecin, ainsi que pour deux instruments aigus et basse.

Mais J.S. Bach dépassa de beaucoup la simple transcription. Les premier, troisième et quatrième mouvements de la Sonate en si mineur pour flûte et clavecin BWV1030 paraissent ainsi prendre vie dans une sonate en trio pour deux violons et basse continue, tandis que le magnifique deuxième mouvement, avec sa partie de clavier richement ouvragée, ne peut qu'avoir été conçu plus ou moins tel quel; une partie de clavecin en sol mineur semble prouver l'existence d'une

version intermédiaire pour violon et clavecin. À l'identique, les mouvements rapides des BWV1014-19, qui sont principalement des trios contrapuntiques stricts, pourraient être joués avec deux violons et une basse, cependant que certains des mouvements lents – tels l'Adagio du BWV1014, l'Adagio et l'Adagio ma non tanto du BWV1016, et le Largo et Adagio du BWV1018 – présentent des textures beaucoup plus libres. Le Largo du BWV1018, par exemple, est une invention à quatre parties, dont trois jouées par le clavecin, alors que l'Adagio du BWV1016 ressemble au mouvement lent d'un concerto pour violon, avec le clavecin pour orchestre. Le mouvement le plus éloigné de la sonate en trio est le remarquable Adagio du BWV1018, qui voit le clavecin jouer des triples croches continues contre des doubles cordes de croches violonistiques sereines, fluides.

La variété de textures de ces sonates ne signifie pas forcément que Bach tira certains mouvements de sonates en trio perdues. Aucune de ces oeuvres ne survit sous forme de trios, et les premières versions en notre possession – une variante de l'Adagio du BWV1018, avec une partie de clavier plus simple, et deux variantes du BWV1019, avec des séquences de mouvements différentes – sont déjà instrumentées pour violon et clavecin. Selon de récentes recherches, Bach acheva les sonates pour violon et clavecin sous forme de corpus vers 1725, à une époque où il ne s'intéressait plus, probablement depuis longtemps, à la sonate en trio conventionnelle. Pour autant que nous sachions, il n'y revint qu'une seule fois, avec la sonate pour flûte, violon et basse continue de *L'Offrande musicale*, composée en 1747 pour l'ultraconservatrice cour berlinoise. Apparemment, ces oeuvres merveilleuses furent conçues d'emblée comme «Sei Sounate à Cembalo Certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace», pour reprendre la page de titre du manuscrit autographe.

Il est clair que Bach conçut les «Sei Sounate» comme un corpus définitif et indépendant, dans la même lignée que les six Concertos brandebourgeois, les six Sonates et Partitas pour violon solo, et les six Suites pour violoncelle. Ou plus exactement que cinq des six sonates vont ensemble. Les pièces numéros 1 à 5, toutes à quatre mouvements, respectent le schéma habituel «lent-rapide-lent-rapide» de la sonate en trio, et leurs tonalités soulignent une logique, d'abord vers les dièses (si mineur, la majeur, et mi majeur), puis vers les bémols (ut mineur, fa mineur), préservant un équilibre entre les oeuvres en majeur et celles en mineur. Mais la pièce n°6 vient briser ce schéma: elle préfère le sol majeur aux lointains ré bémol ou ut dièse majeur, et présente cinq mouvements au lieu de quatre, dont un Allegro pour clavecin solo. Bach éprouva quelques difficultés à lui trouver une forme satisfaisante. La première version comportait six mouvements, dont un solo de clavecin différent, un mouvement pour violon et basse continue, et une reprise, à

la fin, de l'Allegro initial. Dans une deuxième version, Bach remplaça le solo de clavecin par un arrangement d'une aria de la Cantate n°120 et omit le solo de violon. Puis vint la version finale (enregistrée ici), dans laquelle il remplaça l'arrangement de l'aria par un nouveau solo de clavecin et omit la reprise de l'Allegro initial pour obtenir le satisfaisant schéma symétrique «rapide-lent-rapide-lent-rapide», avec le solo de clavecin au centre.

Pareilles réécritures attestent le soin avec lequel Bach assembla ces six Sonates pour violon et clavecin, qui servirent de modèles à des oeuvres comparables de ses fils, de ses élèves et de ses disciples. Elles constituent les premiers classiques d'un genre que Mozart, Beethoven, Schubert et des compositeurs ultérieurs, du XIX<sup>e</sup> siècle, développèrent si fructueusement.

PETER HOLMAN ©1998

Traduction HYPERION



Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet: <http://www.hyperion-records.co.uk>

## JOHANN SEBASTIAN BACH

### *Sonaten für Violine und Cembalo, Violine und Basso continuo*

**A**LLE MUSIKAUFNAHMEN auf diesem Tonträger sollten ursprünglich mit der gleichen Instrumentenkombination gespielt werden: Violine und Cembalo, mit oder ohne dem Zusatz eines Streichinstruments in der Baßlage. Die Stücke fallen jedoch in zwei verschiedene, recht unterschiedlichen Traditionen angehörenden Gruppen. Vier der Werke, die Sonaten in G-Dur, e-moll und c-moll, BWV1021, 1023 und 1024, sowie die Fuge in g-moll, BWV1026, sind Solosonaten, bei denen die Generalbaßbegleitung in der Form eines bezifferten Basses erfolgt, während die sechs Sonaten in h-moll, A-Dur, E-Dur, c-moll, f-moll und G-Dur, BWV1014-19, im Grunde genommen Triosonaten sind, bei denen die ausgeschriebene Cembalostimme gewöhnlich zwei der drei Melodielinien trägt. Wie wir sehen werden, stellen sie einen ausschlaggebenden Moment in der Musik des 18. Jahrhunderts dar, als in der Kammermusik die Vorrangstellung der Violine auf das Tasteninstrument übergang – ein Übergang, der symbolisch für die zunehmende Bedeutung von Tasteninstrumenten und ihren Spielern im damaligen Musikgeschehen war.

Als J.S. Bach ein junger Mann war, war die Solosonate mit Basso continuo das wichtigste Gefährd für die Virtuosität professioneller Violinisten; das von Vivaldi und seinen italienischen Zeitgenossen entwickelte Soloviolinekonzert setzte sich in Deutschland erst um 1720 durch. Bach wäre vermutlich mit einem Repertoire an virtuosen Violinsonaten von Komponisten des 17. Jahrhunderts wie Heinrich Schmelzer, Heinrich Biber, Johann Jacob Walther u.a. vertraut gewesen, die den Einsatz von Lagenspiel, Doppelgriffen und *Skordatura* entwickelt hatten. Komponisten aus Bachs Generation tendierten dazu, diese Ausdrucksmittel als veraltete Tricks zu betrachten, wenn auch die Sonate in G-Dur, BWV1021, und die Fuge in g-moll, BWV1026, eine ganze Menge Doppelgriffe aufweisen und die Sonaten in e-moll und c-moll, BWV1023 und 1024, mit altmodischen Toccato-Passagen beginnen. Im großen und ganzen haben Bachs Werke für Violine und Basso continuo mit ihren klaren Strukturen, logischen Klangmustern, der Verwendung von Fugentechniken und nicht zuletzt der Vermeidung der Virtuosität nur um ihrer selbst wegen Corelli und seinen italienischen Zeitgenossen mehr zu verdanken.

Das früheste der vier Werke für Violine und Basso continuo ist vermutlich die Fuge in g-moll, BWV1026. Man war allgemein der Ansicht, daß sie gegen 1720 in Köthen geschrieben wurde, doch neuere Forschung hat ergeben, daß das Manuskript gegen 1717 von Bachs Cousin J.G. Walther abgeschrieben wurde, als beide in Weimar arbeiteten. Daher ist dies vermutlich einer

seiner ersten Versuche am italienischen Ritornello-Muster, das Vivaldi mit einer Reihe von Aufstellungen des Fugenthemas, abgetrennt durch modulierendes Passagenwerk, populär machte. Die Sonaten in e-moll und c-moll, BWV1023 und 1024, stammen beide aus Manuskripten in Dresden. Die Sonate in e-moll ist zweifelsohne echt. Sie wird Bach in der Quelle zugeschrieben, und das lyrische Adagio ma non tanto und die komplexe und harmonisch anspruchsvolle Allemanda könnte kaum von jemand anderem geschrieben worden sein. Es ist die Vermutung geäußert worden, daß das Werk von dem Dresdener Geigenvirtuosen J.C. Pisendel gespielt wurde und sogar für ihn geschrieben war.

Im Gegensatz dazu ist die Sonate in c-moll an der Quelle anonym und wurde Bach erst im neunzehnten Jahrhundert zugeschrieben, obgleich sie dem gleichen Milieu angehört und die harmonische Fülle hat, die wir mit Bach verbinden. Doch ihr Komponist könnte leicht ein Nachahmer wie Pisendel sein, und der stilistische Kontrast zwischen dem altmodischen ersten Satz und dem moderneren, tanzhafteren Vivace läßt darauf schließen, daß er von einem Komponisten stammt, dessen musikalische Persönlichkeit weniger gesetzt war als die von Bach. Die Sonate in g-moll, BWV1021, gibt uns ebenfalls ein Rätsel auf. Sie hat die gleiche Baßlinie wie die Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo, BWV1038, und die Sonate in F-Dur für Violine und Cembalo, BWV1022. Von den dreien ist es am wahrscheinlichsten, daß BWV1021 von J.S. Bach und nicht einem anderen aus seinem Umfeld stammt, da sie ihm in einem von seiner zweiten Frau Anna Magdalena abgeschriebenen Manuskript zugeschrieben wird.

Die sechs Sonaten BWV1014-19 scheinen aus einer späteren Phase von Bachs Kammermusikkompositionen zu stammen. Wir wissen nicht, wie, wann oder wie genau ihm die Idee gekommen war, die Triosonaten in Sonaten für ein einzelnes Melodieinstrument mit obligatem Cembalo zu verwandeln, doch die Sonate in G-Dur für Viola da Gamba und Cembalo, BWV1027, und die Version dieser Sonate für zwei Flöten und Basso continuo, BWV1039, (zusammen mit Orgelversionen von zwei der Sätze) deuten darauf hin, daß es ursprünglich mechanisch gemacht wurde, indem eine der oberen Stimmen der rechten Hand auf dem Cembalo zugeteilt wurde. Dieser Ablauf ist analog zu dem, mit welchem frühere Konzerte für Violine in Cembalokonzerte umgeschrieben wurden und wäre leicht im Stegreif möglich gewesen. Dies war offensichtlich in Bachs Kreisen sehr üblich: einige von C.P.E. Bachs Trios gibt es auch als Versionen für Violine und Cembalo sowie für zwei Diskantinstrumente und Baß.

Doch J.S. Bach ging noch weiter als einfach zu transponieren. Der erste, dritte und vierte Satz der Sonate in h-moll für Flöte und Cembalo BWV1030 sehen so aus, als seien sie ursprünglich eine Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo gewesen, während der wunderschöne zweite Satz mit seiner üppig ausgearbeiteten Tasteninstrumentenstimme nur so komponiert sein worden kein, wie er mehr oder weniger steht; eine Cembalo-Stimme in g-moll scheint der Beweis für eine Zwischenversion für Violine und Cembalo zu sein. Ähnlich sind die schnellen Sätze in BWV1014-19 größtenteils strikte kontrapunktische Trios und könnten problemlos mit zwei Violinen und Baß gespielt werden, während einige der langsameren Sätze wie das Adagio in BWV1014 , das Adagio und das Adagio ma non tanto in BWV1016 und das Largo und Adagio in BWV1018 weitaus freiere Strukturen besitzen. Das Largo in BWV1018 beispielsweise ist praktisch eine vierteilige Invention, wobei drei Teile vom Cembalo gespielt werden, während das Adagio in BWV1016 wie der langsame Satz eines Violinkonzerts klingt, wobei das Cembalo die Rolle des Orchesters spielt. Der Satz, der am weitesten vom Idiom der Triosonate entfernt ist, ist das bemerkenswerte Adagio in BWV1018, in dem das Cembalo mit durchgehenden Zwei- und dreißigstnoten gegen den Hintergrund heiterer, fließender, mit Doppelgriffen gespielter Viertelnoten auf der Violine zu hören ist.

Die Vielfalt der Strukturen, die in diesen Sonaten zu finden sind, bedeutet nicht unbedingt, daß Bach einige seiner Sätze von verlorengegangenen Triosonaten bezog. Keine von ihnen haben als Trios überlebt, und die frühen Versionen, die wir haben – eine Variante des Adagio in BWV1018 mit einer einfacheren Stimme für das Tasteninstrument und die beiden Varianten von BWV1018 mit verschiedenen Satzfolgen – sind bereits mit Violine und Cembalo besetzt. Neuere Nachforschungen deuten darauf hin, daß er die Violinen- und Cembalasonaten um 1725 als Satz fertigstellte, zu einem Zeitpunkt, zu dem er vermutlich schon lange das Interesse an der konventionellen Triosonate verloren hatte. Er kehrte zu ihr – soweit wir wissen – nur einmal zurück, und zwar in der Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo in *Musikalisches Opfer*, das er 1747 für den ultrakonservativen Berliner Hof geschrieben hatte. Es scheint, als seien diese herrlichen Werke von Anfang an als „Sei Sounate à cembalo Certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace“ geplant gewesen, wie auf der Titelseite des Manuskripts in seiner eigenen Handschrift zu lesen ist.

Es ist deutlich, daß Bach die „Sei Sounate“ als einen definitiven und in sich abgeschlossenen Satz, ähnlich wie die sechs Brandenburger Konzerte, die sechs Sonaten und Partita für Solovioline und die sechs Suiten für Cello geplant hatte. oder eher, daß fünf der sechs Sonaten zusammengehören. Nrn. 1-5 sind alle viersätzliche Werke mit dem üblichen Muster Solo-schnell-

langsam-schnell der Triosonate, und ihre Tonarten zeichnen ein logisches Muster, das zuerst in Richtung Dur (h-moll, A-Dur und E-Dur) und dann Richtung Moll (c-moll, f-moll) verläuft, wobei das Gleichgewicht zwischen Dur- und Mollwerken gewahrt wird. Sonate Nr. 6 bricht jedoch das Muster, da sie nämlich in G-Dur und nicht in der entfernten Tonart Des-Dur oder Cis-Dur gehalten ist und fünf und nicht vier Sätze besitzt, unter denen sich ein Allegro für ein Cembalosolo befindet. Bach hatte Schwierigkeiten, eine zufriedenstellende Form für dieses Stück zu finden. Die erste Version bestand aus sechs Sätzen, einschließlich eines weiteren Cembalosolos, einem Satz für Violine und Basso continuo und eine Wiederholung des Allegro am Anfang zum Schluß. In der zweiten Version ersetzte er das Cembalosolo mit einem Arienauszug aus Kantate Nr. 120 und ließ das Violinensolo weg. In der letzten Version (die hier aufgenommen ist), wird der Arienauszug ausgelassen und durch ein neues Cembalosolo ersetzt, und die Wiederholung des Allegro vom Anfang entfällt ebenfalls. Dies ergibt ein zufriedenstellendes symmetrisches Muster – schnell-langsam-schnell-langsam-schnell – mit dem Cembalosolo in der Mitte.

Diese Überarbeitungen zeigen, mit welcher Sorgfalt Bach seine sechs Sonaten für Violine und Cembalo zusammenstellte. Sie waren das Vorbild für ähnliche Werke seiner Söhne, Schüler und Anhänger, und sie sind die ersten Klassiker in einem Genre, das Mozart, Beethoven, Schubert und spätere Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts so erfolgreich entwickelten.

PETER HOLMAN ©1998  
Übersetzung ANKE VOGELHUBER

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von 'Hyperion' und 'Helios'-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns ein Email unter [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk). Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: <http://www.hyperion-records.co.uk>

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

# Bach Violin Sonatas

COMPACT DISC 1

**1** **Fugue in G minor** BWV1026 [4'13]  
for violin and basso continuo

**Sonata in G major** BWV1021 [3'39]  
for violin and basso continuo

**2** Adagio [3'15] **3** Vivace [0'57] **4** Largo [2'08] **5** Presto [1'17]

**Sonata in E minor** BWV1023 [10'17]  
for violin and basso continuo

**6** Allegro [0'52] **7** Adagio ma non tanto [2'55] **8** Allemanda [3'32] **9** Gigue [2'53]

## SIX SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD

**No 1 in B minor** BWV1014 [11'52]

**10** Adagio [3'21] **11** Allegro [2'46] **12** Andante [2'37] **13** Allegro [3'04]

**No 2 in A major** BWV1015 [12'39]

**14** Dolce [2'36] **15** Allegro [3'04] **16** Andante un poco [2'40] **17** Presto [4'14]

**No 3 in E major** BWV1016 [14'40]

**18** Adagio [3'33] **19** Allegro [2'57] **20** Adagio ma non tanto [4'18] **21** Allegro [3'52]

COMPACT DISC 2

**No 4 in C minor** BWV1017 [5'15]

**1** Largo [4'01] **2** Allegro [4'46] **3** Adagio [3'27] **4** Allegro [4'02]

**No 5 in F minor** BWV1018 [16'26]

**5** Largo [6'16] **6** Allegro [4'14] **7** Adagio [3'01] **8** Vivace [2'43]

**No 6 in G major** BWV1019 [11'41]

**9** Allegro [3'04] **10** Largo [1'19] **11** Allegro [4'48] **12** Adagio [2'15] **13** Allegro [3'14]

**Sonata in C minor** BWV1024 [13'43]  
for violin and basso continuo

**14** Adagio [2'57] **15** Presto [3'33] **16** Affettuoso [2'32] **17** Vivace [4'43]

ELIZABETH WALLFISCH violin  
PAUL NICHOLSON harpsichord  
RICHARD TUNNICLIFFE cello