



English / Français / Deutsch / Tracklist



## A compositional ideal

Peter Wollny

In the first half of the eighteenth century, theorists and performers of instrumental chamber music elevated the texture of the trio sonata to an ideal of compositional technique, in which a perfect synthesis was brought about between linear counterpoint, euphonious harmony and a cantabile style. Music theorists such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz and Johann Adolph Scheibe proclaimed the trio texture to be nothing less than a touchstone for any composer of stature. For example, Mattheson describes the special demands posed by this genre as follows: “Here all three voices, each taken by itself, must carry a fine melody; and yet all the while they must sustain the triadic harmony to the utmost extent possible, as if by happenstance.”<sup>1</sup>

■ 2

Hardly any other composer of the time brought this ideal to such a level of perfection as did Johann Sebastian Bach. As late as 1774 his son Carl Philipp Emanuel could enthuse that his father’s violin sonatas “still sound very good now ... although they are over fifty years old” and that they contain “several adagios which could not be made more melodious even today.”<sup>2</sup> Perhaps another reason for the undiminished high regard felt for this group of works even long after Bach’s death may be that the trio satisfied not only

1 J. Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), p. 344.

2 Letter of 7 October 1774 to Johann Nikolaus Forkel; quoted from Hans-Joachim Schulze: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1880* (Leipzig, 1972), no. 795.

**Peter Wollny** is Director of the Bach-Archiv Leipzig and Professor of Music History at Leipzig University and at the Universität der Künste in Berlin. He has also taught at Humboldt-Universität Berlin, Technische Universität Dresden and Musikhochschule Weimar. He has edited several volumes of the Neue Bach-Ausgabe, is General Editor of C. P. E. Bach: The Complete Works, and editor of the Bach-Jahrbuch. He has published widely on the Bach family and music history of the seventeenth to nineteenth centuries. His new monograph on the stylistic changes in Protestant church music after the Thirty Years’ War appeared in 2017.

Bach's own notions of perfect balance and harmony (he felt that this balance could only be attained when all the voices "work wonderfully through each other"),<sup>3</sup> but also the primacy attached to personal and "sensitive" melody by the generation of his sons and pupils. Equally indicative was Bach's use of the harpsichord as an obligato partner of the melody instrument. By assigning one of the two upper voices to the right hand of the harpsichord and the bass part to the left, it now became possible for two players to produce a three-voice compositional texture. In order to distinguish the three voices more clearly in timbre, Bach gave the performers the freedom to reinforce the bass line with a viola da gamba.

The fact that Bach's trios continue to occupy a dominating position in the history of the genre can easily blind us to the fact that, all in all, he wrote very few examples of this genre. Besides a few isolated pieces, these examples include the six organ trios (BWV 525–530), the three flute sonatas (BWV 1030–1032), the three sonatas for viola da gamba (BWV 1027–1029), and above all the present collection of six sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–1019). As can be seen from the various combinations of instruments, Bach's use of trio texture is not bound to any particular scoring; rather, it functions as what we might call an abstract compositional principle whose acoustical realization was often governed by extrinsic circumstances. Thus, the same composition could appear as an instrumental number in a church cantata, with a sprightly scoring for oboe d'amore, viola da gamba and continuo (BWV 76/8), or as an introduction to an organ trio (BWV 528/1). Similarly, the Trio Sonata for Two Flutes and Continuo (BWV 1039) and its parallel version for viola da gamba and obligato harpsichord (BWV 1027) are merely two contrasting realizations of the same compositional substance.

Significantly, none of Bach's six violin sonatas appears in a parallel version with a different scoring. For a long time it was presumed that these six pieces stemmed from "genuine" trio sonatas for two melody instruments and continuo. However, this hypothesis can at best be true only for a few of their movements. Even the earliest source – a harpsichord part written out in the hand of Bach's nephew Johann Heinrich Bach dating from around 1725 – calls for an obligato use of the keyboard. The only indication that the work might have had a history antedating the extant sources might be the designation "Violino I" prefixed to the first sonata in a copy written out by Bach's pupil Johann Friedrich

3 Werner Neumann and H.-J. Schulze: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685- 1750* (Leipzig, 1969), no. 409, p. 302.

Agricola. On the other hand, the idiomatic handling of the keyboard in the first movement of Sonata No. 3 and in the slow movements of Sonatas Nos. 4 and 5 hardly conveys the impression that they were based on earlier versions for a different set of instruments. In these and other movements from this cycle, Bach struck out on paths in the personal and idiomatic treatment of the parts – especially the harpsichord – that would not become commonplaces until the second half of the eighteenth century.

The six sonatas for violin and obbligato harpsichord form a unified cycle that was completed no later than 1725. Despite their uniform compositional fabric, each of the sonatas has its own distinctive profile. **Sonata No. 1 in B minor** (BWV 1014) opens the cycle with a remarkable experiment: the first movement is an expressive *lamento* in which the number of real voices sometimes expands to as many as five through double-stops in the violin and a three-voice texture in the harpsichord. The two fast movements realize the trio ideal in exemplary fashion, with all three voices developing the thematic material on an equal basis. In the third movement, the two upper parts (the violin and the right hand of the harpsichord) produce broadly arching cantilenas over a steady pulse in the bass.

■ 4

**Sonata No. 2 in A major** (BWV 1015) is noteworthy for its cheerful lyricism. On close hearing, however, it turns out that this did not necessarily cause Bach to restrain his contrapuntal artistry. On the contrary, the first movement opens the work with a rigorous three-voice canon, and the third follows suit by allowing the upper parts to unfold entirely in canon over an unbroken sixteenth-note motion in the bass. The two fast movements present a very wide array of fugal devices with a masterly lightness of touch.

**Sonata No. 3 in E major** (BWV 1016) combines consummate craftsmanship and supreme demands on the performer in all four movements. In the first movement, the virtuoso element comes to the fore in the extended demisemiquaver roulades in the violin and the dense texture of the harpsichord, while the brisk *alla breve* of the second movement causes the entrances of the tuneful fugue subject to whisk by in a trice. The C-sharp minor Adagio recalls the concise middle movement of the E major Violin Concerto in its mood and inflection (both movements are in the same key), while the finale, with its audacious passagework, borders almost on the unplayable.

**Sonata No. 4 in C minor** (BWV 1017) does justice to the requisite independence of the three parts by assigning each of them its own rhythmic pattern in the two slow movements. In the first movement, for example, an even semiquaver figure appears in the right

hand of the harpsichord while the left plays broken triads in a quaver motion and the violin adds an expressive lament in a siciliano rhythm. In contrast, the fast movements approximate the form of a fugue.

The strangely subdued character of **Sonata No. 5 in F minor** (BWV 1018) is primarily defined by its extended opening movement, which is marked “Lamento” in one of the handwritten sources. Supported by a rich contrapuntal texture in the accompanying harpsichord, the violin unfolds a spacious cantilena that seldom relates to the motivic material developed by the harpsichord. The elegiac mood is interrupted by a furious Allegro only to return in the lyrical Adagio. In the earliest source (and in two later copies), the third movement appears with a simplified harpsichord part that attained its more complex final form no later than 1739–40. The sonata ends in a rhythmically intricate Vivace.

The final work in the series, **Sonata No. 6 in G major** (BWV 1019), passed through several highly contrasting versions. The composition transcends the narrow confines of the genre not only in its five-movement form but also in its unconventional integration of concertante elements. An extended Allegro in large-scale da capo form is followed by a graceful Largo. In the last version Bach places an extensive bipartite movement for solo harpsichord at the centre of the work, which evokes the world of the partitas from the first part of the *Clavier-Übung*. The Adagio is enchantingly delicate, its rhythmically intricate chromaticism and strict triple counterpoint already hinting at the canons of *The Art of Fugue*. The cheerful mood of the opening is taken up again in the brilliant final fugue. The art of compositional technique is combined here with exuberant joy in playing.

## Tertia deficiens

Andrew McIntosh

The tertia deficiens is an interval not quite like a minor third and can be found on the following notes:



Christoph Bernhard, from *Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657

In his *Musikalische Paradoxal-Discourse* (1707), prominent tuning theorist of the baroque era Andreas Werckmeister stated that harmonies derived from the number 7 do not appear in the musical proportions because 7 is a mysterious and holy number, and it rests as God rested on the seventh day.

■ 6

However, an early baroque tuning system, 1/4-comma meantone tuning, features the happy accident that some of the enharmonic intervals produce perfectly pure septimal just intonation harmony (intervals derived from ratios involving the number 7). These enharmonic minor thirds were identified as *Tertia deficiens*, or “false” thirds, because they were written as augmented seconds, but sounded in practice as very small or “deficient” minor thirds.

The phenomenon faded out of focus when 1/4-comma tuning fell out of fashion in favor of so-called “well” temperaments, such as Bach famously employed. Nonetheless, many of these enharmonic intervals can be found in the works of J. S. Bach, though by the time he was composing the violin sonatas on this recording he would most likely have been employing a tuning system in which the accidentally septimal intervals were hinted at, though not perfectly in focus.

This piece returns the instruments to the earlier 1/4-comma meantone system, which would have been old-fashioned even in Bach’s day, but includes the small miracle of these beautifully in tune septimal accidents, luxuriating in the richness they provide in both harpsichord and violin. The first half of the piece contemplates slowly ascending melodies from the violin, woven around ethereal bell tones from the harpsichord - the result of a

technique developed for this piece where harmonics ring out with a slow vibrato by gently pressing a small aluminum pipe into the strings at precise locations. The second half becomes more rhythmical, with interlocking patterns between the two instruments, and the shape of the listening experience as a whole is modeled after the AABB form found in so many of Bach's instrumental works. It is my hope that something of the forbidden holiness and mystery that Werckmeister writes about can be found in this piece.

## Un idéal de composition

Peter Wollny

Lors de la première moitié du 18<sup>ème</sup> siècle, dans la théorie comme dans la pratique de la musique de chambre instrumentale, l'art de la sonate en trio fut élevé au rang de véritable idéal de la technique de composition. Car ici le contrepoint linéaire et l'harmonie chantante, ainsi qu'un esprit mélodique inspiré semblaient se conjuguer en un accord parfait. Des savants tels que Johann Mattheson, Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe déclarèrent que l'art du trio n'était rien de moins qu'une pierre angulaire pour tout compositeur de qualité. Mattheson décrivait ainsi les exigences particulières requises pour ce genre : « Ici les trois voix, chacune de son côté, doivent soutenir une mélodie raffinée ; et, en plus, souligner l'harmonie, comme si tout cela se passait de façon naturelle et sans aucun effort. »<sup>1</sup>

■ 8

Aucun compositeur n'a réalisé cet idéal de manière aussi complète que Jean Sébastien Bach ; son fils Carl Philippe Emmanuel tissait les louanges de ses sonates pour violon encore ainsi en 1774 : « ... elles sonnent encore très bien, ... si l'on pense qu'elles ont déjà 50 ans » et contiennent « quelques adagios, que l'on ne pourrait écrire de façon plus chantante de nos jours. »<sup>2</sup>

1 J. Mattheson : *Der vollkommene Capellmeister* (Hambourg, 1739), p. 344.

2 Lettre du 7 Octobre 1774 à Johann Nikolaus Forkel ; cité par *Hans-Joachim Schulze: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Leipzig, 1972), n° 795.

**Peter Wollny** est directeur de la Bach-Archiv Leipzig ainsi que professeur de musicologie à la Leipzig University et à l'Universität der Künste à Berlin. Il a en outre enseigné à la Humboldt-Universität Berlin, à la Technische Universität Dresden et à la Musikhochschule Weimar. Il a publié plusieurs tomes de la Neue Bach-Ausgabe, participe en tant que rédacteur en chef à C.P.E Bach : The Complete Works et comme éditeur au Bach-Jahrbuch. Il a par ailleurs publié de nombreux écrits sur la famille Bach et sur l'histoire de la musique du 17<sup>ème</sup> au 19<sup>ème</sup> siècle. Sa monographie sur les changements stylistiques dans la musique religieuse protestante après la Guerre de Trente Ans est paru en 2017.

Cette haute considération pour ce genre d'œuvres, restée inchangée même très longtemps après la mort de Bach s'explique peut-être aussi par le fait que le trio n'ait pas représenté uniquement aux yeux de Bach l'incarnation de la parfaite harmonie (qui ne pouvait être atteinte, selon lui, que si toutes les voix « travaillaient ensemble de façon merveilleusement confuse »<sup>3</sup>), mais satisfaisait aussi les exigences de la génération de ses fils et de ses élèves, à la recherche d'une mélodie conçue de manière individuelle et sensible. Le choix de Bach de confier au clavecin le rôle de partenaire obligé de l'instrument mélodique, la main droite du claveciniste jouant une des voix supérieures et la gauche la ligne de basse, fut aussi très innovant. Il se crée ainsi dans l'ensemble un jeu à trois voix même avec deux seuls interprètes. Afin d'accentuer la différenciation des trois voix Bach laisse aux interprètes le choix de redoubler la basse avec une viole de gambe.

Le fait que les compositions pour trio de Bach tiennent de nos jours une place encore importante dans la tradition du genre laisse vite oublier qu'il n'a écrit en tout que très peu d'œuvres de ce type. On compte parmi elles, à part quelques œuvres isolées, les Sonates pour violon BWV 1014-1019, les Sonates pour flûte BWV 1030-1032, les trois Sonates pour viole de gambe BWV 1027-1029 et, enfin, les Sonates en trio pour orgue BWV 525-530. Comme on peut le constater aux différentes associations d'instruments, le mouvement en trio chez Bach n'est pas soumis à une instrumentation déterminée, mais fait en quelque sorte office de principe abstrait de composition, dont la réalisation sonore dépend souvent de facteurs externes. C'est ainsi qu'une composition pouvait, sans la transformer de façon radicale, être utilisée dans une formation élégante avec un hautbois d'amour, une viole de gambe et un continuo comme cantate d'église (BWV 76/8), mais aussi former l'introduction d'une Sonate en trio pour orgue (BWV 528/1). La Sonate en trio pour deux flûtes et continuo BWV 1039 et sa version parallèle pour viole de gambe et clavecin obligé BWV 1027 ne sont elles aussi que deux réalisations différentes de la même substance de composition.

En ce qui concerne les six Sonates pour violon et clavecin obligé il est significatif de constater qu'il n'existe aucune version parallèle pour d'autres instruments. On a bien émis depuis longtemps l'hypothèse que les œuvres aient été conçues en tant que « véritables » sonates en trio pour deux instruments et basse continue, mais cela ne concernerait que

3 Werner Neumann et H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian 1685-1750* (Leipzig, 1969), n° 409, p. 302.

quelques mouvements singuliers. Déjà la source la plus ancienne, une partie de clavecin écrite par le neveu de Bach, Johann Heinrich Bach, précise l'utilisation obligée du clavier. Un indice plaidant pour une histoire de l'œuvre précédant les sources encore existantes pourrait être l'indication de « violino I » au début de la première sonate dans une transcription de l'élève de Bach Johann Friedrich Agricola. D'un autre côté, l'utilisation spécifique du clavier dans le premier mouvement de la troisième sonate et dans les mouvements lents de la quatrième et cinquième sonate nous laisse difficilement imaginer d'autres instrumentations. Dans ces mouvements et certains autres du cycle Bach s'engage déjà, au travers d'une individualisation et une utilisation idiomatique des parties individuelles – en particulier du clavecin –, dans des voies artistiques qui ne deviendraient patrimoine de la composition pour trio qu'au cours de la seconde moitié du 18<sup>ème</sup> siècle.

Les six Sonates pour violon et clavecin obligé constituent un recueil fermé. Malgré leur base uniforme du point de vue de la technique d'écriture, chaque sonate possède son profil propre. La **Sonate n° 1 en si bémol** (BWV 1014) ouvre l'Opus avec une expérimentation osée – dans le *lamento* si expressif du premier mouvement le nombre de voix est élargi par endroits jusqu'à cinq, grâce à des doubles cordes au violon et la construction de la partie du clavecin à trois voix. Les deux mouvements rapides réalisent l'idée du trio de façon parfaite, car ici chacune des trois voix participe de façon égale à l'élaboration du matériel thématique. Quant au troisième mouvement, les longues cantilènes des deux voix supérieures (violon et main droite du clavecin) se développent sur une pulsation régulière de la basse.

La **Sonate n° 2 en la majeur** (BWV 1015) séduit par son atmosphère lyrique et joyeuse. Si l'on écoute plus attentivement cependant on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas nécessairement pour Bach d'une simplification de la technique de composition. Au contraire : le premier mouvement commence par un canon strict à trois voix et le troisième renforce cette tendance en conduisant les deux voix supérieures en canon continu sur une basse constante de doubles croches. Dans les deux mouvements rapides les plus différents artifices de technique de fugue sont présentés avec une joyeuse légèreté.

La **Sonate n° 3 en mi majeur** (BWV 1016) présente dans les quatre mouvements une suprême maîtrise de l'art de la composition ainsi que des exigences extrêmes envers les musiciens interprètes. L'élément virtuose se montre dans le premier mouvement dans les guirlandes en triples croches du violon et la partie très dense du clavecin ; dans le second

mouvement la mesure *Alla breve* est si rapide que l'on a à peine le temps d'entendre filer les entrées du thème mélodieux de la fugue. L'Adagio en do dièse mineur rappelle par son inflexion et son atmosphère le mouvement médian dans la même tonalité du Concerto pour violon en mi majeur, et le mouvement final atteint presque, dans ses constructions espiègles, la frontière des possibles.

La **Sonate n° 4 en do mineur** (BWV 1017) concrétise l'indépendance des trois voix en attribuant, dans les deux mouvements lents, à chaque partie un propre modèle de rythme ou de geste. La main droite du clavecin joue ainsi dans le premier mouvement une figure régulière de doubles croches, tandis que dans la main gauche on entend des arpèges en croches ; le violon, enfin, développe par dessus une lamentation expressive dans un rythme de sicilienne. Les mouvements rapides se rapprochent d'une forme de fugue.

Le caractère modéré et singulier de la **Sonate n° 5 en fa mineur** (BWV 1018) est largement caractérisé par le mouvement initial, qu'une source manuscrite qualifie de « Lamento ». Le violon développe sa cantilène tout en longueur sur un accompagnement au dense contrepoint du clavecin, se référant seulement lors de rares passages aux motifs développés par ce dernier. L'atmosphère élégiaque est interrompue par un Allegro furieux, avant de résonner à nouveau dans l'imposant Adagio. L'œuvre se termine dans un Vivace de grande complexité rythmique.

La dernière pièce de la série, la **Sonate n° 6 en sol majeur** (BWV 1019) a connu plusieurs versions, clairement différentes les unes des autres. La composition dépasse les frontières étroites du genre par ses cinq mouvements et par l'intégration capricieuse d'éléments concertants. Après un long Adagio en forme de aria avec *da capo* ample arrive un Largo gracieux. Dans la dernière version Bach a placé un grand mouvement en deux parties pour clavecin solo au centre de l'œuvre, qui nous transporte musicalement dans l'univers des Partitas de la première partie des *Clavier-Übung*. L'Adagio est d'une délicate intimité, et la complexité de son chromatisme ainsi que son sévère triple contrepoint nous indiquent déjà les canons de *L'Art de la fugue*. On retrouve l'atmosphère joyeuse du début dans la brillante fugue finale. Ici se rejoignent l'art de la composition et une joie exubérante dans la musique !

## Tertia deficiens

Andrew McIntosh

La tertia deficiens est un intervalle qui n'est pas tout à fait une tierce mineur, et se rencontre dans cette notation :



Christoph Bernhard, dans *Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657

Dans son *Musikalische Paradoxal-Discourse* (1707), le fameux théoricien des tempéraments de l'ère baroque Andreas Werckmeister stipulait que les harmonies dérivant du nombre 7 n'apparaissaient pas dans les proportions musicales parce que 7 est un nombre mystérieux et sacré, et qu'il se repose comme Dieu se reposait le septième jour.

■ 12

Cependant, un système d'accord baroque, le tempérament mésotonique au quart de comma, présente l'heureuse coïncidence que certains des intervalles enharmoniques produisent une harmonie de septième parfaitement pure en intonation juste (intervalles dérivés de ratios comportant le nombre 7). Ces tierces mineures enharmoniques étaient identifiées en tant que *Tertia deficiens*, ou « fausse » tierce, parce qu'elles étaient notées comme des secondes augmentées, mais sonnaient à l'écoute comme des tierces mineures très petites ou « déficientes ».

Le phénomène disparut des radars lorsque le tempérament mésotonique au quart de comma passa de mode en faveur de tempéraments soi-disant « bien » tempérés, tels que celui, bien connu, utilisé par Bach. Cependant, beaucoup de ces intervalles enharmoniques peuvent se trouver dans les œuvres de J. S. Bach, bien qu'à l'époque où il composa les sonates de cet enregistrement il aurait plutôt préféré choisir un tempérament dans lequel les éventuels intervalles de septièmes auraient été seulement légèrement soulignés même si pas parfaitement nets.

Cette pièce ramène les instruments au système mésotonique au quart de comma, qui aurait déjà été démodé même à l'époque de Bach, mais contient le petit miracle de ces accidents de septième merveilleusement accordés, s'abandonnant dans la richesse

qu'ils offrent aux deux instruments, le violon et le clavecin. La première moitié de la pièce présente de lentes mélodies ascendantes du violon, entrelacées autour de sons de cloches aériens du clavecin – le résultat d'une technique développée pour cette pièce où des harmoniques résonnent avec un vibrato lent en appuyant un petit tuyau entre les cordes dans des endroits précis. La seconde moitié devient plus rythmique, avec des motifs imbriqués entre les deux instruments ; la configuration complète de ce que l'on expérimente à l'écoute est conçue selon le modèle AABB, que l'on retrouve dans tant d'œuvres instrumentales de Bach. Mon espoir est que vous puissiez trouver dans cette pièce un peu de la sacralité et du mystère dont parle Werckmeister.

## Ein ideales Kompositionsprinzip

Peter Wollny

In der Theorie wie auch in der Praxis der instrumentalen Kammermusik wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Triosatz zum satztechnischen Ideal erhoben, denn hier schienen linearer Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musiktheoretiker wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe erklärten den Triosatz schlichtweg zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson etwa beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „[...] es müssen hier alle drey Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälligerweise geschehe.“<sup>1</sup>

■ 14

Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist in so vollkommener Weise verwirklicht wie Johann Sebastian Bach, von dessen Violinsonaten sein Sohn Carl Philipp Emanuel noch 1774 schwärmte, sie klängen „noch jetzt sehr gut [...], ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind“ und enthielten „einige Adagii, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen“ könne.<sup>2</sup> Die unvermindert hohe Wertschätzung dieser Werkgruppe auch lange nach Bachs

1 J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 344.

2 Brief an Johann Nikolaus Forkel, 7. Oktober 1774; zitiert nach Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Leipzig 1972, Nr. 795.

**Peter Wollny** ist Direktor des Bach-Archivs Leipzig sowie Professor für Musikwissenschaft an der Leipzig University und der Universität der Künste in Berlin. Außerdem hat er an der Humboldt-Universität Berlin, der Technischen Universität Dresden und der Musikhochschule Weimar gelehrt. Er hat mehrere Bände der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben, wirkt als General Editor von C. P. E. Bach: The Complete Works und Herausgeber des Bach-Jahrbuchs. Zudem hat er zahlreiche Beiträge zur Bach-Familie und zur Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Seine Monographie zum Stilwandel in der protestantischen Kirchenmusik nach dem Dreißigjährigen Krieg erschien 2017.

Tod erklärt sich vielleicht auch aus dem Umstand, dass das in den Violinsonaten realisierte Trioprinzip nicht nur Bachs eigenen Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie entsprach (die nach seiner Ansicht nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“<sup>3</sup>), sondern auch dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik genügte. Richtungsweisend war auch Bachs Einsatz des Cembalos als obligater Partner eines Melodieinstruments, wobei die rechte Hand des Cembalisten eine der beiden Oberstimmen übernimmt und die linke die Basslinie ausführt. So entsteht im Zusammenspiel eine dreistimmige Faktur selbst bei nur zwei Spielern. Zur besseren klanglichen Differenzierung der drei Stimmen stellte Bach es den Ausführenden frei, die Bassstimme zusätzlich von einer Viola da gamba verstärken zu lassen.

Der Umstand, dass Bachs Triokompositionen auch heute noch in der Gattungstradition eine prominente Stellung einnehmen, lässt leicht vergessen, dass er insgesamt nur relativ wenige Werke dieser Art geschaffen hat. Hierzu zählen neben einigen einzeln überlieferten Stücken die Violinsonaten BWV 1014–1019, die Flötensonaten BWV 1030–1032, die drei Gambensonaten BWV 1027–1029 und schließlich die Orgeltrios BWV 525–530. Wie sich an den unterschiedlichen Kombinationen von Instrumenten zeigt, ist der Triosatz bei Bach nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden, sondern fungiert als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip, dessen klangliche Realisierung oft die äußeren Gegebenheiten bestimmten. So konnte ein Satz ohne signifikante Änderungen seiner musikalischen Substanz einerseits in der aparten Besetzung mit Oboe d’amore, Viola da gamba und Continuo als Instrumentalstück in einer Kirchenkantate verwandt werden (BWV 76/8), andererseits aber auch die Einleitung zu einem Orgeltrio bilden (BWV 528/1). Auch die Triosonate für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 und ihre Parallelfassung für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 sind nur zwei unterschiedliche Realisierungen derselben Werkidee.

Von den sechs Violintrios liegen jedoch bezeichnenderweise keine Parallelfassungen in anderen Besetzungen vor. Es gibt zwar seit langem die Hypothese, die Werke gingen auf „echte“ Triosonaten für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo zurück, dies könnte jedoch höchstens auf einzelne Sätze zutreffen. Schon die älteste Quelle, eine um 1725 von

3 Werner Neumann/H.-J. Schulze, *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Leipzig 1969, Nr. 409 (S. 302).

Bachs Neffen Johann Heinrich Bach geschriebene Cembalostimme, belegt die obligate Verwendung des Tasteninstrumentes. Als Indiz für eine noch vor die erhaltenen Quellen zurückreichende Werkgeschichte wäre allenfalls die Bezeichnung „Violino 1“ zu Beginn der ersten Sonate in einer Abschrift des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola zu werten. Andererseits lässt der idiomatische Gebrauch des Tasteninstrumentes im ersten Satz der dritten Sonate und in den langsamen Sätzen der vierten und fünften Sonate kaum an abweichend besetzte Vorlagen denken. In diesen und anderen Sätzen des Zyklus beschreitet Bach mit der Individualisierung und idiomatischen Behandlung der Einzelstimmen – speziell des Cembalos – bereits künstlerische Wege, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Allgemeingut der Triokomposition werden sollten.

Die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo bilden eine geschlossene Sammlung. Trotz ihrer einheitlichen satztechnischen Grundlage hat jede der Sonaten ihr eigenes Profil. Die **Sonate I in h-Moll** (BWV 1014) eröffnet das Opus mit einem bemerkenswerten Experiment – in dem ausdrucksvollen Klagegesang des ersten Satzes wird durch Doppelgriffe in der Violine und die dreistimmige Faktur des Cembaloparts die Zahl der obligaten Stimmen zuweilen bis auf fünf erweitert. Die beiden schnellen Sätze realisieren die Trio-Idee auf vollendete Weise, da hier alle drei Stimmen gleichberechtigt an der Verarbeitung des thematischen Materials beteiligt sind, während sich im dritten Satz die weitgespannten Kantilenen der beiden Oberstimmen (Violine und rechte Hand des Cembalos) über dem gleichmäßigen Puls des Basses entwickeln.

Die **Sonate II in A-Dur** (BWV 1015) besticht durch ihre heiter-lyrische Stimmung. Bei genauem Hinhören zeigt sich jedoch, dass dies für Bach nicht notwendigerweise eine Vereinfachung der kontrapunktischen Satztechnik bedeutete. Im Gegenteil: Der erste Satz beginnt als strenger dreistimmiger Kanon und der dritte verstärkt diese Tendenz, indem er über der beständigen Sechzehntelbewegung des Basses die beiden Oberstimmen durchgehend kanonisch führt. In den beiden schnellen Sätzen werden mit spielerischer Leichtigkeit die verschiedenartigsten Kunstgriffe der Fugentechnik vorgeführt.

Die **Sonate III in E-Dur** (BWV 1016) kombiniert in allen vier Sätzen überlegene satztechnische Meisterschaft mit höchsten Ansprüchen an die ausführenden Musiker. Das virtuose Element zeigt sich im ersten Satz in den ausgedehnten Zweiunddreißigstel-Girlanden der Violine und dem dichten Cembalosatz; im zweiten Satz lässt der geschwinde Allabreve-Takt die Eintritte des liedhaften Fugenthemas nur so vorbeihuschen. Das Adagio

in cis-Moll erinnert in Tonfall und Stimmung an den in der gleichen Tonart stehenden Mittelsatz des E-Dur-Violinkonzerts, und der Schlußsatz reicht mit seinem kecken Passagenwerk fast bis an die Grenzen des Spielbaren.

Die **Sonate IV in c-Moll** (BWV 1017) realisiert die Eigenständigkeit der drei Partien, indem sie in den beiden langsamen Sätzen jeder Stimme ein eigenes Rhythmus- oder Bewegungsmodell zuweist. So spielt die rechte Hand des Cembalos im ersten Satz eine gleichmäßige Figur aus Sechzehntelnoten, während in der linken Hand gebrochene Dreiklänge in Achtelbewegung erklingen; die Violine schließlich entfaltet dazu einen ausdrucksvollen Klagegesang im Siciliano-Rhythmus. Die schnellen Sätze nähern sich hingegen der Fugenform an.

Der eigentümlich verhaltene Charakter der **Sonate V in f-Moll** (BWV 1018) wird maßgeblich durch den ausgedehnten Kopfsatz bestimmt, den eine der handschriftlichen Quellen als „Lamento“ bezeichnet. Über einer kontrapunktisch dicht gearbeiteten Begleitung im Cembalo entfaltet die Violine ihre breit ausgespannene Kantilene, die nur an wenigen Stellen auf die vom Cembalo entwickelte Motivik Bezug nimmt. Die elegische Stimmung wird durch ein furioses Allegro unterbrochen, um in dem gewichtigen Adagio erneut anzuklingen. Das Werk wird von einem rhythmisch intrikaten Vivace beschlossen.

Das letzte Stück der Serie, die **Sonate VI in G-Dur** (BWV 1019), durchlief mehrere deutlich voneinander abweichende Fassungen. Die Komposition sprengt nicht nur in ihrer Fünfsätzigkeit, sondern auch in der eigenwilligen Integration von konzertanten Elementen die engen Grenzen der Gattung. Auf ein ausgedehntes Allegro in großräumiger Da-capo-Form folgt ein anmutiges Largo. In der spätesten Fassung platzierte Bach im Zentrum des Werks einen umfangreichen zweiteiligen Satz für Cembalo solo, der musikalisch in die Welt der Partiten aus dem ersten Teil der *Clavier-Übung* führt. Von filigraner Entrücktheit ist das Adagio, dessen rhythmisch intrikate Chromatik und strenger dreifacher Kontrapunkt bereits auf die Kanons der Kunst der Fuge verweisen. Die fröhliche Stimmung des Anfangs wird in der brillanten Schlussfuge wieder aufgegriffen. Die satztechnische Kunst verbindet sich hier mit überschäumender Spielfreude.

## Tertia deficiens

Andrew McIntosh

*Tertia deficiens ist ein Intervall so noch nicht gar eine Tertia minor ist, und bestehet in folgenden clavibus:*



Christoph Bernhard, aus *Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657

In seinem *Musikalischen Paradoxal-Discourse* (1707) stellte der bedeutende Barock-Stimmungstheoretiker Andreas Werckmeister fest, dass Obertöne, die sich aus der Zahl Sieben ableiten, in den musikalischen Proportionen nicht vorkommen, da die Sieben eine geheimnisvolle und heilige Zahl ist, so wie Gott am siebten Tag ruht.

■ 18

Ein frühes barockes Stimmungssystem, die mitteltönige Stimmung mit 1/4-Komma, weist jedoch den glücklichen Zufall auf, dass einige der enharmonischen Intervalle eine vollkommen reine, auf der Sieben beruhende Intonationsharmonie erzeugen (Intervalle, die sich aus Zahlenverhältnissen mit der Sieben ableiten). Diese enharmonischen kleinen Terzen wurden als *Tertia deficiens* oder „falsche“ Terzen bezeichnet, da sie als übermäßige Sekunden geschrieben werden, in der Praxis jedoch wie sehr enge oder „mangelhafte“ kleine Terzen klingen.

Dieses Phänomen geriet in Vergessenheit, als die 1/4-Komma-Stimmung zugunsten der sogenannten „wohltemperierten“ Stimmungen aus der Mode kam, wie sie etwa Bach bekanntlich verwendete. Trotzdem findet man viele dieser enharmonischen Intervalle in J. S. Bachs Werken, obwohl er zum Zeitpunkt der Komposition der Violinsonaten auf dieser Aufnahme höchstwahrscheinlich ein Stimmungssystem verwendete, in dem diese zufälligen septimalen Intervalle zwar angedeutet, aber nicht klar in den Vordergrund gestellt wurden.

In diesem Stück werden die Instrumente wieder auf das frühere System der mitteltönigen Stimmung mit 1/4-Komma zurückgestimmt, das selbst zu Bachs Zeiten schon altmodisch war, aber es enthält das kleine Wunder dieser wunderschön gestimmten sep-

timalen Akzente, die sowohl im Cembalo als auch in der Violine in ihrem ganzen Reichtum erstrahlen. In der ersten Hälfte des Stücks werden langsam ansteigende Melodien der Violine kontemplativ betrachtet, die sich um ätherische Glockentöne des Cembalos winden – das Ergebnis einer für dieses Stück entwickelten Technik, bei der Obertöne mit einem langsamen Vibrato erklingen, indem ein kleines Aluminiumrohr an präzisen Stellen sanft gegen die Saiten gedrückt wird. Die zweite Hälfte verläuft rhythmischer, mit verschachtelten Mustern zwischen den beiden Instrumenten, und die Gesamtstruktur des Hörerlebnisses ist an die AABB-Form angelehnt, die in vielen Instrumentalwerken Bachs zu finden ist. Und so hoffe ich, dass etwas von der verbotenen Heiligkeit und dem Mysterium, die Werckmeister beschreibt, in diesem Stück zu erkennen sind.



**Ilya Gringolts** wins over audiences with his highly virtuosic playing and sophisticated interpretations. As a sought after soloist, he devotes himself not only to the core classical repertoire but also to contemporary and rare works; moreover, he is known for his passion for historical performance practice and was awarded the Diapason d'Or and Gramophone Editor's Choice for his recording of Locatelli's *Il labirinto armonico* (2021).

Ilya Gringolts attended the Juilliard School of Music, where he studied with Itzhak Perlman. He won the Paganini Competition in 1998 and is still the youngest winner in its history. He has shared the stage with renowned orchestras such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and Oslo Philharmonic under the baton of esteemed conductors such as Klaus Mäkelä, Sakari Oramo and Riccardo Minasi.

**Ilya Gringolts** conquiert son public par son jeu hautement virtuose et sophistiqué. En tant que soliste très recherché il ne se consacre pas uniquement au répertoire classique mais aussi à des œuvres rares et contemporaines ; il est d'ailleurs connu pour sa passion de la pratique instrumentale historique et a été récompensé par le Diapason d'Or et le Gramophone Editor's Choice pour son enregistrement du *Il labirinto armonico* de Locatelli (2021).

Ilya Gringolts a fréquenté la Juilliard School of Music, où il a étudié avec Itzhak Perlman. Il a gagné le concours international de violon Premio Paganini en 1998 et reste à ce jour le plus jeune lauréat de l'histoire de cette compétition. Il a partagé la scène avec des orchestres de renom tels que l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile où l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, sous la baguette de chefs prestigieux tels que Klaus Mäkelä, Sakari Oramo ou Riccardo Minasi.

**Ilya Gringolts** überzeugt mit hochvirtuosem Spiel und feinsinnigen Interpretationen. Als gefragter Solist widmet er sich neben dem großen klassischen Repertoire auch selten gespielten sowie zeitgenössischen Werken. Parallel dazu gilt Ilya Gringolts' Passion der historischen Aufführungspraxis. So wurde seine Einspielung von Locatellis *Il labirinto armonico* (2021) mit dem Diapason d'Or und dem Gramophone Editor's Choice Award prämiert.

Ilya Gringolts studierte u.a. bei Itzhak Perlman an der Juilliard School of Music. Er ist bis heute jüngster Gewinner des internationalen Violin-Wettbewerbs Premio Paganini (1998) und konzertiert regelmäßig mit namhaften Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia oder dem Oslo Philharmonic und arbeitet dabei mit bedeutenden Dirigenten wie Klaus Mäkelä, Sakari Oramo oder Riccardo Minasi zusammen.



Harpsichordist, organist and conductor **Francesco Corti** (1984) studied in Perugia, Geneva and Amsterdam. Prizewinner at the Bach-Wettbewerb Leipzig (2006) and at the Bruges Harpsichord Competition (2007). Guest conductor of Il Pomo d'Oro, Freiburger Barockorchester, English Concert, Kammerorchester Basel, Akademie für Alte Musik, Les Musiciens du Louvre. 2024/25 highlights: Bach's *St John Passion*, Terradellas's *Merope*, Handel's *Alcina* and *Jephtha*, Cimarosa's *Il Matrimonio Segreto* and Telemann's *Orpheus*. 2025/26: Monteverdi's *Combattimento* and *Poppea*, Mozart's *Nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, Handel's *Giulio Cesare* and Telemann's *Otto*. Since 2023 he has been Music Director at the Drottningholm Court Theatre (Sweden). Since 2016 he has been professor of harpsichord and thorough bass at the Schola Cantorum Basiliensis. For Arcana he has recorded four solo albums dedicated to Bach, Handel, Frescobaldi, Scarlatti, and the anthology *The Age of Extremes* with Il Pomo d'Oro.

Claveciniste, organiste et chef d'orchestre, **Francesco Corti** (1984) a étudié à Pérouse, Genève et Amsterdam. Il a été récompensé au Concours Bach de Leipzig (2006) ainsi qu'au Concours de clavecin de Bruges (2007). En tant que chef invité, il dirige régulièrement les ensembles Il Pomo d'Oro, l'Orchestre baroque de Fribourg, l'English Concert, l'Orchestre de chambre de Bâle, l'Académie für Alte Musik de Berlin et Les Musiciens du Louvre. 2024/25: points forts : la *Passion selon Saint-Jean* de Bach, *Merope* de Terradella, *Alcina* et *Jephtha* de Händel, *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa et *l'Orpheus* de Telemann. 2025/26 : le *Combattimento* et *Poppea* de Monteverdi, les *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni* de Mozart, *Giulio Cesare* de Händel et *Otto* de Telemann. Il est directeur musical du Théâtre du château de Drottningholm (Suède) et professeur de clavecin et de basse continue à la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse). Il a enregistré, pour le label Arcana, quatre albums solo consacrés à Bach, Haendel, Frescobaldi, Scarlatti et l'anthologie *The Age of Extremes* avec Il Pomo d'Oro.

Der Cembalist, Organist und Dirigent **Francesco Corti** (1984) studierte in Perugia, Genf und Amsterdam. Er war 2006 Preisträger beim Leipziger Bach-Wettbewerb und 2007 beim Cembalowettbewerb in Brügge. Er wirkte als Gastdirigent bei Il Pomo d'Oro, dem Freiburger Barockorchester, dem English Concert, dem Kammerorchester Basel, der Akademie für Alte Musik und bei Les Musiciens du Louvre. Höhepunkte der Saison 2024/25 waren Bachs *Johannes-Passion*, Terradellas *Merope*, Händels *Alcina* und *Jephtha*, Cimarosas *Il Matrimonio Segreto* und Telemanns *Orpheus*. In der Saison 2025/26 dirigiert er Monteverdis *Combattimento* und *Poppea*, Mozarts *Le Nozze di Figaro* und *Don Giovanni*, Händels *Giulio Cesare* und Telemanns *Otto*. Seit 2023 ist Francesco Corti Musikdirektor am Hoftheater Drottningholm (Schweden), und er hat seit 2016 eine Professur für Cembalo und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis inne. Für Arcana hat er vier Alben mit Werken von Bach, Händel, Frescobaldi und Scarlatti sowie die Anthologie *The Age of Extremes* mit Il Pomo d'Oro aufgenommen.

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonatas for Violin and Harpsichord

## CD 1

### Sonata No. 2 in A major, BWV 1015

01.	I. Dolce	02:50
02.	II. Allegro assai	02:58
03.	III. Andante un poco	02:45
04.	IV. Presto	04:09

### Sonata No. 4 in C minor, BWV 1017

05.	I. Largo	04:21
06.	II. Allegro	04:23
07.	III. Adagio	03:26
08.	IV. Allegro	04:23

■ 24

### Sonata No. 6 in G major, BWV 1019.3

09.	I. Allegro	03:14
10.	II. Largo	01:32
11.	III. Allegro (solo harpsichord)	04:23
12.	IV. Adagio	03:20
13.	V. Allegro	03:04

Extra movements from earlier versions

14.	Adagio (BWV 1019.1)	02:06
15.	Cantabile, ma un poco adagio (BWV 1019.2)	06:23

Total time 53:25

## CD 2

**Andrew McIntosh** (1985–)

01. Tertia deficiens\* 08:40

**Sonata No. 1** in B minor, BWV 1014

02. Adagio 03:32

03. Allegro 02:49

04. Andante 02:59

05. Allegro 03:07

**Sonata No. 3** in E major, BWV 1016

06. Adagio 03:56

07. Allegro 02:55

08. Adagio ma non tanto 04:41

09. Allegro 03:36

**Sonata No. 5** in F minor, BWV 1018

10. [without tempo indication] 07:12

11. Allegro 04:24

12. Adagio 02:38

13. Vivace 02:20

Total time 52:56

25 ■

\* World premiere recording

The piece was commissioned by the I&amp;I Foundation especially for this project.

**Ilya Gringolts** — violin

Ferdinando Gagliano (Naples, 1770)

Baroque bow by Luis Emilio Rodríguez Carrington

**Francesco Corti** — harpsichord

Andrea Restelli (Milan, 1998) after Christian Vater (Hannover, 1738 – Germanisches Museum Nürnberg)



**Recording dates:** 11-16 November 2024  
**Venue:** Church of Marthalen, Zurich, Switzerland

**Producer:** Ken Yoshida  
**Sound engineer and editing:** Ken Yoshida

**Tuning and assistance:** Cristiano Gaudio

**Concept and design:** Emilio Lonardo  
**Layout:** Mirco Milani

**Images – *digisleeve***  
Cover picture, inside: Ilya Gringolts and Francesco Corti, June 2025 © Leonardo Casalini

**Images – *booklet***  
All photos taken in June 2025 © Leonardo Casalini

**Translations**  
English: James Chater – French: Dominique Zryd – German: Susanne Lowien

© 2025 / © 2025 Outhere Music France

27 ■

**ARCANA** is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](https://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgaria

outhere  
M U S I C



