

JOHANN SEBASTIAN
BACH

The Art of Fugue

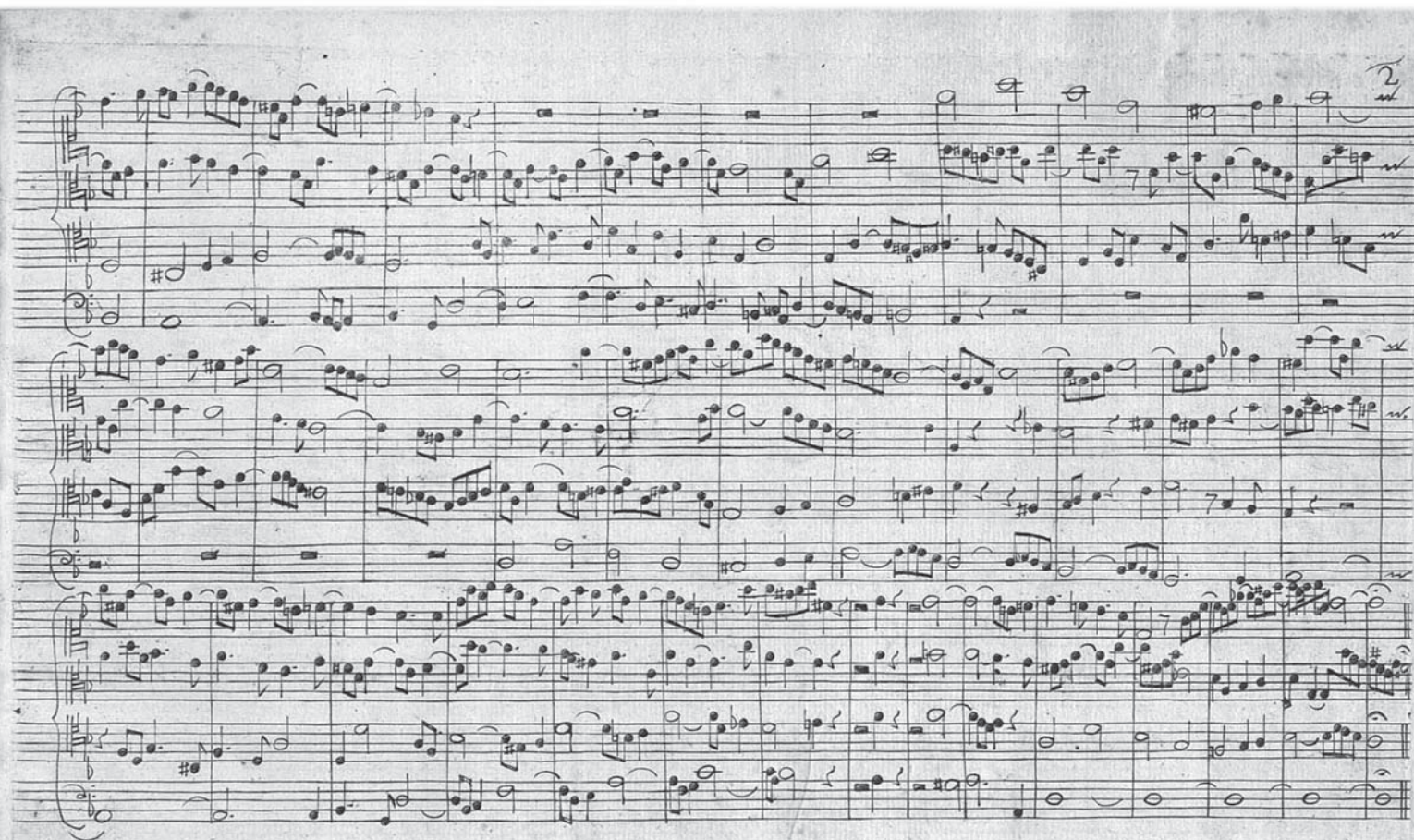
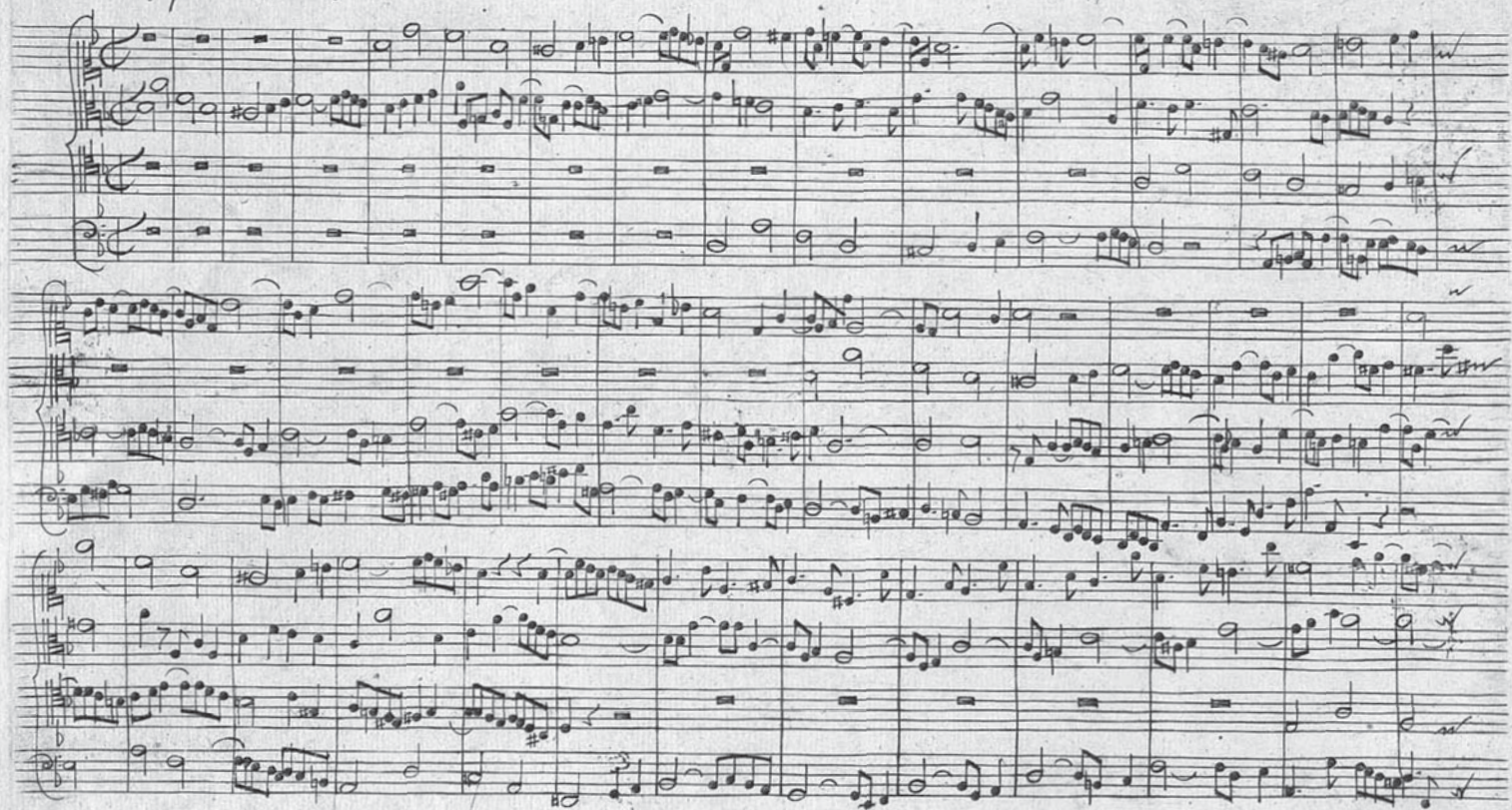
*on Bach's Original
Instruments*



Collegium Musicum '23

Programme Performers English text German text French text Imprint

1 Contrapunctus II.



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

^MENU

The Art of Fugue

on Bach's Original Instruments

1	Chorale <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i> BWV 75/7	1:43
2	Contrapunctus 1 BWV 1080/1	3:13
3	Contrapunctus 3 BWV 1080/3	2:48
4	Contrapunctus 2 BWV 1080/2	2:55
5	Contrapunctus 4 BWV 1080/4	4:53
6	Canon per Augmentationem in Contrario Motu, perpetuus BWV 1080/14a	4:05
7	Contrapunctus 5 BWV 1080/5	3:03
8	Contrapunctus 6 in Stylo Francese BWV 1080/6	3:28
9	Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem BWV 1080/7	2:51
10	Canon per Augmentationem in Contrario Motu BWV 1080/14	5:02
11	Contrapunctus 8 a 3 BWV 1080/8	5:48
12	Contrapunctus 9 alla Duodecima BWV 1080/9	2:29
13	Canon alla Ottava BWV 1080/15	2:42
14	Contrapunctus 10 alla Decima BWV 1080/10	4:00
15	Contrapunctus 11 BWV 1080/11	6:32
16	Contrapunctus 12, forma recta BWV 1080/12,1	1:41
17	Contrapunctus 12, forma inversa BWV 1080/12,2	1:47
18	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza BWV 1080/16	3:58
19	Contrapunctus 13 a 3, forma inversa BWV 1080/13,1	2:11
20	Contrapunctus 13 a 3, forma recta BWV 1080/13,2	2:14
21	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta BWV 1080/17	2:08
22	Fuga a 3 Soggetti BWV 1080/19	7:54
23	Chorale <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i> (<i>Vor deinen Thron tret' ich hiermit</i>) BWV 668a	5:05

TOTAL

82:41

COLLEGIUM MUSICUM '23

Nadja Zwiener – violin 1

Anna Dmitrieva – violin 2

Magdalena Schenk-Bader – viola

Joseph Crouch – cello

Johannes Lang – organ



Hedwig Ohse – violin (tracks 7–9)

Anna Reisener – cello (tracks 7 and 17)

www.cm-23.de

INSTRUMENTS

Violin 1 *Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1729*
(Thomaskirche, Leipzig; signature mark TK 1)

Violin 2 *Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1729*
(Thomaskirche, Leipzig; signature mark NK 5)

Viola *Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1729*
(Thomaskirche, Leipzig)

Four-string Cello *anonymous, Central Germany 18th century*
(Thomaskirche, Leipzig; signature mark TK 2)

Five-string Cello *Andreas Hoyer, Klingenthal 1742*
(private possession)

Organ *Zacharias Hildebrandt, Störmthal 1723*



THE ART OF FUGUE ON BACH'S ORIGINAL INSTRUMENTS

Johann Sebastian Bach arrived in Leipzig in 1723 — and his life changed completely. A prince who loved art had been his previous employer, but now he had to deal with a miserly city council. The singers he had worked with before had been adults with many years of training and well-schooled voices, but in Leipzig he had to educate a group of bright pupils of very different musical levels. His instrumentalists till then had been musicians of a court orchestra who specialised in their instruments, whilst in Leipzig, however, he had to work with four city waits and three violinists; such musicians were expected to play as many different instruments as possible rather than specialising in virtuosity. An exception to this was certainly Gottfried Reiche (1667–1734), their outstanding trumpeter. The participation of numerous dilettantes (in the best sense of the word at that time), these including citizens who played musical instruments, musical instrument makers and university students, was extremely important for larger ensembles.

We may wonder whether the Leipzig musicians had invested as much in their instruments as Bach had at the courts in Wei-

mar and Köthen. Leipzig's two main churches — the Thomaskirche and the Nikolaikirche — had their own basic stocks of around forty instruments, including harpsichords, horns, slide trumpets, trombones, an “old” contrabass bombard, a serpent and a great number of stringed instruments. Two double basses made by the Prague violin maker Leonhardt Pradter (1654–1692) together with two violas also attributed to him were added to the inventory before 1700; these are now the oldest instruments — some of which are still playable — in Leipzig's churches. Many of these instruments could have been purchased directly from local instrument makers or obtained through the Leipzig trade fairs with their extensive contacts. Instrument making in Leipzig was never organised by a guild but was practised as a “free art”, unlike in Nuremberg, where the craft was highly regulated. City trading laws protected some instrument makers, including the city waits, some of whom also made instruments, from the hostility of the guild craftsmen; the university, however, assumed the patronage of the organ building trade and awarded the title of “university organ builder”. Historical sources demonstrate that Leipzig had possessed a diverse musical life, including the manufacture and trading of musical instruments, from at least the 15th century.

Johann Sebastian Bach was not satisfied with the conditions in Leipzig at the time, which prompted him in 1730 to address his much-cited petition *Kurzer, jedoch höchst-nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* (Brief but highly necessary draft of a well-appointed church music) to the city council in 1730 — despite the fact that eight new string instruments had already been purchased a year earlier for use in the two main churches: four violins, two violas and two violoncellos from the atelier of Johann Christian Hoffmann (1683–1750), together with screw bows — these were the new bows for stringed instruments that had just been developed, in which the tension of the bow hair is adjusted by a frog with a screw thread.

Three of these eight instruments from 1729, a viola and two violins, are still owned by the Thomaskirche in Leipzig and can be heard in this recording. The instruments contain labels bearing Johann Christian Hoffmann's signature; these he usually had written by his brother Christian Gottlieb from 1720 onwards, but here had been most likely inscribed by his friend Johann Christian Weyrauch, a lutenist and notary.

Weyrauch is not only the presumed author of a wedding cantata for Johann Christian Hoffmann (1736), but also had a connec-

tion to Johann Sebastian Bach, whose works he had set down in tablature for the lute, as they were godparents to each others' children. Hoffmann's signature label identifies him as an instrument maker to the court: such a title gave him not only a particular reputation but also trade protection from 1712 at the latest:

Joh. Christian Hoffmann
Königl. Poln. und Churfürstl.
Sächs. Hoff Instrument- und
Lautenmacher. Leipzig 1729.

Both violins from the Thomaskirche bear an ownership signature on the back near the neck that must have been applied before 1789: The brand stamp "TK 1" on one violin refers to its ownership by the Thomaskirche, while an oval ivory disc engraved with "NK 5" inlaid in the wood of the back of the second violin indicates that it originally was part of the inventory of the Nikolaikirche.

A survey of the surviving *da braccio* instruments from the Hoffmann workshop reveals the particular treasure represented by this one viola and two violins; they provide direct historical testimony to the sound world of Johann Sebastian Bach. In the course of a research project carried out at the Musical Instrument Museum of the University of Leipzig until 2015, historical sources from Leipzig and

the court ensembles in Gotha, Köthen and Zerbst alone provided evidence of 44 instruments of the violin family in various sizes made by Johann Christian Hoffmann and his father Martin, these being violini piccoli, violins, violas, violoncelli piccoli, violoncelli, violoncelli with 5 strings, bassetti, a violone and a large violone with 5 strings (Fontana, Heller, Martius (ed.), *Martin und Johann Christian Hoffmann*, Leipzig: Hofmeister, 2015).

The violoncello piccolo is a particular *da braccio* instrument that continues to be the object of intense discussion with regard to the instruments used by Bach. Three of these instruments have survived and are kept in the musical instrument collections of Leipzig, Brussels and Berkeley, each in a slightly altered state; information on other now lost Hoffmann violoncelli piccoli supplements the historical record. (The Ramée label had already devoted a recording to the violoncello piccolo (RAM 1003) in 2010.) A wide variety of shapes and tunings were in use before the standardised violoncello we are familiar with today became established, including tenor and basset sizes that were so compact that they could also be played in the arm or shoulder position like a violin. Even more importantly, the invention of heavier strings wound with silver wire opened up completely new physical possibilities for every stringed

instrument. Johann Christian Hoffmann optimised the small design of the viola da spalla (shoulder violin) towards the bass register; the instrument apparently fulfilled this function so well that posterity reported that Johann Sebastian Bach and Johann Christian Hoffmann had invented it together. Other violin makers made similar instruments in central Germany in particular until the second half of the 18th century: one such maker was Andreas Hoyer; a five-string cello piccolo by him from 1742 that is now in a private collection has been loaned for this recording. Andreas Hoyer was accepted into the Klingenthal violin makers' guild as a master craftsman in May 1728, after he had presented all the required proofs of his mastery and also contributed *zwey Eymmer Bier* (two buckets of beer). Stylistic and dendrochronological studies show that the large violoncello on this CD dates from the end of the 18th century; it too forms a part of the historical inventory of the Thomaskirche in Leipzig and is therefore also a testimony to the uninterrupted practice of music there.

The congregation of Leipzig's Neukirche, evidently more generously endowed financially than the two main churches, had already bought a full quartet of instruments from Johann Christian Hoffmann in 1722, but subsequently ordered another two violins, a viola and a violoncello from him in 1730 and

added a double bass to this double quartet in 1737. Given such information from the source material — and it certainly only sheds a partial light on Hoffmann’s much more extensive production and business relationships — the eleven instruments of the violin family that have survived to this day and of which we are currently aware are all the more significant for their rarity.

The Hoffmann atelier is still more commonly associated with violas da gamba and lutes, given that significantly more of them have survived; Hoffmann lutes and viols have been recognised by specialists in historical performance practice for decades. Johann Christian Hoffmann was not only known for the quality of his lutes, which he knew how to adapt to his customers’ technical requirements and which he sold to Holland, England and France, but was also counted as one of the best violin makers in Central Germany during his lifetime. Hoffmann not only found himself in competition with the great reputation of the Tyrolean violin maker Jacob Stainer, but was also challenged by the new Italian concept of string sound that included a somewhat darker timbre and above all demanded a greater volume from the instruments. Philipp Eisel summarised this situation in his *Musicus autodidaktos* in 1738: “The best violins are made by Antonio Stratifario in Cremona in the

state of Milan and by Jacob Stainer in Absom prope Oenipontum [Absam near Innsbruck] and outshine a whole choir; they are very expensive and therefore not for everyone to buy, so meanwhile one has to settle for German instruments such as the violins made by Hoffmann in Leipzig, Hasert in Eisenach, and Ruppert in Erfurt, many of which sound pleasant and are powerful enough.”

It is unlikely that Johann Christian Hoffmann qualified for the title of Hofinstrumentenmacher in Dresden because of his violins, as musical tastes had changed there and the Italian style was now preferred; violins made by Amati had already been ordered from Cremona when Heinrich Schütz had been in charge and Stradivarius’ instruments were also being tried out. It is more likely that Hoffmann had supplied a special lute to the court’s lute players, although no documentation of this has survived. Hoffmann’s violins, however, gave Johann Sebastian Bach an opportunity to upgrade the previously mediocre string instruments at the Thomaskirche and the Nikolaikirche. Whilst Bach himself played a Stainer violin, he would have had the opportunity to familiarise himself with Hoffmann’s violins during his time in Köthen, as Hoffmann’s instruments are listed in contemporary court inventories there.

Bach followed the purchase of two quartets of Hoffmann's instruments in 1729 with a commission that Hoffmann should be responsible for the ongoing maintenance of the instruments in Leipzig's main churches. The cantor's position originally included a six-monthly payment "for the maintenance and repair of the church instruments"; these monies were no longer paid to Johann Sebastian Bach but to Johann Christian Hoffmann on a regular basis from 1732 onwards. This was the beginning of a long tradition of luthiers who were responsible for the condition of church instruments. Heinrich Wilhelm Glandenberg (1722–1794), most likely a pupil of Hoffmann, was entrusted with the maintenance of the instruments one month after Hoffmann's death on 1 February 1750. He was followed by Hoffmann's grandson Johann Samuel Fritzsche (1751–1824) and his sons, then by J. E. Christian Emde (1806–1874), Carl August Otho (1840–1892), Albin Wilfer (1870–1939) and finally Joachim Franke (1926–2013) until 1989. Contemporary witnesses reported that Albin Wilfer himself always handed out, took back, cleaned and safely stored the instruments for concerts and motets in the Thomaskirche.

It goes without saying — and we must also bear this in mind when playing and listening to the surviving Hoffmann violins

— that their aim was not to preserve auratic and revered objects with connections to Bach in their original historical condition. On the contrary, the instruments were intended to meet musical demands made on them at all times, so changes to bring them up to date were both necessary and legitimate. The difference in sound between the two Hoffmann violins not only when they are played but also on listening carefully to this recording is striking. Johann Samuel Fritzsche gave the "TK 1" violin a completely new soundboard with a flatter arch in 1811, as this was in keeping with the Italian style that had become the model. The uninterrupted use of the other two instruments since Johann Sebastian Bach's time has also left its own track of repairs and modernisations. A cooperative project to restore Hoffmann's instrumental ensemble of the Leipzig Bach Churches to its original form and sound is being considered, involving the Musical Instrument Museum of the University of Leipzig, the Thomaskirche and various independent luthiers.

The organ in the village church of Störmthal near Leipzig is another Bach instrument which was restored by the Eule organ builders in 2008 and can once again be heard in an irregular well-tempered tuning from Bach's time. Johann Sebastian Bach tested this organ in 1723 and inaugurated it

with the help of several choristers from the Thomaskirche; he supported the organ builder Zacharias Hildebrandt, a pupil of Gottfried Silbermann, from that time onwards by procuring him commissions outside Saxony and thus removing any possibility of competition with his former teacher.

Veit Heller,
Museum of Musical Instruments, Leipzig

To play a work such as the *Art of Fugue* on instruments that Bach himself played is an experience that musicians can hardly describe in words — all the more when you present the sound of these string instruments to the world for the first time through a recording. For a long time these instruments could only be admired in a display case at the Thomaskirche. Our daily journey to practise there became a much-loved ritual when we were preparing this recording; it also made us realise that these instruments, unlike other string instruments, have actually had a relatively small radius of action over the past three hundred years. They are nonetheless imbued with history, not only from Bach's time but also from his time to ours. They have been played by many musicians and their history is revealed in the number of modifications and restorations that they have undergone. These string instruments have inspired us to create our own version of one of the most enigmatic works in music history.

We were also concerned with the question of how to deal with the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (*Vor deinen Thron tret' ich hiermit*), which was added to the first edition of the *Art of Fugue* by Carl Philipp Emanuel Bach with the words: "The blessed man in his blindness dictated it extempore to be written down by one of his friends." As this chorale,

unlike the fugues and canons, can clearly be assigned to the organ, we also wanted to record it on an instrument that Bach himself had played. We chose the Hildebrandt organ in Störmthal, which Johann Sebastian Bach himself had tested and inaugurated in 1723. The string instruments from Leipzig used for this recording, the reference to the year 1723 and also the fact that the name of our ensemble deliberately refers to Bach's inauguration as cantor of the Thomaskirche in 1723 gave us the idea of bringing together Bach's first and last Leipzig chorale arrangements on this CD. We therefore begin with a transcription for organ of the chorale *Was Gott tut, das ist wohlgetan* from *Die Elenden sollen essen* (BWV 75), the cantata that Bach wrote for his inauguration.

We musicians feel a pressing need to get as close as possible to the original version of a work and constantly ask ourselves how it might originally have been performed. The fact that there is no specific instrumentation for the *Art of Fugue* somehow releases this work from such worldly considerations; we have chosen it to present the string instruments from the Thomaskirche because each instrument can be experienced both individually (each voice takes a first entry in a fugue or canon) and in ensemble.

Such intensive study of the *Art of Fugue* put us at times into an almost trance-like meditative state and enabled us to experience how great the transcending power of this work can be. In the end, we abandoned the idea of choosing either the manuscript or the first edition, but combined our knowledge with practical experience to come up with a very personal version that is filled with Bach's spirit as well as the spirit of the three hundred years between him and us — and so connects us to him and to each other.

Nadja Zwiener & Johannes Lang
(Translation: Peter Lockwood)

DIE KUNST DER FUGE AUF BACH'S ORIGINALEN INSTRUMENTEN

1723 kommt Johann Sebastian Bach nach Leipzig – und für ihn ändert sich alles. Statt eines kunstliebenden Fürsten bekommt er einen knauserigen Stadtrat zum Dienstherrn. Nicht mehr langjährig ausgebildete Erwachsene mit gefestigten Stimmen sind fortan seine Sänger, sondern eine Schar aufgeweckter Schüler auf ganz unterschiedlichem musikalischen Niveau. Statt der auf ihre Instrumente spezialisierten Hofmusiker stehen in Leipzig vier Stadtpfeifer und drei Kunstgeiger als Instrumentalisten zur Verfügung, von denen nicht die virtuose Spezialisierung, sondern ihr universeller Einsatz auf möglichst vielen verschiedenen Instrumenten erwartet wird. Der hervorragende Trompeter unter ihnen, Gottfried Reiche (1667–1734), ist sicher eine Ausnahme. Und ausgesprochen wichtig für größere Besetzungen ist die Mitwirkung zahlreicher Dilettanten (im besten damaligen Wortsinn): musizierende Bürger, unter ihnen auch Musikinstrumentenbauer, und Studenten der Universität.

Ob auch die musizierenden Leipziger so intensiv in ihre Instrumente investierten wie es Bach an den Höfen in Weimar und Köthen kennengelernt hatte? Immerhin hielten die

beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai mit etwa vierzig Instrumenten einen eigenen Grundbestand von Instrumenten vor, zu denen Cembali, Hörner, Zugtrompeten, Posaunen, ein »alter« Großbaßpommer, Serpent und vor allem Streichinstrumente gehörten. Zwei Kontrabässe vom Prager Geigenmacher Leonhardt Pradter (1654–1692) und zwei ebenfalls ihm zuzuschreibende Bratschen gelangten schon vor 1700 ins Inventar und sind heute die ältesten, teils spielbar erhaltenen Instrumente der Leipziger Kirchen. Etliche dieser Instrumente konnten – wenn sie nicht über den weitreichenden Leipziger Meshandel bezogen wurden – direkt bei ansässigen Instrumentenbauern gekauft werden. Das Instrumentenmacherhandwerk war in Leipzig – anders als z. B. in Nürnberg, wo das Handwerk sehr stark reglementiert war – zu keiner Zeit in einer Zunft organisiert, sondern wurde als »freie Kunst« betrieben. Ihren gewerberechtlichen Schutz vor den Anfeindungen der Zunftthandwerker erhielten einige Instrumentenbauer durch die Stadt (wie beispielsweise Stadtpfeifer, die ebenfalls Instrumente fertigten), oder im Falle der Orgelmacher übernahm die Universität das Patronat und verlieh den Titel »Universitätsorgelmacher«. Die Quellen bezeugen für Leipzig ein vielfältiges Musikleben einschließlich des Baus und Handels von Musikinstrumenten mindestens seit dem 15. Jahrhundert.

Johann Sebastian Bach genügt seinerzeit die Leipziger Verhältnisse nicht, was ihn 1730 dazu veranlasste, seine viel zitierte Eingabe *Kurzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* an den Stadtrat zu richten – ungeachtet dessen, dass man ein Jahr zuvor bereits acht neue Streichinstrumente zur Verwendung in den beiden Hauptkirchen angeschafft hatte: vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli aus der Werkstatt von Johann Christian Hoffmann (1683–1750), geliefert samt »Schraubenbögen«, also dem zu dieser Zeit neu entwickelten Streichbogen, bei dem die Haare durch einen mit Schraubengewinde verstellbaren Frosch gespannt werden.

Drei dieser acht Instrumente von 1729 – eine Bratsche und zwei Geigen – sind bis heute im Besitz der Thomaskirche Leipzig erhalten geblieben und erklingen hier in dieser Einspielung. Im Inneren finden sich die Signaturzettel Johann Christian Hoffmanns, die er ab 1720 in der Regel von seinem Bruder Christian Gottlieb, wahrscheinlicher aber von dem befreundeten Lautenisten und Notar Johann Christian Weyrauch schreiben ließ. Weyrauch ist nicht nur der mutmaßliche Autor einer Hochzeitskantate für Johann Christian Hoffmann (1736), sondern über gemeinsame Taufpatenschaften auch eine Verbindung zu Johann Sebastian Bach, dessen Werke er für

Laute intavolierte. Hoffmanns Signaturzettel weisen ihn als Hofinstrumentenmacher aus – ein Titel, durch den er seit spätestens 1712 nicht nur besondere Reputation, sondern auch Gewerbeschutz erfuhr:

Joh. Christian Hoffmann
Königl. Poln. und Churfürstl.
Sächs. Hoff Instrument- und
Lautenmacher. Leipzig 1729.

Beide Geigen der Thomaskirche tragen auf dem Boden nahe am Hals eine Besitzsignatur, die noch vor 1789 angebracht worden sein muss: Der Brandstempel »TK 1« der einen Geige verweist auf den Bestand der Thomaskirche, während die zweite Geige durch das ins Bodenholz eingelegte ovale Beinplättchen mit der Gravur »NK 5« auf die ursprüngliche Zugehörigkeit zum Inventar der Nikolaikirche verweist.

Welchen besonderen Schatz und unmittelbares historisches Klangzeugnis aus der nächsten Umgebung Johann Sebastian Bachs diese eine Bratsche und zwei Geigen darstellen, wird mit einem Blick auf die überhaupt erhaltenen Da-braccio-Instrumente aus der Hoffmann-Werkstatt deutlich. Während eines Forschungsprojekts am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig konnten bis 2015 in historischen Quellen allein für Leipzig

und die Hofkapellen in Gotha, Köthen und Zerbst Belege für 44 Geigeninstrumente verschiedener Baugrößen von Johann Christian Hoffmann und seinem Vater Martin zusammengetragen werden: Es sind Violini piccoli, Violinen, Bratschen, Violoncelli piccoli, Violoncelli, Violoncelli mit 5 Saiten, Bassetti, ein Violone und ein Großer Violone mit 5 Saiten (Fontana, Heller, Martius (Hrsg.), *Martin und Johann Christian Hoffmann*, Leipzig 2015).

Ein besonderes und hinsichtlich des von Bach verwendeten Instrumentariums intensiv diskutiertes Da-braccio-Instrument ist das Violoncello piccolo. Noch drei dieser Instrumente sind in den Musikinstrumentensammlungen in Leipzig, Brüssel und Berkeley in jeweils leicht veränderten Zuständen erhalten; Informationen zu weiteren, verschollenen Hoffmann'schen Violoncelli piccoli ergänzen die Überlieferungen. (Das Label Ramée hat bereits 2010 dem Violoncello piccolo eine eigene Einspielung gewidmet, RAM1003.) Bevor man das uns heute vertraute, normierte Violoncello etablierte, waren verschiedenste Formen und Stimmungsarten gebräuchlich, darunter Tenor- und Bassettgrößen, die so »kompakt« waren, dass sie auch in der Arm- oder Schulterhaltung mit Geigentechnik gespielt werden konnten. Vor allem die Erfindung der mit Silberdrahtumspinnung beschwerten Saiten stellte für alle Saiteninstrumente ganz neue

physikalische Möglichkeiten bereit. Johann Christian Hoffmann optimierte die kleine Bauform der Violon da spalla (Schultergeigen) zur Basslage hin und sie erfüllten diese Funktion offenbar so gut, dass die Nachwelt berichtete, Johann Sebastian Bach und Johann Christian Hoffmann hätten sie gemeinsam erfunden. Gerade im mitteldeutschen Raum haben dann bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts auch andere Geigenmacher ähnliche Instrumente gebaut. So auch Andreas Hoyer, von dem ein fünfsaitiges Violoncello piccolo aus dem Jahr 1742 als Leihgabe aus Privatbesitz für diese Einspielung zur Verfügung stand. Andreas Hoyer wurde im Mai 1728 als Meister in die Klingenthaler Geigenmacherinnung aufgenommen, nachdem er sämtliche geforderte Meisterstücke vorgelegt und »zwey Eymmer Bier« beigesteuert hatte. Das große Violoncello auf dieser CD stammt – den stilistischen und dendrochronologischen Untersuchungen zufolge – aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, gehört aber wiederum zum historischen Inventar der Thomaskirche Leipzig und ist damit ebenfalls ein Zeugnis der hiesigen ununterbrochenen Musikausübung.

Die Gemeinde der Leipziger Neukirche, die finanziell offenbar großzügiger ausgestattet war als die beiden Hauptkirchen, hatte schon acht Jahre früher ein Quartett bei Johann Christian Hoffmann gekauft, bestellte

bei ihm 1730 nochmals zwei Geigen, eine Bratsche und ein Violoncello und ergänzte dieses Doppelquartett 1737 noch mit einem Kontrabass. Vor dieser Quellenlage – und sie wirft ganz sicher nur ein Schlaglicht auf Hoffmanns viel umfangreichere Produktion und Geschäftsbeziehungen – erscheinen die lediglich elf bis heute erhalten gebliebenen Geigeninstrumente, von denen wir gegenwärtig wissen, als Rarität und sind umso bedeutungsvoller.

Deutlich präsenter wird die Hoffmann-Werkstatt noch immer mit Violen da gamba und Lauten in Verbindung gebracht, von denen zahlenmäßig erheblich mehr überliefert sind, so dass Hoffmann'sche Lauten und Gamben unter Spezialisten für historische Aufführungspraxis schon seit Jahrzehnten wieder einen Namen haben. Doch war Johann Christian Hoffmann nicht nur für die Qualität seiner Lauten, die er den spieltechnischen Kundenwünschen anzupassen wusste und bis nach Holland, England und Frankreich verkaufte, bekannt, sondern wurde zu seinen Lebzeiten zu den besten Geigenmachern Mitteleuropas gezählt. Dabei sah sich Hoffmann nicht nur in Konkurrenz zum großen Ruf des Tiroler Geigenmachers Jacob Stainer, sondern auch herausgefordert vom Wandel des von Italien ausgehenden Klangideals, das einen etwas dunkleren Klang mitbrachte und von den Instrumenten vor allem auch eine

größere Lautstärke forderte. Im *Musicus autodidaktos* fasst Philipp Eisel 1738 diese Situation zusammen: »Die besten Violinen werden von Antonio Stratifario zu Cremona im Staat Mayland, ingleichen von Jacob Stainern in Absom prope Oenipontum [Absam bei Innsbruck] gemacht, und überschreien dieselben einen gantzen musicalischen Chor: Wiewohl, da sie sehr kostbar zu stehen kommen, so sind sie auch folglich nicht jedermanns Kauff, und muß man sich mitlerweile mit dem Teutschen als: Hofmanns in Leipzig, Haserts in Eisenach, und Rupperts Violinen in Erffurth behelfen, davon manche angenehm und starck genug klingen.«

Dass sich Johann Christian Hoffmann für den Titel eines »Hofinstrumentenmachers« in Dresden mit seinen Violinen qualifizierte, ist nicht anzunehmen, war man hier doch dem italienischen Geschmack zugewandt, hatte schon zur Zeit von Heinrich Schütz Violinen von Amati aus Cremona kommen lassen und probierte nun auch Stradivari. Wahrscheinlicher ist, dass Hoffmann ein besonderes Lauteninstrument in den Kreis der höfischen Lautenisten lieferte (Dokumente sind leider keine erhalten). Für Johann Sebastian Bach allerdings boten Hoffmanns Geigen eine Chance, den bis dato mittelmäßig ausgestatteten Streichinstrumentenbestand in St. Thomas und St. Nikolai aufzuwerten. Bereits am Hof in Köthen muss

Bach, der selbst allerdings eine Stainer-Geige spielte, die Möglichkeit gehabt haben, die dort im Inventar gelisteten Geigen von Johann Christian Hoffmann kennenzulernen.

Nach dem Ankauf der beiden Hoffmannschen Quartette 1729 beauftragte Bach nun Johann Christian Hoffmann auch mit der ständigen Wartung der Instrumente in den Leipziger Hauptkirchen. Zur Ausstattung des Kantorenamts gehörte ursprünglich ein halbjährlich ausgezahlter Betrag »zur Erhalt- und Reparatur derer Kirchen-Instrumenten«. Ab 1732 wird dieses Geld nicht mehr an Johann Sebastian Bach sondern regelmäßig an Johann Christian Hoffmann gezahlt. Das war der Anfang einer traditionsreichen Folge von Geigenmachern, die für den Zustand der Kircheninstrumente verantwortlich waren. Schon einen Monat nach Johann Christian Hoffmanns Tod am 1. Februar 1750 wurde Heinrich Wilhelm Glandenberg (1722–1794), der höchstwahrscheinlich ein Schüler Hoffmanns war, diese Instrumentenwartung anvertraut. Ihm folgten Hoffmanns Enkelschüler Johann Samuel Fritzsche (1751–1824) mit seinen Söhnen, danach J. E. Christian Emde (1806–1874), Carl August Otho (1840–1892), Albin Wilfer (1870–1939) und zuletzt bis 1989 Joachim Franke (1926–2013). Zeitzeugen berichteten von Albin Wilfer, dass er bei Konzerten und Motetten in der Thomaskirche stets persönlich die Instru-

mente aushändigte, zurücknahm, säuberte und sicher verwahrte. Ganz selbstverständlich – und das müssen wir uns beim Spielen und Hören der überlieferten Hoffmann'schen Violinen auch vergegenwärtigen – ging es nicht darum, auratische Objekte der Bach-Verehrung im historischen Originalzustand zu bewahren. Vielmehr sollten die Instrumente zu jeder Zeit den musikalischen Ansprüchen gerecht werden, wozu auch modernisierende Veränderungen nötig und legitim waren. Beim Spielen und auch beim aufmerksamen Hören dieser Aufnahme fällt der klangliche Unterschied beider Hoffmann'schen Violinen auf. Die Violine »TK 1« erhielt 1811 eine vollständig neue Decke, die Johann Samuel Fritzsche entsprechend dem inzwischen vorbildgebenden italienischen Baustil mit einer flacheren Wölbung ausführte. Aber auch an den anderen beiden Instrumenten hat ihre ununterbrochene Verwendung seit Johann Sebastian Bach einige Spuren von Reparaturen und Modernisierungen hinterlassen. Um das Hoffmann'sche Geigenensemble der Leipziger »Bachkirchen« wieder vollständig klingend zu rekonstruieren, ist bereits ein Kooperationsprojekt des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig und der Thomaskirche Leipzig in Zusammenarbeit mit verschiedenen Geigenbauern angedacht.

Mit der Orgel in der Dorfkirche zu

Störmthal bei Leipzig erklingt hier ein weiteres Bach-Instrument, das nach seiner Restaurierung 2008 durch die Orgelbauwerkstatt Eule auch wieder in einer für die Bachzeit typischen ungleichschwebenden, wohltemperierten Stimmung erklingt. 1723 prüfte Johann Sebastian Bach diese Orgel, weihte sie unter Mitwirkung einiger Thomaner ein und förderte fortan den Orgelbauer Zacharias Hildebrandt, ein Schüler von Gottfried Silbermann, indem er ihm Aufträge außerhalb Sachsens und damit außerhalb des Konkurrenzbereichs seines ehemaligen Lehrers vermittelte.

Veit Heller
Musikinstrumentenmuseum Leipzig

Ein Werk wie die *Kunst der Fuge* auf Instrumenten zu spielen, die Bach selbst in seinen Händen hatte, ist für uns Musiker ein kaum mit Worten zu beschreibendes Erlebnis. Umso mehr, wenn man zum ersten Mal den Klang dieser Streichinstrumente durch eine Aufnahme in die Welt tragen darf. Sie waren lange nur in der Vitrine der Thomaskirche zu bewundern. In der Vorbereitungsphase zur eigentlichen Aufnahme wurde der tägliche Gang zum Üben dorthin zu einem liebgewonnenen Ritual, das uns nahebrachte, dass diese Instrumente tatsächlich die vergangenen fast 300 Jahre im Gegensatz zu anderen Streichinstrumenten einen relativ geringen Aktionsradius hatten. Sie stecken trotzdem voller Geschichte, nicht nur der aus Bachs Zeit, sondern eben auch der zwischen damals und heute. Sie wurden von vielen Musikern gespielt und haben etliche Umbauten und Restaurierungen hinter sich, die von dieser Geschichte erzählen. Diese Streichinstrumente haben uns angeregt, unsere eigene Version von einem der enigmatischsten Werke der Musikgeschichte anzugehen.

Dabei beschäftigte uns auch die Frage, wie mit dem Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (*Vor deinen Thron tret' ich hiermit*) umgegangen werden soll, der dem Erstdruck durch Carl Philipp Emanuel Bach angefügt worden ist mit den Worten: »der selige Mann [hat ihn] in seiner Blindheit einem seiner

Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret«. Da diesem Choral im Gegensatz zu den Fugen und Canons klar die Orgel zugeordnet werden kann, wollten wir ihn ebenfalls auf einem Instrument aufnehmen, welches Bach selbst gespielt hat. Die Wahl fiel hier auf die Hildebrandt-Orgel in Störmthal, die Johann Sebastian Bach 1723 selbst geprüft und eingeweiht hat. Die für diese Aufnahme verwendeten Streichinstrumente aus Leipzig, der Bezug zum Jahr 1723 und auch die Tatsache, dass sich der Name unseres Ensembles bewusst auf Bachs Amtsantritt als Thomaskantor 1723 bezieht, brachte uns auf den Gedanken, Bachs erste und letzte Leipziger Choralbearbeitung auf dieser CD zusammenzubringen. Daher erklingt zu Beginn die Orgel-Transkription des Chorals *Was Gott tut, das ist wohlgetan* aus der Kantate *Die Elenden sollen essen* BWV 75, die Bach zu seinem Amtsantritt komponiert hat.

Wir Musiker haben den Drang, so nahe wie möglich an die »Urversion« eines Werkes zu kommen und fragen uns ständig: Wie hätte es damals sein können? Dass es keine konkrete Instrumentation der *Kunst der Fuge* gibt, macht dieses Werk für uns irgendwie losgelöst von solch irdischen Überlegungen und wir haben es für die Vorstellung der Streichinstrumente aus der Thomaskirche ausgewählt, weil man alle Instrumente sowohl einzeln (jede Stimme übernimmt mal den ersten Fugen-

oder Canoneinsatz) als auch im Zusammenklang erleben kann.

Die intensive Beschäftigung mit der *Kunst der Fuge* versetzte uns teilweise in einen fast tranceartig-meditativen Zustand, der erfahrbar machte, wie groß die transzendierende Kraft dieses Werkes sein kann. Letzten Endes sind wir von der Idee abgerückt, uns entweder für die Handschrift oder für die Erstausgabe zu entscheiden, sondern haben unser Wissen mit der praktischen Erfahrung verbunden, um zu einer sehr persönlichen Version zu kommen, die sowohl den Geist Bachs als auch den der 300 Jahre zwischen ihm und uns atmet und uns so miteinander verbindet.

Nadja Zwiener & Johannes Lang

JOUER L'ART DE LA FUGUE SUR LES INSTRUMENTS DE BACH

En 1723, Johann Sebastian Bach arriva à Leipzig, et tout changea pour lui. Après avoir travaillé pour un prince amateur d'art, il entra au service d'un conseil municipal radin. Désormais, ses chanteurs n'étaient plus des adultes ayant bénéficié d'une longue formation et dotés d'une voix solide, mais des élèves dégourdis de niveaux musicaux très différents. Au lieu des musiciens de cour spécialistes de leurs instruments, il trouva à Leipzig quatre *Stadtpeifer* (musiciens de la ville) et trois violonistes, dont on attendait non pas qu'ils soient des virtuoses spécialisés, mais qu'ils soient capables de jouer d'autant d'instruments différents que possible. L'excellent trompettiste Gottfried Reiche (1667-1734) y faisait certainement figure d'exception. Dans les grands ensembles, la participation des amateurs (dans le meilleur sens du terme en usage à l'époque) était particulièrement importante, avec des citoyens musiciens, parmi lesquels des facteurs d'instruments, et des étudiants de l'université.

Les musiciens de Leipzig investissaient-ils autant pour leurs instruments que ceux que Bach avait connus aux cours de Weimar et de Köthen ? Les deux églises principales de Leipzig, Saint-Thomas et Saint-Nicolas, possé-

daient en tout cas un stock d'une quarantaine d'instruments, dont des clavecins, des cors, des trompettes à coulisse, des trombones, un « ancien » grand pommer (de la famille des chalemies) contrebasse, un serpent et surtout des instruments à cordes. Deux contrebasses du luthier pragois Leonhardt Pradter (1654-1692) et deux altos qui lui sont également attribués, entrés dans la collection avant 1700, sont aujourd'hui les plus anciens instruments conservés des églises de Leipzig et sont encore partiellement jouables. Certains de ces instruments purent être achetés directement auprès des facteurs d'instruments locaux, s'ils ne furent pas acquis via le vaste commerce des foires de Leipzig. Contrairement à Nuremberg, par exemple, où l'artisanat était strictement réglementé, à Leipzig, la facture instrumentale ne fut jamais organisée en corporation mais était pratiquée comme un « art libre ». Certains facteurs étaient protégés par la Ville contre l'hostilité de membres des corporations (comme certains *Stadtpeifer*, qui fabriquaient également des instruments) ou, dans le cas des facteurs d'orgues, l'université se chargeait de leur patronage et leur décernait le titre de « facteur d'orgues universitaire ». Les sources attestent une vie musicale diversifiée à Leipzig, avec notamment la fabrication et le commerce d'instruments de musique au moins depuis le XV^e siècle.

En 1730, Johann Sebastian Bach n'était pas satisfait de sa situation à Leipzig, ce qui l'incita à adresser au conseil municipal sa fameuse requête *Kurzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* (Projet court mais vraiment nécessaire d'une musique d'église bien établie), malgré l'acquisition, un an plus tôt, de huit nouveaux instruments à cordes destinés à être utilisés dans les deux églises principales : quatre violons, deux altos et deux violoncelles sortis de l'atelier de Johann Christian Hoffmann (1683-1750), livrés avec des « archets à vis », selon le modèle nouvellement développé à l'époque, dont les crins sont tendus par un talon réglable avec un filetage.

Trois de ces huit instruments de 1729, un alto et deux violons, sont encore conservés à l'église Saint-Thomas de Leipzig et ont été utilisés pour cet enregistrement. On trouve à l'intérieur l'étiquette de signature de Johann Christian Hoffmann, qu'il fit réaliser à partir de 1720 généralement par son frère Christian Gottlieb, mais ici plus probablement par son ami luthiste et notaire Johann Christian Weyrauch ; l'auteur présumé d'une cantate de mariage pour Johann Christian Hoffmann (1736), celui-ci était également lié à Johann Sebastian Bach, dont il transcrivit certaines œuvres pour luth, via un filleul commun. Les étiquettes de Hoffmann le désignent comme facteur d'instruments de la cour, titre qui lui

conféra en 1712 au plus tard non seulement une réputation particulière, mais aussi une protection commerciale :

Joh. Christian Hoffmann
Facteur de luths et d'instruments
à la cour royale polonaise
et à la cour électorale saxonne.
Leipzig 1729.

Les deux violons de l'église Saint-Thomas portent sur le fond, près du manche, une signature de propriétaire qui doit y avoir été apposée avant 1789 : le sceau appliqué au fer rouge « TK 1 » de l'un des violons renvoie à l'inventaire de l'église Saint-Thomas, tandis la plaquette ovale en os gravée « NK 5 » incrustée dans le bois du fond du second violon indique son appartenance initiale à l'église Saint-Nicolas.

La nature de trésor et de témoin sonore direct de l'environnement de Johann Sebastian Bach que présentent ces trois instruments apparaît clairement si l'on jette un œil aux instruments *da braccio* issus de l'atelier Hoffmann qui ont été conservés. Un projet de recherche mené jusqu'en 2015 au Musée des instruments de musique de l'Université de Leipzig a permis de retracer l'existence de quarante-quatre violons de différentes tailles fabriqués par Johann Christian Hoffmann et son père Martin rien

que pour Leipzig et les chapelles des cours de Gotha, Köthen et Zerst : *violini piccoli*, violons, altos, *violoncelli piccoli*, violoncelles, violoncelles à cinq cordes, *bassetti*, un violone et un grand violone à cinq cordes (Fontana, Heller, Martius (éds), *Martin und Johann Christian Hoffmann*, Leipzig, 2015).

La présence du *violoncello piccolo*, un instrument *da braccio* particulier, au sein de l'instrumentarium utilisé par Bach a fait l'objet d'intenses discussions. Trois de ces instruments sont encore conservés dans les collections de Leipzig, Bruxelles et Berkeley, chacun dans un état légèrement modifié ; des renseignements sur d'autres *violoncelli piccoli* disparus de Hoffmann viennent compléter les informations. (Le label Ramée a d'ailleurs consacré un enregistrement au *violoncello piccolo* en 2010, RAM1003.) Avant l'établissement du violoncelle normalisé que nous connaissons aujourd'hui, les formes et les accords les plus divers étaient en usage, notamment les tailles de ténor et de basset, si « compactes » que ces instruments pouvaient être joués sur le bras ou sur l'épaule, avec la technique du violon. C'est surtout l'invention des cordes lestées par un fil d'argent qui ouvrit de nouvelles possibilités physiques pour tous les instruments à cordes. Johann Christian Hoffmann adapta la conception de la *viola da spalla* (violon d'épaule) au registre de la basse et l'instrument remplit alors semble-t-il si bien

cette fonction que la postérité rapporterait que Johann Sebastian Bach et Johann Christian Hoffmann l'avaient inventé ensemble. Dans le centre de l'Allemagne principalement, d'autres luthiers fabriquèrent des instruments similaires jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme Andreas Hoyer, dont un *violoncello piccolo* à cinq cordes de 1742 a été prêté par une collection privée pour cet enregistrement. Ce dernier fut admis dans la corporation des luthiers de Klingenthal en mai 1728, après avoir présenté tous les travaux exigés et contribué avec « deux seaux de bière ». Le grand violoncelle utilisé pour cet enregistrement date, selon une étude stylistique et dendrochronologique, de la fin du XVIII^e siècle, mais il fait lui aussi partie de l'inventaire historique de l'église Saint-Thomas de Leipzig et témoigne donc également de la pratique musicale ininterrompue dans cette ville.

La paroisse de la Neukirche de Leipzig, semble-t-il plus généreuse financièrement que les deux églises principales, qui avait, huit ans plus tôt déjà, acheté les instruments d'un quatuor à Johann Christian Hoffmann, lui commanda encore deux violons, un alto et un violoncelle en 1730 et compléta ce double quatuor par une contrebasse en 1737. À la lumière de ces sources, qui ne laissent que deviner l'étendue de la production et des relations commerciales de Hoffmann, les onze instruments conservés,

les seuls en tout cas dont nous connaissons actuellement l'existence, font figure de rareté et sont d'autant plus significatifs.

Hoffmann est le plus largement associé aux violes de gambe et aux luths, dont le nombre d'instruments conservés issus de son atelier est nettement plus élevé, de sorte que ceux-ci sont bien connus des spécialistes de l'interprétation historique depuis des décennies. Mais Johann Christian Hoffmann n'était pas seulement connu pour la qualité de ses luths, qu'il savait adapter aux souhaits techniques de ses clients et qu'il vendait jusqu'en Hollande, en Angleterre et en France : il était aussi considéré comme l'un des meilleurs facteurs de violons d'Allemagne centrale. À cet égard, sa réputation était mise en concurrence avec celle du célèbre luthier tyrolien Jacob Stainer, mais le facteur était aussi mis au défi par l'évolution de l'idéal sonore venu d'Italie, un peu plus sombre et exigeant surtout la production d'un volume plus imposant. Philipp Eisel résume cette situation dans *Musicus autodidaktos* en 1738 : « Les meilleurs violons sont fabriqués par Antonio Stratifario à Crémone dans l'État de Milan ainsi que par Jacob Stainer à Absam prope Oenipontum [Absam, près d'Innsbruck], et ils peuvent éclipser un chœur complet, mais comme ils sont très coûteux, ils ne sont pas à la portée de tout le monde. Il faut alors se contenter de violons allemands comme ceux

de Hoffmann à Leipzig, Hasert à Eisenach et Ruppert à Erfurt, dont certains sonnent agréablement et suffisamment fort. »

Il est peu probable que Johann Christian Hoffmann ait été nommé « facteur d'instruments de la cour » de Dresde pour ses violons, car l'on y était porté vers le goût italien ; on avait d'ailleurs déjà fait venir des violons Amati de Crémone à l'époque de Heinrich Schütz et l'on s'essayait à présent à Stradivarius. Hoffmann fournit plus probablement un instrument aux amateurs de luth de la cour (aucun document n'a malheureusement été conservé). Pour Johann Sebastian Bach, les violons de Hoffmann représentaient toutefois une chance d'approvisionner le stock d'instruments à cordes de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas, jusqu'alors peu fourni. Bach, qui jouait lui-même d'un violon Stainer, avait sans doute déjà eu l'occasion de découvrir à Köthen les violons de Johann Christian Hoffmann que la cour possédait.

Après l'achat des deux quatuors à Hoffmann en 1729, Bach le chargea de l'entretien des instruments des églises principales de Leipzig. Dans le financement du poste de cantor, une somme était à l'origine versée tous les six mois « pour l'entretien et la réparation des instruments de l'église ». À partir de 1732, cet argent ne fut plus versé à Johann Sebastian Bach, mais

à Johann Christian Hoffmann, qui initia alors une longue tradition de luthiers responsables de l'état des instruments d'église. Un mois seulement après la mort de Hoffmann, le 1^{er} février 1750, Heinrich Wilhelm Glandenberg (1722-1794), très probablement l'un de ses élèves, se vit confier cette charge. Lui succédèrent ensuite le petit-fils de Hoffmann, Johann Samuel Fritzsche (1751-1824), et ses fils, puis J. E. Christian Emde (1806-1874), Carl August Otho (1840-1892), Albin Wilfer (1870-1939) et enfin Joachim Franke (1926-2013) jusqu'en 1989. Des témoins de l'époque ont rapporté qu'Albin Wilfer remettait toujours personnellement les instruments aux musiciens lors des concerts dans l'église Saint-Thomas, puis les récupérait, les nettoyait et les conservait. Il va de soi – et nous devons l'avoir à l'esprit lorsqu'on joue ou écoute ces instruments – qu'il ne s'agissait pas de conserver des objets auratiques liés au culte de Bach dans leur état historique d'origine. Les instruments devaient plutôt répondre aux exigences musicales de chaque époque, ce qui nécessitait de régulières modifications. Si l'on écoute attentivement cet enregistrement, on sera frappé par la différence de sonorité entre les deux violons. Le violon « TK 1 » fut doté en 1811 d'une table d'harmonie entièrement nouvelle, réalisée par Johann Samuel Fritzsche dans le style italien devenu normatif avec une voûte plus plate. Mais leur utilisation ininterrompue depuis l'époque de Johann Sebastian

Bach laissa également quelques traces de réparation et de modernisation sur les deux autres instruments. Un projet de coopération entre le Musée des instruments de musique de l'Université de Leipzig et l'église Saint-Thomas est à l'étude, en collaboration avec différents luthiers, afin de retrouver le résultat sonore de l'ensemble de violons Hoffmann des « églises de Bach » à Leipzig.

L'orgue de l'église du village de Störmthal, près de Leipzig, est un autre instrument de Bach qui, après sa restauration en 2008 par la manufacture d'orgues Eule, résonne à nouveau dans un accord tempéré typique de l'époque de Bach. En 1723, Johann Sebastian Bach examina cet orgue, l'inaugura avec la participation de quelques élèves de Saint-Thomas et apporta dès lors son soutien au facteur, Zacharias Hildebrandt, un élève de Gottfried Silbermann, en lui procurant des commandes en dehors de Saxe et donc de la zone d'influence de son ancien professeur.

Veit Heller
Musée des instruments de musique de Leipzig

Jouer une œuvre comme *L'Art de la fugue* sur des instruments que Bach tint lui-même entre les mains est une expérience difficile à décrire. C'est d'autant plus émouvant lorsque l'on peut, pour la première fois, faire entendre ces instruments au monde entier grâce à l'enregistrement... Pendant longtemps, ils ne purent être qu'admirés dans la vitrine de l'église Saint-Thomas. Au cours de notre phase de préparation, nous y rendre chaque jour pour travailler est devenu un rituel cher à notre cœur et nous avons réalisé que ces instruments n'avaient connu qu'un rayon d'action relativement restreint au cours des trois siècles écoulés, contrairement à d'autres instruments. Ils n'en sont pas moins chargés d'histoire, de toute celle qui nous sépare de l'époque de Bach, comme en témoignent les nombreuses transformations et restaurations effectuées sur ces instruments qui furent joués par de nombreux musiciens au fil du temps. Ce sont ces instruments qui nous ont donné l'envie d'aborder l'une des œuvres les plus énigmatiques de l'histoire de la musique.

Nous nous sommes également demandé comment traiter le choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (*Vor deinen Thron tret' ich hiermit*), ajouté à la première édition par Carl Philipp Emanuel Bach avec ces mots : « L'homme bienheureux l'a, dans sa cécité, dicté en le jouant à l'un de ses amis. » Comme ce choral, contrairement aux fugues et aux canons, peut clairement

être destiné à l'orgue, nous avons également voulu l'enregistrer sur un instrument que Bach avait joué lui-même. Notre choix s'est porté sur l'orgue Hildebrandt de Störmthal, que Johann Sebastian Bach examina et inaugura en 1723. Les instruments à cordes de Leipzig utilisés pour cet enregistrement, le lien avec l'année 1723 et le fait que le nom de notre ensemble se réfère à l'entrée en fonction de Bach au poste de Thomaskantor en cette même année nous ont donné l'idée de réunir sur ce CD le premier et le dernier arrangement de choral de Bach à Leipzig. C'est ainsi que nous commençons par la transcription pour orgue du choral *Was Gott tut, das ist wohlgetan* de la cantate BWV 75 *Die Elenden sollen essen*, écrite à l'occasion de sa prise de poste à Leipzig.

En tant que musiciens, nous cherchons à nous rapprocher le plus possible de la « version originale » d'une œuvre et nous nous interrogeons constamment sur la manière dont elle devait sonner à l'époque de sa composition. Le fait qu'il n'y ait pas d'instrumentation spécifique pour *L'Art de la fugue* la détache en quelque sorte de ces considérations un peu terre-à-terre ; nous l'avons choisie pour présenter les instruments à cordes de l'église Saint-Thomas parce qu'elle fait entendre les instruments aussi bien individuellement (chaque voix se charge à son tour de la première entrée de la fugue ou du canon) qu'en harmonie avec les autres.

Notre intense travail sur *L'Art de la fugue* nous a parfois plongés dans un état méditatif proche de la transe, ce qui nous a permis de faire la pleine expérience du pouvoir transcendantal de cette œuvre. Nous avons finalement abandonné l'idée de n'utiliser que le manuscrit ou la première édition de l'œuvre, mais avons associé nos connaissances à notre expérience

pour aboutir à une version très personnelle qui respire à la fois l'esprit de Bach et les trois cents ans qui nous séparent de lui, nous reliant ainsi les uns aux autres à travers le temps.

Nadja Zwiener & Johannes Lang
(Traduction : Catherine Meeùs)



Recorded 29 August–2 September 2024 at the Bach-Archiv (Sommersaal), Leipzig (strings)
and at the Kreuzkirche, Störmthal (organ)

Production: Collegium Musicum '23 — Executive production: Rainer Arndt (Outhere)

Audio engineering, artwork & layout: Rainer Arndt

Cover: Instruments from the Thomaskirche inventory:
Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1729 (violins & viola),
anonymous 18th century Central Germany (cello)

Photographs: © Mario Dingethal, © IMSLP (p. 2), © Martin Geisler (p. 28)

Collegium Musicum '23 would like to express its warmest thanks to all backers of the crowdfunding campaign, especially to Nigel Carrington, Martin Halusa, Stefan Hüneburg, Michael Meurer, Sebastian Schellong, Heinrich Schulte and David Takeno; as well as to the Thomaskirche and the Bach-Archiv Leipzig for their invaluable support.



RAM 2406

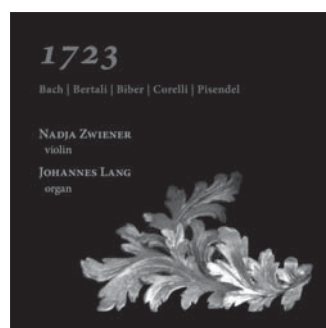
© 2025 Collegium Musicum '23 – © 2025 Outhere Music



www.ramee.org



www.outhere-music.com



PREVIOUSLY RELEASED WITH
NADJA ZWIENER AND JOHANNES LANG:

1723

Bach–Bertali–Biber–Corelli–Pisendel

RAM2202

