

German Cantatas
with Solo Violin

**Nahuel Di Pierro
Johannes Pramsohler**

NAHUEL DI PIERRO (1, 2, 4, 7, 9) *bass*
ANDREA HILL (3, 6, 8) *mezzo-soprano*
JORGE NAVARRO COLORADO (5) *tenor*
CHRISTOPHER PURVES (9) *bass*

ENSEMBLE DIDEROT

on period instruments

JOHANNES PRAMSOHLER *solo violin and director*

Violin: P. G. Rogeri, Brescia 1713

Violino piccolo: R. G. Hargrave (after Amati), Bremen 2000

Roldán Bernabé (2, 7, 8) *viola I (T. Muthesius (after Stainer), Potsdam 2010)*

Joël Oechslin (2, 7, 8) *viola II (Anonymous, Paris 18th century)*

Isabel Juárez (7, 8) *viola III (T. Muthesius (after Stainer), Potsdam 1994)*

Gulrim Choi (1–4, 6–8) *cello (J. Klépal, after Guarneri “Filius Andrea”, Paris 2013)*

François Leyrit (1–4, 6–8) *double bass (Anonymous, Germany 18th century)*

Philippe Grisvard *organ (E. Fouss, Périgueux)*

ADX13715

Recording Producer: Claudio Becker-Foss | cbf.audio

Executive Producer: Johannes Pramsohler

Vocal advisor: Iñaki Encina Oyón

Translations: Laurence Wullemmin (French), Howard Weiner (English), Dr Hanae Ono (Japanese)

Photography: Phil Crozier (Andrea Hill) Jamie Capewell (Jorge Navarro Colorado),

Chris Gloag (Christopher Purves), all other photos © Ensemble Diderot

Design and cover photo: Christian Möhring

Performing Editions: Carus Verlag (Bach), A-R Editions (Eberlin), DVfM (Nisi Dominus),

Herbert Goetz (Laetatus sum), Johannes Pramsohler (Bruhns, Pachelbel)

Recording: 20 – 26 March 2017, Refectory, Abbaye Royale de Fontevraud

© and © 2018 Audax Records

1 Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)

Nisi Dominus

Cantata for bass, violin and basso continuo

10:24

2 Johann Christoph Bach (1642–1703)

Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt

Lamento for bass, violin, viola I, viola II and basso continuo

12:03

3 Johann Pachelbel (1653–1706)

Christ ist erstanden

Cantata for soprano, violino piccolo and basso continuo, BWV 1204

08:05

4 Nicolaus Bruhns (1665–1697)

Mein Hertz ist bereit

Concerto for bass, violin and basso continuo

09:17

5 Daniel Eberlin (1647–c1715)

Ich will in aller Not

Cantata for tenor, violin and basso continuo *

08:00

6 Johann Pachelbel

Mein Fleisch ist die rechte Speise

Cantata for soprano, violino piccolo and basso continuo, BWV 1222

06:28

7 Johann Pachelbel

Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel

Cantata for bass, violin and basso continuo, BWV 1203

11:39

8 Johann Christoph Bach

Ach dass ich Wassers gnug hätte

Lamento for contralto, violin, viola I, viola II, viola III and basso continuo

07:45

9 Heinrich Ignaz Franz Biber

Laetatus sum

Cantata for two basses, violin, viola I, viola II, viola III and basso continuo

10:23

* World premiere recording

Deutsche Kantaten mit virtuoser Solovioline

1685, im Geburtsjahr Johann Sebastian Bachs, wurde der Geiger Daniel Eberlin offiziell zum Kapellmeister der herzoglichen Hofkapelle in Eisenach ernannt und somit mit ihrer Reorganisation beauftragt. Das Ensemble hatte sich während der Regierungszeiten von Johann Georg I. und Johann Georg II. von Sachsen-Eisenach etabliert. Eberlin, dessen überragende Fähigkeiten auf der Violine von seinem Schwiegersohn Georg Philipp Telemann hochgelobt wurden („ein gelehrter Contrapunctist, starcker Geiger“), stand einer sehr bescheiden besetzten Truppe vor, die für die musikalische Gestaltung von besonderen Anlässen regelmäßig um lokale Stadtpfeifer und Musiker aus Nachbarstädten erweitert werden musste. Johann Ambrosius Bach, Johann Sebastians Vater, kam als Direktor der Ratsmusik aufgrund vertraglich festgelegter Verfügbarkeitspflicht oft hinzu, wie auch sein Vetter, der Stadtorganist Johann Christoph Bach. Zusammen mit Johann Pachelbel, der 1677 als „Musicus“ eingestellt wurde, bildete dieser Kreis an gestandenen Musikern bald den Kern des Eisenacher Musiklebens.

Als Telemann 1708 der Hofkapelle als Konzertmeister beitrug und sie einige Jahre später in der Funktion als Kapellmeister übernahm, war sie zu einem ansehnlichen Ensemble gereift, was sicherlich der seriösen Vorarbeit von Ambrosius Bach und Daniel Eberlin geschuldet war. Vor allem lässt das hohe Ansehen, das Ambrosius offenbar in der Stadt genoss, darauf schließen, dass nicht zuletzt *er* die Eisenacher Musik auf ein bis dahin nicht gekanntes Niveau brachte.

Hauptinstrument von Ambrosius war, wie bei Eberlin, die Violine. Sie hatte in Mitteldeutschland eine ganz eigene Tradition, die besonders in Sachsen und Thüringen mit Johann Jakob Walther und Johann Paul von Westhoff zu anderswo unerreichter Blüte kam. Das Doppelgriff- und Lagenspiel war hoch entwickelt und wurde nur durch den böhmischen Virtuosen Heinrich Ignaz Biber noch übertroffen. Wenn der österreichische Zeitgenosse Johann Jacob Prinner in seiner Abhandlung *Musicalischer Schlissl* (1677) schreibt, dass man „mit der khay (Kinn) die Geigen sovill festhalte, daß man nicht Ursach hat mit der linkhen Hand solhe zu halten, weillen es sunst unmöglich währe, daß ich darmit balt hoh, balt nieder lauffen und reingreiffen khundte“ und jene Geiger verurteilt, die „die Violin nur auf die Brust gesezt, vermeinent es seye schen und zierlich“, dann ist das nicht zuletzt auch ein Beweis dafür, dass es geigentechnisch im deutschsprachigen Raum so richtig zur Sache ging.

Künstler auf der Geige waren Ambrosius Bach und Daniel Eberlin auf alle Fälle. Obwohl die großen Violinsoli aus dem „Alt-Bachischen Archiv“ wahrscheinlich letzterem auf den Leib geschrieben wurden, war sicher auch Johann Sebastians Vater durchaus in der Lage, gehaltvolle Solopartien zu übernehmen. Bei der Auswahl des Repertoires für diese Aufnahme stand also die Violine als ebenbürtiger und oft das Textgeschehen überhöhender Partner des Sängers im Fokus.

Unsere Anthologie beinhaltet zwei Lamenti aus dieser berühmten Musiksammlung der Familie Bach. *Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt* ist in früher Kantatenform gestaltet und fünfteilig angelegt während *Ach, dass ich Wassers*

g'nug hätte einem „da capo“ Modell folgt. In beiden Werken wird der Sänger vom hochbarocken Lamento-Instrumentarium „a 5 und a 6“ mit Solovioline, Generalbass und zwei bzw. drei „da braccio“-Violen begleitet und beide sind beeindruckende Beispiele dafür, wie es deutsche Komponisten verstanden, eine Textvorlage als beziehungsreichen Komplex möglicher Bedeutungen musikalisch-rhetorisch ungemein hintergründig auszudeuten. Das Fließen der Tränen geschieht in Triolenkaskaden und wenn sich am Ende Gottes Eifer in Güte umwandelt, antwortet die Solovioline dem Sänger sinnbelastet in einem gespiegelten Motiv.

Die beiden Werke von Bruhns und Eberlin liefern solch hochvirtuose Violinpassagen, dass man sich zurecht die Frage stellen mag, ob es sich hier um Kantaten mit Solovioline oder doch um Violinsonaten mit Text handelt. Nicolaus Bruhns war angeblich im Stande, seine Kompositionen als One-Man-Show aufzuführen. Ob diese oft im Zusammenhang mit dem geistlichen Konzert *Mein Hertz ist bereit* zitierte Überlieferung nicht doch in die fabelhafte Welt der Legenden und romantischen Übertreibungen zu verbannen ist, überlasse ich der Urteilskraft der Hörer – der zwei Oktaven umfassende Gesangspart und die bis in die sechste Lage geführte Violine bilden ein kompliziertes Geflecht aus miteinander konzertierenden Elementen.

Als anspruchsvollstes Violinsolo der Zeit bezeichnete Hans Joachim Moser die Geigenpartie der Kantate *Ich will in aller Not*. Obwohl der deutsche Musikwissenschaftler wahrscheinlich nicht über alle heute bekannten Werke im Bilde war, ist seine Behauptung nicht vollkommen abzuweisen, zeugt das Werk doch von einer stark ausgebildeten Doppelgrifftechnik und gibt dem Geiger mit blühend notierten Improvisationen reichlich Material zum Üben. Wie eingangs erwähnt, war Daniel Eberlin ein hoch geschätzter Virtuose auf dem Instrument, wie auch die zwei noch erhaltenen Triosonaten aus der in Nürnberg gedruckten Sammlung bezeugen und schrieb das Solo wahrscheinlich für sich selbst. In seiner Jugend bis nach Rom gereist, wo er Bekanntschaft mit Komponisten wie Lelio Colista, Francesco Foggia und Orazio Benevoli machte, zeugt das, was wir von seinem turbulenten Leben wissen von einem kühnen Kopf „dergleichen die Natur wenige an Geschicklichkeit hervorgebracht hat.“

Wie Eberlin in Nürnberg geboren, verbrachte Johann Pachelbel nur ein einziges Jahr in Eisenach, was aber ausreichte, mit den dortigen Musikern eine langjährige freundschaftliche Beziehung zu beginnen. Als er 1678 seinen Posten räumen musste, wurde er von Eberlin mit einem glänzenden Empfehlungsschreiben ausgestattet und fand als „perfecter und rarer Virtuose“ noch im selben Jahr eine Anstellung in Erfurt.

Mit der groß angelegten Vertonung des 3. Psalms *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel* malt Pachelbel ein äußerst farbenprächtiges Bild der Geschichte von König Davids Flucht aus seinem eigenen Palast. In der Nacht überschreitet David den Kidron, um sich mit wenigen Getreuen vor dem Wüten seines aufrührerischen Sohnes Abschaloms zu verbergen und erbittet im sogenannten Morgenlied die Hilfe Gottes. Durch eine eindrucksvolle Verflechtung von Gesang und Violine, in der die Violine nicht nur den Text ausdrückt, sondern oft vorwegnimmt, erreicht Pachelbel eine ungemein spannende Polarität. Bereits in der Sonata klingt die anfängliche Verzweiflung durch, mit der David Gott seine tiefste Not klagen wird. Pachelbel schafft es, die Violine nicht nur das sanfte Kissen darstellen zu lassen, das David die Gefahr in der er schwebt, für einen Augenblick vergessen lässt, sondern auch die „Hunderttausenden“, die ihn belagern und das Zerschmettern der Zähne der Aufständischen.

Die Pachelbel zugeschriebene Osterkantate *Christ ist erstanden* orientiert sich textlich und formal – jedoch nicht melodisch – am gleichnamigen Choral. Am Anfang sowie zwischen den drei Strophen steht jeweils eine Violin-Sonata. Die erste Strophe wird vom Solospran alleine gestaltet, in Strophe 2 konzertieren beide gleichwertig miteinander, die dritte Strophe bezieht schließlich im chorfugenartig angelegten Fugato auch die Bassstimme mit ein. Die in einer handschriftlichen Partitur in der Sammlung Bokemeyer überlieferte Kantate zeigt die notwendige Skordatur der Violine nicht an – die Violinpartie ist „klingend“ notiert und muss aus dem Kontext „errechnet“ werden. Die nur in der als Download erhältlichen Version dieses Albums enthaltene Kantate *Mein Fleisch ist die rechte Speise* folgt einem ähnlichen formalen Aufbau. Aus der angegebenen Skordatur ergibt sich eindeutig die Verwendung einer Piccolo-Geige, die ich bei der Aufnahme dann auch für *Christ ist erstanden* verwendet habe.

Ein Meister in der Suche nach Analogien zwischen Wort und musikalischer Sprachkraft fehlt uns noch: Heinrich Ignaz Franz Biber, der unerreichte deutsche Kunstgeiger des 17. Jahrhunderts. Das Psalmkonzert *Nisi Dominus* ist wahrscheinlich über die Dresdner Hofmusik in die umfangreiche handschriftliche Musikaliensammlung des Kantors Samuel Jacobi nach Grimma gelangt. Jacobis Beziehungen zu den beiden Musikmetropolen Leipzig und Dresden waren sehr eng und seine Sammlung zeugt von einem wachen Interesse für alles zeitgenössische Musikschaffen. Dresden unterhielt ihrerseits gute Beziehungen mit Wien und die großen Dresdner Geiger Westhoff, Walther und Strungk versorgten sich sicher mit den Kompositionen ihrer süddeutschen Kollegen.

Nisi Dominus erinnert sehr an Bibers Violinsonaten von 1681. Genial, wie er durch Bariolage-Figuren den Meeressturm darstellt, in dessen Mitte sich Jesus in Gottes Hut weiß und so ruhig schläft, dass die Wogen seinem Schlaf nichts anhaben können. Er lässt Pfeile durch die Luft zischen und funktioniert die Geige im „Gloria“ zur Harfe um. Ein fugiertes *Amen*, das auch eine Corelli-Sonate sein könnte, schließt das atemberaubende Werk ab.

Die am größten besetzte Komposition auf unserem Album ist das *Laetatus sum* „a 7“ – ein beinahe selbstständiger Instrumentalsatz zu dem die beiden Sänger mit dem Wallfahrtslied aus Psalm 122 die Stichworte liefern. Mit seinem ihm ureigenen Witz, und unbändiger Ausdruckskraft zieht Biber alle Register und schafft ein Werk, das von positiver Energie regelrecht strotzt. Bereits in den ersten Takten ist die unbeschwernte Freude der Pilger zu spüren, wie sie zum heiligen Fest nach Jerusalem ziehen. Als sie endlich in die Umwallung der Metropole eintreten (*Stantes erant pedes nostri*), erweckt Biber mit gigantischem Pomp die Überwältigung beinahe bildhaft zum Leben. Erhebend, mit welcher Inbrunst später für Frieden gebetet wird (*Rogate*) und wie sich der Heilige Geist in der Sologeige emporschwingt. „*Nunc et semper*“ wird von nicht enden wollenden Trillern illustriert und während die beiden Sänger bereits in der Mitte des letzten „*Amen*“ angekommen sind, lässt Biber angeberisch die Sologeige noch einmal eine Oktave nach oben steigen um lebensbejahend den abschließenden Segen zu erteilen. Ganz große Kunst.

Johannes Pramsohler
Paris im Februar 2018



Nahuel Di Piero

German Cantatas with Virtuoso Solo Violin

In 1685 – the year of Johann Sebastian Bach’s birth – violinist Daniel Eberlin was officially appointed Kapellmeister of the ducal court chapel in Eisenach and consequently charged with its reorganization. The ensemble had been established during the reigns of Johann Georg I and Johann Georg II of Saxony-Eisenach. Eberlin, whose outstanding capabilities on the violin were highly praised (“an erudite contrapuntist, excellent violinist”) by his son-in-law Georg Philipp Telemann, presided over a very modestly staffed band that regularly had to be complemented by the local town waits and musicians from neighboring towns for the musical embellishment of special occasions. As director of the town waits, Johann Ambrosius Bach, Johann Sebastian’s father, often participated owing to contractually defined obligations, as was also the case with his cousin, municipal organist Johann Christoph Bach. Together with Johann Pachelbel, who was engaged in 1677 as “Musicius,” this circle of seasoned musicians formed the core of Eisenach’s musical life.

By the time Telemann joined the court chapel in 1708 as Konzertmeister, and assumed the direction of it as Kapellmeister several years later, it had matured into a respectable ensemble, which was certainly due to the serious groundwork by Ambrosius Bach and Daniel Eberlin. Above all the high standing that Ambrosius obviously enjoyed in the town would suggest that it was not least *he*, who had raised the Eisenach musical establishment to a hitherto unknown level.

Ambrosius’s principal instrument, and likewise Eberlin’s, was the violin. In Central Germany, it had its own tradition that particularly in Saxony and Thuringia, with Johann Jakob Walther and Johann Paul von Westhoff, attained a blossoming unrivaled anywhere else. The playing of double stops and in the upper positions was highly developed and surpassed only by that of the Bohemian virtuoso Heinrich Ignaz Franz Biber. When the Austrian contemporary Johann Jacob Prinner wrote, in his treatise *Musicalischer Schlissl* (1677), that one “holds the violin to such an extent with the chin that one should not have reason to hold it with the left hand, since it would otherwise be impossible for me to run up here, run down there, and finger cleanly,” and excoriated those violinists who “only place the violin on the chest, thinking that it is beautiful and delicate,” then this is not least also evidence that things were really getting down to the nitty-gritty in terms of violin technique in the German-speaking area.

Ambrosius Bach and Daniel Eberlin were in any case artists on the violin. Although the major violin solos from the “Altbachisches Archiv” were probably written specifically for the latter, Johann Sebastian’s father was by all means also able to take over substantial solo parts. When choosing the repertoire for this recording, the focus was thus on the violin as an equal partner to the singer, a partner who often even highlighted the message of the text.

Our anthology includes two lamenti from this famous music collection of the Bach family. *Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt* is crafted in early cantata form and in five parts, while *Ach, dass ich Wassers g’nug hätte* follows a *da capo* model. In both works, the singer is accompanied by a High Baroque instrumentarium “a 5 and

a 6” with solo violin, thoroughbass, and two or three “da braccio” violas. Both pieces are also impressive examples of the incredible profundity with which German composers understood how to musically and rhetorically interpret a text as an ambiguous complex of possible meanings. The flowing of the tears takes place in cascades of triplets, and when God’s zeal is transformed into benevolence at the end, the solo violin answers the singer with a mirrored motif fraught with meaning.

The two works by Bruhns and Eberlin provide such highly virtuoso violin passages that one can justly ask whether these are cantatas with solo violin or violin sonatas with text. Nicolaus Bruhns was supposedly able to perform his compositions as a one-man-show. I leave it to the judgment of the listener as to whether or not this story, often cited in connection with the sacred concerto *Mein Hertz ist bereit*, should be relegated to the fabulous world of legends and romantic exaggerations – the vocal part with an ambitus of two octaves and the violin that ascends to sixth position fashion a complex mesh of competing concertante elements.

Hans Joachim Moser referred to the violin part of the cantata *Ich will in aller Not* as the most challenging violin solo of that time. Although the German musicologist was probably not aware of all the works known today, his assertion cannot be entirely dismissed in as much as the work displays a particularly well developed double-stop technique and, with floridly notated improvisations, gives the violinist abundant material for practice. As mentioned above, Daniel Eberlin was a highly esteemed virtuoso on the instrument, as also attested to by the two still preserved trio sonatas from a collection printed in Nuremberg, and probably wrote the solo for himself. As a young man he traveled to Rome, where he made the acquaintance of composers such as Lelio Colista, Francesco Foggia, and Orazio Benevoli. That what we know about his turbulent life testifies to an audacious mind “the likes of which nature has produced few with regard to ingenuity.”

Born in Nuremberg, like Eberlin, Johann Pachelbel spent only a single year in Eisenach, which however sufficed to begin long-standing amicable relationships with the musicians there. When he had to give up his position there in 1678, he was provided by Eberlin with a glowing letter of recommendation, and found an engagement in Erfurt that same year as a “perfect and rare virtuoso.”

With the large-scale setting of the Third Psalm *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel*, Pachelbel paints an extremely colorful picture of the story of King David’s flight from his own palace. During the night, David crossed the Kidron River to hide with a few of his followers from the wrath of his rebellious son Absalom, and asks for God’s help in the so-called morning song.

Through an impressive intertwining of the voice and the violin, in which the violin not only expresses the text, but often anticipates it, Pachelbel attains an exceedingly gripping polarity. To be heard already in the sonata is the initial despair with which David will bewail his deepest distress to God. Pachelbel not only succeeds in allowing the violin to represent the soft pillow that lets David forget for a moment the danger in which he is in, but also the “hundred thousand” who besiege him and the smashing of the insurgents’ teeth.

The Easter cantata *Christ ist erstanden* attributed to Pachelbel is formally and textually – but not melodically – oriented on the chorale of the same name. A violin sonata is found at the beginning and between each of the three verses. The first verse is performed by the soprano alone. In verse 2, the soprano and violin concertize as equals. The third verse,

finally, also includes the bass part in the fugato that is fashioned like a choral-fugue. The cantata, preserved in a handwritten score in the Bokemeyer Collection, does not indicate the necessary violin scordatura – the violin part is notated at “sounding” pitch and must be “calculated” from the context.

The cantata *Mein Fleisch ist die rechte Speise*, which is only contained in the downloadable version of this album, has a similar formal structure. The specified scordatura clearly requires the use of a piccolo violin, which I then also employed for the recording of *Christ ist erstanden*.

A master in the search for analogies between text and expressive musical power still remains to be introduced: Heinrich Ignaz Franz Biber, the unrivaled German violinist of the seventeenth century. The Psalm concerto *Nisi Dominus* probably found its way into the extensive manuscript music collection of choirmaster and organist Samuel Jacobi in Grimma via the Dresden court music establishment. Jacobi’s ties to the two musical metropolises of Leipzig and Dresden were very close, and his collection gives evidence of a keen interest for all kinds of contemporary music. Dresden, for its part, maintained good connections to Vienna, and the great Dresden violinists Westhoff, Walther, and Strungk certainly availed themselves of the compositions of their South-German colleagues.

Nisi Dominus is very reminiscent of Biber’s violin sonatas of 1681. It is brilliant how by means of bariolage figures he depicts the stormy sea in the midst of which Jesus knows himself to be in God’s care and sleeps so well that the undulations cannot disturb his slumber. Biber let arrows whiz through the air and makes the violin into a harp in the Gloria. A fugal “Amen”, which could also be a Corelli sonata, concludes the breathtaking work.

The composition on our recording with the largest scoring is the *Laetatus sum* “a 7” – an almost independent instrumental movement for which the two singers provide the cues with the pilgrimage song of Psalm 122. With his innate wit and unbridled expressive power, Biber pulled out all the stops and created a work that absolutely brims with positive energy. Already in the very first measures, the carefree joy of the pilgrims can be felt as they go to Jerusalem for the holy feast. When they finally enter the fortified walls of the city (*Stantes erant pedes nostri*), Biber vividly awakens to life the overwhelming feeling with gigantic pomp. Uplifting is the fervor with which one later prays for piece (rogate) and how the Holy Spirit swings aloft in the solo violin. “Nunc et semper” is illustrated by never-ending trills, and when the two singers arrive at the middle of the last “Amen,” Biber pretentiously lets the solo violin ascend yet an octave higher in order to optimistically confer the concluding blessing. Grandiose art.

Johannes Pramsohler
Paris, February 2018



Andrea Hill

Cantates allemandes avec violon

En 1685, l'année de naissance de Johann Sebastian Bach, le violoniste Daniel Eberlin fut officiellement nommé maître de chapelle de la cour ducale d'Eisenach et ainsi, chargé de sa réorganisation. L'ensemble s'était établi au cours des années de règne de Jean-Georges Ier et Jean-Gorges II de Saxe-Eisenach. Eberlin, dont le talent incomparable au violon fut hautement estimé en tant que « savant contrapuntiste, puissant violoniste » par son futur gendre et successeur, Georg Philipp Telemann, se trouvait à la tête d'une troupe aux modestes effectifs auxquels devaient régulièrement s'adjoindre les souffleurs locaux et musiciens des villes avoisinantes lorsqu'il s'agissait de donner un cadre musical approprié aux grandes occasions. Johann Ambrosius Bach, le père de Johann Sebastian, s'y joignit souvent en tant que directeur de la musique municipale, car il lui incombait selon un contrat de se tenir à disposition, tout comme son cousin, l'organiste de la ville Johann Christoph Bach. Avec Johann Pachelbel, qui fut engagé en 1677 en tant que « *musicus* », ce cercle de musiciens émérites ne tarda pas à constituer le cœur de la vie musicale d'Eisenach.

Lorsque Telemann, en 1708, devint membre de la chapelle de la cour en tant que premier violon, avant d'en reprendre la direction quelques années plus tard, elle avait alors progressé jusqu'à devenir un ensemble honorable, ce qui était certainement dû au défrichage assidu entrepris par Ambrosius Bach et Daniel Eberlin. D'après le prestige dont jouissait apparemment Ambrosius dans la ville, nul doute que c'est notamment à lui que la musique d'Eisenach devait d'avoir accédé à un niveau inconnu auparavant. L'instrument principal d'Ambrosius était, comme pour Eberlin, le violon. Il bénéficiait en Allemagne centrale d'une tradition propre, qui atteignit avec Johann Jakob Walther et Johann Paul von Westhoff un apogée qu'on pouvait lui envier ailleurs.

Le jeu en doubles cordes et les positions étaient raffinées, seul le virtuose de Bohême Heinrich Ignaz Biber s'y surpassa. Lorsque le contemporain autrichien Johann Jacob Prinner écrit dans son traité *Musicalischer Schliissl* (1677) qu'il faut « maintenir suffisamment le violon avec le menton pour ne pas avoir à le tenir avec la main gauche, car il serait sinon impossible que je joue tantôt en haut, tantôt en bas et que je puisse positionner mes doigts » et qu'il blâme les violonistes « qui ne placent le violon que sur la poitrine, pensant que c'est élégant et gracieux », cela prouve notamment que, pour ce qui est de la technique violonistique dans l'espace germanophone, on manifestait une pertinence certaine.

Quoiqu'il en soit, Ambrosius Bach et Daniel Eberlin étaient d'incontestables prodiges au violon. Bien que les grands solos de violon en provenance des archives de la famille Bach (Alt-Bachisches Archiv) aient été probablement écrits sur mesure pour Eberlin, le père de Johann Sebastian était lui aussi certainement tout à fait en mesure de se charger de parties de solo substantielles. Lors du choix du répertoire pour cet enregistrement, c'est tout naturellement que le violon s'imposa comme alter ego du chanteur, rehaussant même souvent l'action du texte.

Notre anthologie comporte deux *Lamenti* des archives de la famille Bach : *Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt*, conçu dans la forme ancienne de la cantate et

comportant cinq parties, tandis que *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* suit un schéma da capo. Dans les deux œuvres, le chanteur est accompagné des instruments caractéristiques du lamento de l'époque baroque à son apogée « a 5 » et « a 6 » avec violon solo, basse générale et deux à trois violes « da braccio » ; ils sont tous les deux d'impressionnants exemples de la manière musicale et rhétorique dont les compositeurs allemands s'y entendaient pour illustrer un texte on ne peut plus subtilement, jusque dans toutes ses significations éventuelles. Le ruissellement des larmes se produit en cascades de triolets et lorsque, à la fin, l'ardeur de Dieu se transforme en bonté, le violon solo, lourd de sens, répond au chanteur par un motif en miroir.

Les deux œuvres de Bruhns et d'Eberlin fournissent des passages de violon d'une maestria telle que l'on peut à raison se demander s'il s'agit ici de cantates pour violon solo ou plutôt de sonates pour violon avec texte. Nicolaus Bruhns était apparemment en mesure d'interpréter ses compositions en spectacle solo. Je laisse au jugement de l'auditeur si cette transmission souvent citée en relation avec le concert sacré *Mein Hertz ist bereit* ne serait pas plutôt à reléguer dans le monde fabuleux des légendes et des exagérations romantiques : la partie de chant, englobant deux octaves, et le violon joué jusque dans la 6e position forment un lacs complexe d'éléments concertant les uns avec les autres. Hans Joachim Moser désignait la partie de violon de la cantate *Ich will in aller Not* comme étant le plus exigeant solo de violon de l'époque. Bien que le musicologue allemand n'ait probablement pas disposé d'un panorama exhaustif de toutes les œuvres connues aujourd'hui, son affirmation ne peut être totalement écartée car l'œuvre fait preuve d'une technique de doubles cordes très poussée et donne au violoniste, avec ses notations florissantes d'improvisations, matière à beaucoup de travail. Comme il aura été évoqué au début, Daniel Eberlin était un virtuose hautement estimé de l'instrument, ses deux sonates en trio encore préservées de la collection imprimée à Nuremberg en attestent et il écrivit probablement le solo à son intention. S'étant rendu dans sa jeunesse jusqu'à Rome, où il fit la connaissance des compositeurs Lelio Colista, Francesco Foggia et Orazio Benevoli, ce que nous savons de sa vie tumultueuse témoigne d'une tête audacieuse « d'une adresse telle que la nature en a peu produites. »

Né à Nuremberg tout comme Eberlin, Johann Pachelbel ne passa qu'une seule année à Eisenach, ce qui toutefois suffit à nouer des liens amicaux durables avec les musiciens locaux. Lorsque, en 1678, il dut libérer son poste, Eberlin lui remit une lettre de recommandation brillante et pas plus tard que la même année, il trouva un engagement en tant que « parfait et rare virtuose » à Erfurt.

Avec l'imposante mise en musique du psaume 3, *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel*, Pachelbel fait un tableau extrêmement coloré de l'histoire de la fuite du roi David hors de son palais. Dans la nuit, David franchit le Cédron afin de se mettre à l'abri avec quelques fidèles des foudres de son fils séditieux Absalom, et sollicite l'aide de Dieu dans le chant dit du matin.

Grâce à un impressionnant entrelacement du chant et du violon, dans lequel le violon illustre non seulement le texte mais l'anticipe souvent, Pachelbel atteint une polarité des plus captivantes. Dès la *Sonata* perce le désespoir du début, avec lequel David va se lamenter sur sa plus profonde détresse auprès de Dieu. Pachelbel réussit non seulement à ce que le violon dépeigne le moelleux coussin qui fait oublier pour un instant à David le danger qu'il encourt, mais également les « myriades » qui l'assiègent et le fracassement des dents des rebelles.

La cantate de Pâques attribuée à Pachelbel, *Christ ist erstanden*, s'oriente du point de vue

du texte et de la forme, mais non de la mélodie, vers le choral éponyme. Au début, tout comme entre les trois strophes, figure une sonate pour violon. La première strophe repose entièrement sur le soprano, tandis que dans la deuxième, les deux parties concertent sur un pied d'égalité, quant à la troisième strophe, elle fait également intervenir la voix de basse dans un fugato. La cantate préservée dans une partition manuscrite de la collection Bokemeyer n'indique pas la scordatura nécessaire du violon : la partie du violon est notée « klingend » (sonore) et doit être « déduite » du contexte.

La cantate *Mein Fleisch ist die rechte Speise*, disponible uniquement dans la version téléchargeable de cet album, suit une structure formelle semblable. La scordatura indiquée met en évidence l'emploi d'un violon piccolo, sur lequel j'ai également joué dans *Christ ist erstanden*.

Il nous faut encore évoquer un coryphée dans la recherche d'analogies entre le mot et la puissance du langage musical : le magistral violoniste germanophone inégalé du XVII^e siècle, Heinrich Ignaz Franz Biber. Le Psaume *Nisi Dominus* est probablement arrivé dans l'imposante collection de partitions manuscrites du cantor Samuel Jacobi à Grimma via la musique de la cour de Dresde. Les relations de Jacobi avec les deux métropoles musicales Leipzig et Dresde étaient très étroites et sa collection fait preuve d'un vif intérêt pour toutes les créations musicales contemporaines. Dresde, de son côté, entretenait de bonnes relations avec Vienne et les grands violonistes de Dresde, Westhoff, Walther et Strungk, se sont certainement approvisionnés en compositions chez leurs collègues d'Allemagne du Sud.

Nisi Dominus rappelle énormément les sonates pour violon de Biber de 1681. Géniale est sa façon de représenter la tempête en mer grâce à des figures de bariolage, au milieu desquelles Jésus se sait sous la protection divine et dort tellement paisiblement que les vagues ne peuvent troubler son sommeil. Il fait siffler les flèches qui fusent et dans le *Gloria*, transforme le violon en harpe. C'est sur un Amen fugué, qui pourrait aussi être une sonate de Corelli, que s'achève cette œuvre époustouflante.

La composition aux effectifs les plus importants de notre album est le *Laetatus sum* « a 7 », un morceau instrumental pratiquement autonome auquel les deux chanteurs fournissent les mots-clés du chant de pèlerinage du Psaume 122. Avec un humour qui lui est propre et une puissance d'expression irrépressible, Biber fait feu de tout bois et crée une œuvre qui déborde véritablement d'énergie positive. Dès les premières mesures, la joie insouciance des pèlerins se fait sentir, tandis qu'ils marchent vers Jérusalem pour la fête sainte. Lorsqu'ils pénètrent enfin dans l'enceinte de la ville (*Stantes erant pedes nostri*), Biber donne presque vie aux sentiments qui les submergent au travers d'une gigantesque pompe. Exaltante est la ferveur avec laquelle monte la prière pour la paix (*Rogate*) et s'élève le Saint Esprit dans le solo de violon. *Nunc et semper* est illustré par des trilles sans fin et tandis que les deux chanteurs se trouvent déjà au milieu du dernier *Amen*, Biber fait encore crânement grimper le solo de violon d'une octave afin de donner la bénédiction finale célébrant la vie. Du très grand art.

Johannes Pramsohler
Paris, en février 2018



Jorge Navarro Colorado

名手によるヴァイオリン独奏のためのドイツ・カンタータ

ヨハン・セバスチャン・バッハが生まれた1685年、アイゼナハの宮廷楽団を立て直すべく、楽長に就任したのがヴァイオリン奏者のダニエル・エーベルリンである。楽団は、ザクゼン＝アイゼナハ公のヨハン・ゲオルグ1世および2世の治世時代に設立されたものであった。エーベルリンは、義理の息子のテレマンが「対位法に優れ、卓越したヴァイオリン奏者」と賞賛したように、ヴァイオリンに対する類まれな才能をもっていた。控えめなこの一団を取り仕切るエーベルリンは、町に特別な行事があれば、近隣から町楽師や音楽家を定期的に招聘するなど、楽団の編成を大きくしなければならなかった。J.S.バッハの父で、市立楽団の監督を務めていたヨハン・アンブロジウス・バッハも、契約で定められた義務からしばしば、この楽団に参加した。市のオルガン奏者であったアンブロジウスの従弟ヨハン・クリストフ・バッハも同じだった。1677年には「音楽家Musicus」として雇われたヨハン・パッヘルベルも加わり、この経験豊かな音楽家集団は、アイゼナハにおける音楽生活の中核を担った。

テレマンは、1708年に宮廷楽団員となり、数年後には宮廷楽長へと昇格した。その頃には、既に楽団も立派なアンサンブルへと成熟していた。これはアンブロジウスとエーベルリンによる堅実な準備作業の賜物である。アンブロジウスが町楽師という職を謳歌していたということが、何より彼によってアイゼナハの音楽がかつてないほどに高い水準へと引き上げられたことを物語っている。

アンブロジウスは、エーベルリン同様、ヴァイオリンの優れた奏者だった。当時、ヴァイオリンは、既に中部ドイツでは独自の伝統を培っていた。とりわけ、ザクセンとチューリンゲンではヨハン・ヤーコプ・ヴァルターとヨハン・パウル・フォン・ヴェストホフという、当時、最高の名手が活躍しており、ほかの地では類を見ないほどに花開いた。重音奏法やポジション奏法が高度に発達し、ボヘミアの名演奏家ハインリッヒ・イグナズ・ビーバーの水準に匹敵するほどであった。同時代のオーストリア人であるヨハン・ヤーコプ・プリンナーは、教本“Musicalischer Schliessl”(1677年)の中で、「ヴァイオリンを、そのように顎に乗せて演奏するならば、左手でヴァイオリンを持つ必要はない。顎に乗せないと、指のポジションを上下に行ったり来たりさせながら、正確なフィンガリングをすることは、不可能である」と言及し、「胸にヴァイオリンを置くことこそ、美しくてデリケートなことだ」と考えていたヴァイオリン奏者たちを激怒させてしまった。この描写は、ドイツ語圏においてヴァイオリンの技巧が核心に迫っていたことの証左でもある。

ヴァイオリンに関する芸術家といえば、兎にも角にもアンブロジウスとエーベルリンであった。[バッハ一族の音楽が収められた]アルトバックシュス・アルヒーフには、ヴァイオリン独奏の楽曲が多くあり、その大部分はエーベルリンのために書かれたものであろう。しかし、もちろん、ヨハン・セバスチャンの父親アンブロジウスが充実したヴァイオリン独奏を担うこともあった。今回、収録曲を選ぶに当たっては、ヴァイオリンが歌手と対等、あるいは、時に歌詞の内実を高めるものとして扱われている作品に焦点を当てることとした。

バッハ一族のアーカイブから選んだ2曲のラメントから始めよう。5部で構成された初期カンタータの形式による«Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt»と、ダ・カーポ形式に準ずる«Ach, dass ich Wassers g'nug hätte»である。いずれの作品でも、後期バロック時代のラメントに特徴的な楽器、すなわち1つのヴァイオリン、通奏低音、2つないし3つのヴィオラ・ダ・ブラッツォという編成のもとで歌手は歌う。両作品は、当時のドイツの作曲家が、意味の曖昧な複合体としてテキストを

いかに音楽的かつ修辭的に解釈していたのかを理解する上で、非常に深みをもつ印象的な例である。涙の流れは3度の下降音型で表現され、最後に、神の熱意が慈悲へと転じると、ヴァイオリンは含蓄のある鏡のモチーフで歌手に応える。

ブルーンスとエーベルリンによる両作品には、ヴァイオリンのための難しいパッセージが含まれている。これらの作品が、ヴァイオリンを伴奏とするカンタータ、あるいは声楽を伴ったヴァイオリン・ソナタなのかと疑問を抱かせるほどである。ニコラウス・ブルーンスは、自らが作曲したこの作品で、ワンマンショーつまり、一人での歌唱とヴァイオリン演奏を行ったとされている。«Mein Hertz ist bereit»の神聖なコンサートとしばしば関連付けられて語られるこの逸話が、伝説やロマン主義的な誇張の素晴らしき世界に追いやられるべきかどうか、その判断は読者にお任せしたい。この作品では、2オクターブを擁する声楽パートと第6ポジションまで用いるヴァイオリンのパートが相互に協奏し、非常に複雑な絡み合いが紡ぎだされている。

ドイツの音楽学者ハンス・ヨアヒム・モーザーは、ヴァイオリン独奏における最高難度を誇る楽曲として、カンタータ«Ich will in aller Not»を挙げている。恐らく彼は、今日知られている全ての作品を意識していたわけではないだろう。とはいえ、彼の断言を完全に撥ねつけることもできない。この作品は、高度な重音奏法を特徴とし、多種多様な即興部分を始めとして、ヴァイオリン奏者が練習するには事欠かない作品である。既述の通り、ダニエル・エーベルリンはヴァイオリンの名手であったが、そのことは、ニュルンベルクで印刷されたコレクションにある2つのトリオ・ソナタが、彼自身のために書かれたということからも裏付けられる。若い頃、彼はローマに旅をして、レリオ・コリスタ、フランチェスコ・フोजジャ、オラツィオ・ベネヴォリといった作曲家と知り合った。激動の人生が、「創造力という点において、自然は殆ど何も生み出さない」という彼のもっていた大胆な考え方を証明している。

ニュルンベルク生まれのエーベルリンと同じく、ヨハン・パッヘルベルがアイゼナハで過ごしたのは僅か数年であったが、同地の音楽家と長期に亘る友好関係を構築するのには十分であった。パッヘルベルは、1678年に職を辞さなければならなかったが、その際、エーベルリンは彼に「完璧で類まれな名演奏家」と書かれた丁寧な推薦状を渡し、同年、エルフルトで職を得ることができた。

パッヘルベルは、大作«Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel»において、宮殿からのダビデ王の脱出の物語を色彩豊かに描いた。夜、ダビデはキドラン川を渡って、謀反を企てた息子アブサロムから逃れ、信頼できる家臣と共に神の助けを朝の歌で求める。印象的な歌とヴァイオリンの織りあいを通じて、ヴァイオリンは、単に歌詞を表現するだけでなく、歌詞を予告さえる。この作品で、パッヘルベルは非常に魅惑的な極致に達した。このソナタでは、冒頭から、神に対して苦悩し、嘆き悲しんだダビデの絶望が聴こえてくる。パッヘルベルは、一時、危険を忘れて眠る穏やかなダビデの枕辺だけでなく、彼を包囲する数十万人の武装者の威力をもヴァイオリンで表現している。

パッヘルベルの復活祭カンタータ«Christ ist erstanden»には、同名のコラールも存在しているが、説明的で形式的な構成力に富んだ作品で、メロディックなものではない。ヴァイオリン・ソナタは冒頭部分と3節の間に配されている。第1節は、ソプラノ歌手によって歌われ、第2節はヴァイオリンと歌手が対等に演奏する。第3番は、コラール・フーガのように、バスの声部にフガートが施されている。ボーケマイヤー・コレクションの手稿譜によれば、このカンタータにヴァイオリンのスコルダトゥーラは記されていない。ヴァイオリン・パートには「響いた音程で」とだけ記されており、文脈から「計算」することが求められる。

このアルバムのデジタル版にのみ収録されたカンタータ«Mein Fleisch ist die rechte Speise»も同様の形式によっている。指定されたスコルダトゥーラから、先の

《Christ ist erstanden》で用いたピッコロ・ヴァイオリンが使用されたのは明らかである。

言葉と音楽のアナロジーを希求した巨匠として、忘れてならないのは、17世紀に活躍した、比類なきドイツのヴァイオリン奏者ハインリッヒ・イグナズ・フランツ・ビーバーである。《Nisi Dominus》は、ドレスデンの宮廷音楽を通じて、ザクゼンのグリムマでカントルの任に当たったザムエル・ヤコービによる膨大な写譜のコレクションに入ったのだろう。ヤコービは、2つの音楽都市、ライプツィヒとドレスデンと近い関係にあり、そのコレクションからも彼が同時代の音楽に強い関心を示していたことは窺える。ドレスデンは、ウィーンと良好な関係を維持しており、ドレスデンの高名なヴァイオリン奏者ヴェストホフ、ヴァルター、シュトルンクが、南ドイツの音楽家による作品群を演奏していたのは間違いない。《Nisi Dominus》は、ビーバーによる1681年のヴァイオリン・ソナタを彷彿とさせる。海の嵐がバリオラージュ[開放弦と開放弦でない弦を交互に反復する奏法]によって秀逸に描写されている。イエスは、主の臨在を自覚して深く眠っており、荒波は彼の眠りを妨げることない。グローリアの部分では、矢を空気中に走らせ、ヴァイオリンをハープに見立てている。コレッリのソナタにあるような、フーガの技法を用いたアーメンによって、息をのむような作品として完結する。

本アルバムでの最も編成の大きな楽曲は、《Laetatus sum》である。2名の歌手が、詩編122篇による巡礼歌を歌い、ほぼ独立した器楽による楽章に示唆を与える。生来のウィットと表現力によって、ビーバーは、全力を尽くして、肯定的なエネルギーで満ち溢れた作品を作った。冒頭の数小節から既に、聖なる祝宴のためにエルサレムへ向かう巡礼者の澆刺とした喜びを感じることができよう。彼らがついに都の壁の中へと足を踏みいれると(Stantes erant pedes nostri)、ビーバーは荘厳な華麗さをもって、圧倒的な感覚を生き生きと描写する。その後、熱い想いと共に平和が祈られ(Rogate)、独創的なヴァイオリンのソロによって、聖霊のごとく天に昇っていく。「永遠にNunc et semper」と歌われる場面では、終わることのないトリルによって彩られる。そして、2人の歌手が最後の「アーメン」に辿り着いたときに、ビーバーは、再び注目を集めるかのようにソロ・ヴァイオリンを更に1オクターブの上で演奏させ、最後の祝福を楽観主義的に授けている。なんと偉大な芸術であることか。

ヨハネス・プラムゾーラー、2018年2月パリにて

(翻訳:大野 はな恵)



Christopher Purves

