



J. S. Bach

SONATAS & PARTITAS VOL. I

*Frank Peter
Zimmermann*



BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003

21'17

- | | | |
|---|----------------|------|
| 1 | <i>Grave</i> | 4'02 |
| 2 | <i>Fuga</i> | 7'07 |
| 3 | <i>Andante</i> | 4'34 |
| 4 | <i>Allegro</i> | 5'32 |

Partita No. 2 in D minor, BWV 1004

28'05

- | | | |
|---|------------------|-------|
| 5 | <i>Allemanda</i> | 4'27 |
| 6 | <i>Corrente</i> | 2'10 |
| 7 | <i>Sarabanda</i> | 3'56 |
| 8 | <i>Giga</i> | 4'10 |
| 9 | <i>Ciaccona</i> | 13'20 |

Partita No. 3 in E major, BWV 1006

17'21

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 10 | <i>Preludio</i> | 3'41 |
| 11 | <i>Loure</i> | 3'39 |
| 12 | <i>Gavotte en Rondeau</i> | 2'50 |
| 13 | <i>Menuet I & II</i> | 4'02 |
| 14 | <i>Bourrée</i> | 1'20 |
| 15 | <i>Gigue</i> | 1'48 |

Frank Peter Zimmermann *violin*

TT: 67'36

Instrumentarium

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Johann Sebastian Bach's works for solo violin are now generally referred to as sonatas and partitas, but he himself simply called them – grammatically incorrectly – *Sei solo*. Behind the two generic names, however, there are various styles of music-making that provide clues to the origins of Bach's iconic solo works.

The three sets of movements entitled 'Sonata' are based on the so-called 'Sonata da chiesa' consisting of four movements, which had finally become the standard in high baroque sonata writing thanks to the Violin Sonatas, Op. 5, by Arcangelo Corelli (1700). In them, an ornate slow movement is followed by a fast, fugal, full-blooded movement in the same key. Another slow movement follows, forming a striking contrast to its predecessors as it is usually written in a different time signature and key. The final movement, which is again quick, forms a contrast to the fugal (second) movement, as it is either dance-like or virtuosic and lively in character, and is essentially based on monophonic playing. Bach's **Sonata in A minor, BWV 1003**, corresponds to this type of sonata with its artful slow movements, its extensive fugue – in which a concise theme and its chromatic counterpoint are handled and commented upon in an extremely varied manner – and finally its playful finale. Bach did not explore Corelli's expressive musical language until 1712, first in the organ chorales and probably later still in violin works and ensemble music.

At Bach's time, 'partita' was the term commonly used in use in Italy and Germany for a suite, the individual movements of which originated primarily from French dances. Partitas took different forms depending on the instrumental forces involved. Those for a stringed keyboard instrument (often the harpsichord) normally included an Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, and resembled the Italian 'Sonata da camera'; further dance movements and occasionally a prelude could also be present. This is the pattern followed by Bach's **Partita in D minor**,

BWV 1004, with an additional, monumental set of variations as the finale and climax.

This *Ciaccona* (Chaconne) is based on a bass melody in D minor/major repeated or varied 32 times, and thus on an almost unchanged harmonic progression. This stable foundation forms the basis for an immense variety of figurations, sound characters, emotional realms and playing styles. In addition, the overall structure is clearly defined: variations 17–26 are in the major key, whereas the entire first half of the movement and the six final variations are in the minor. This gives the movement a structural reference point in the middle; moreover, the second half, roughly speaking, is divided according to the golden ratio. But Bach would not have been Bach if he had not imperceptibly meddled with this symmetry: variation 16 is extended by four bars, whilst variation 21 is shortened by the same number of bars.

The overall result is such melodic diversity and such a richness of sound that in 1880 Bach's biographer Philipp Spitta remarked: 'The instrument might be torn asunder by this enormous power, and much of the music is surely well suited even to the tonal range of an organ or an orchestra.' Composers such as Felix Mendelssohn and Robert Schumann even felt compelled to give the piece what they perceived to be a more appropriate form by adding a piano accompaniment. It was Joseph Joachim (1831–1907), the most important German violinist of the 19th century and a close friend of Johannes Brahms, who in the second half of the century finally established the tradition of performing not just the *Ciaccona*, but all six sonatas and partitas in their original form, i.e. unaccompanied.

By contrast, sequences of movements in which a festive, sometimes *concertante* overture was followed by various dances of different origins in colourful succession were mostly reserved for a larger ensemble. This alternative type of partita or suite, particularly popular in German-speaking areas, was ultimately based on the instrumental interludes in the epoch-making stage works of Jean-Baptiste Lully (1632–87).

Bach's **Partita in E major, BWV 1006**, follows this pattern with its lively Prelude and a varied collection of dances, of which only the final gigue could also have been among the usual movements of a keyboard partita. The *Gavotte en Rondeau*, a dance form that French composers often liked to include in their harpsichord works, is particularly attractive. In contrast to this is the *concertante*, almost orchestral Prelude, the music of which Bach reused in 1731 in the Sinfonia from the council election cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29, for ensemble and solo organ, thereby giving it the sonority that might have been expected at the time.

Thus, just in these three works from the *Sei solo*, a whole range of different genre affiliations, forms, compositional techniques, national styles and playing techniques is revealed. It can also be assumed that Bach composed them at different times. The Partita in D minor must have been written by 1714 at the latest, i.e. before Bach was promoted to the role of *Konzertmeister* in Weimar; this is also shown by aspects of the harmonic writing. On the other hand, for stylistic reasons, the Partita in E major could not have been conceived before March 1719, i.e. before the publication of François Couperin's first two books of *Pièces de Clavecin*. Some features in the fugue allow us to assume that the entire Sonata in A minor was composed in the years 1715–17.

An exact dating of the individual works is impossible because there is only one copy of all six works, on the cover of which Bach wrote the date 'ao. 1720'; none of the original manuscripts has survived. Bach must have taken great care over this fair copy, as it has unusually regular handwriting and hardly any errors or corrections. In it only a few traces of earlier copies remain, such as a single fingering in the Gavotte from the E major Partita. This neat and well-proportioned autograph appears as representative as the dedication copy of the *Brandenburg Concertos* – or indeed the *Goldberg Variations*, of which only printed copies have survived. It

cannot therefore be ruled out that Bach's handwritten copy of the three sonatas and three partitas was intended either as a dedication copy or as a fair copy for printing, although no dedicatee can be identified and the six works did not appear in print during the composer's lifetime.

This supposition, which relates to what appears to be a well-balanced collection of all six works, sits alongside an alternative explanation that focuses on their presumed early versions. For years, researchers have concentrated on who the recipient of these exceptional works might have been – a professional violinist or a music-loving ruler – but there is now a broad consensus that the origins of these six violin works were related to Bach's own professional activities, and that he himself was one of their interpreters. Although we see him today primarily as a composer of sacred music and a keyboard player, numerous details indicate that Bach was not only busy as a cantor and conductor, as well as training organists, but also devoted himself to playing the violin all his life. Indeed, as a child, son of a director of municipal musicians, his very first instrument may have been the violin. Bach's appointment as Weimar *Konzertmeister* in March 1714 – with playing the violin among his official duties – might have prompted him to return to violin playing more intensively and to compose the earliest sonatas and partitas for his own use. The fact that the fair copy of the *Sei solo* later began a period in Bach's life in which he wrote the *Inventions* and *The Well-Tempered Clavier* – educational pieces to be used in his work as an organ teacher – might also suggest that the six violin works also belonged in an educational context. One might indirectly deduce from the complex, polyphonic structure of the works that Bach was less oriented towards the Italian violin virtuosity popular at the time, which favoured playing in high registers, inclining instead towards the German tradition of polyphonic violin playing, which may also have been in line with his own technical preferences.

What sets Bach's *Sei solo* apart from the mass of violin music from this period

is above all the lack of a basso continuo – all the notes must therefore be performed by a single player on the four strings of a single instrument. This could create the risk of the music being shaped only by melody and rhythm, at the expense of harmony and sonority. Superficially Bach addressed this problem by asking for polyphonic playing – playing on several strings at the same time. Moreover, he always chose his melodies with great care so that the individual notes of a figuration also outline the notes of the underlying harmony. In addition, he often arranged the sequences of notes in such a way that they seem to suggest two or more parallel lines: some notes are not actually played at all, but are filled in by the mind of the listener. Bach's historical importance here lies primarily in his amalgamation of certain playing traditions of 17th-century solo violin music with techniques from the so-called 'style brisé', developed in French lute and harpsichord music to transform chords into melodic figurations.

It is this intertwining of the dimensions of melody, rhythm, harmony and counterpoint that gives the *Sei solo* a striking balance, complexity and structural openness that stimulate and satisfy the listener in a remarkable way. This combination of complementary dimensions emerges most clearly in the fugues in the three Sonatas, thereby revealing an important basic feature of all of Bach's compositions: the subtle balance he achieves between the various components of the music means that notes that on one level have purely a decorative function become indispensable elements on another; structural and ornamental elements enter into a complex dialectical relationship with one another. This in itself is sufficient to make Bach's Sonatas and Partitas an indispensable role model for all later composers, not just in the realm of violin music.

© **Dominik Sackmann 2021**

Frank Peter Zimmermann is widely regarded as one of the foremost violinists of his generation. Making his début with the Berlin Philharmonic, conducted by Daniel Barenboim, in 1985, and with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel, he performs with all major orchestras worldwide, including the Concertgebouworkest, all the London orchestras and the leading orchestras in the United States. He is a regular guest at the major music festivals, including Salzburg, Edinburgh and Lucerne.

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all the major concertos as well as solo works and chamber repertoire. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith, Brett Dean and Martinů, as well as the complete Beethoven violin sonatas with Martin Helmchen and a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he has founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello).

Born in Duisburg, Germany, Frank Peter Zimmermann started learning the violin with his mother when he was five years old, going on to study with Valery Gradyov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. He plays on the 1711 Antonio Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

Johann Sebastian Bachs Werke für Violine solo werden heute zumeist als Sonaten und Partiten bezeichnet, er selbst nannte sie einfach – grammatisch nicht ganz korrekt – *Sei solo*. Hinter den beiden gebräuchlichen Gattungsbezeichnungen verbergen sich aber verschiedenere Musizierstile, die Hinweise auf die Entstehungsgeschichte von Bachs ikonischen Solowerken liefern.

Die drei mit „Sonata“ überschriebenen Satzyklen beruhen auf der so genannten, aus vier Sätzen bestehenden „Sonata da chiesa“, welche endgültig aufgrund der Violinsonaten op. 5 von Arcangelo Corelli (1700) zur Norm hochbarocker Sonatenkunst erhoben worden war: Auf einen schmuckreichen langsamen Satz folgt ein schneller fugenartiger, vollgriffiger Satz in derselben Tonart. Zu diesen bildet der nachfolgende langsame Satz einen spürbaren Kontrast, da er zumeist in einer abweichenden Takt- und Tonart gefasst ist. Der wiederum rasche Finalsatz steht seinerseits im Gegensatz zum Fugensatz (an zweiter Stelle), da er entweder virtuos bewegt oder tänzerisch ist und im Wesentlichen auf einstimmigem Spiel beruht. Diesem Sonatentypus entspricht die **Sonata a-moll BWV 1003** mit ihren kunstvollen langsamen Sätzen, der umfangreichen Fuge, in der ein prägnantes Thema und sein chromatischer Kontrapunkt äußerst vielfältig behandelt und kommentiert sind, und schließlich einem spielfreudigen Finale. Bach setzte sich ab 1712 mit Corellis ausdrucksvoller Musiksprache auseinander, zunächst in der Orgelchorälen und wohl erst später auch in Werken für Violine oder in Ensemblesmusik.

„Partita“ war zu Bachs Zeit das in Italien und Deutschland gebräuchliche Äquivalent zur „Suite“, deren Einzelsätze zumeist aus der französischen Tanzpraxis stammten. Partiten hatten aber je nach Besetzung unterschiedliche Gestalten: die Satzyklen für ein besaitetes Tasteninstrument (häufig Cembalo) wiesen die Stammsätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auf und glichen darin der in Italien gebräuchlichen „Sonata da camera“; dazu konnten weitere Tanzsätze und gelegentlich auch ein Präludium einbezogen werden. Dieser Anlage entspricht

Bachs **Partita d-moll BWV 1004** mit einem zusätzlichen, monumentalen Variationensatz als Schluss- und Höhepunkt.

Diese *Ciaccona* (Chaconne) basiert auf einer 32-mal auf derselben Tonstufe wiederholten oder variierten Bassmelodie und infolgedessen auch einer beinahe unverändert beibehaltenen Harmoniefortschreitung. Dieses stabile Fundament bildet die Voraussetzung für eine immense Vielfalt an Figurationen, Klangcharakteren, Affektbereichen und Spielweisen. Überdies ist der Gesamtverlauf klar gegliedert: Die Bassdurchführungen 17 bis 26 stehen – gegenüber dem Moll in der gesamten ersten Satzhälfte und in den sechs Schlussvariationen – in Dur; einerseits erhält der Satz dadurch eine Gliederung in der Mitte, und andererseits gliedert sich dessen zweite Hälfte, grob gesehen, nach Maßgabe des Goldenen Schnitts. Aber Bach wäre nicht Bach gewesen, hätte er diese Symmetrie nicht unmerklich gebrochen: Die 16. Durchführung ist um vier Takte erweitert, die 21. hingegen um ebenso viele Takte verkürzt. Bei alledem entsteht eine derart vielfältige Melodik und eine solche Klangfülle, dass der Bach-Biograf Philipp Spitta (1880) meinte, „das Instrument müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein“. Komponisten wie Felix Mendelssohn und Robert Schumann fühlten sich sogar genötigt, dem Stück mit Hilfe einer hinzugefügten Klavierbegleitung eine scheinbar gültigere Gestalt zu geben. Erst Joseph Joachim (1831–1907), der bedeutendste deutsche Geiger des 19. Jahrhunderts und ein enger Freund von Johannes Brahms, begründete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tradition, nicht nur die *Ciaccona*, sondern überhaupt sämtliche sechs Sonaten und Partiten in ihrer Originalgestalt, also solo vorzutragen.

Demgegenüber waren Satzzyklen, in denen sich einer festlichen, manchmal konzertanten Ouvertüre verschiedene Tänze unterschiedlicher Herkunft in bunter Folge anschlossen, meistens einem größeren Ensemble vorbehalten. Dieser alternative,

vor allem im deutschen Sprachgebiet beliebte Partiten- oder Suitentypus war letztlich auf die Instrumentaleinlagen in Jean-Baptiste Lullys epochemachenden Bühnenwerken (bis 1687) zurückgegangen. Diesem Muster folgt Bachs **Partita E-Dur BWV 1006** mit ihrem schwungvollen *Preludio* und der abwechslungsreichen Ansammlung von Tänzen, von denen nur die abschließende Gigue auch zu den Stammsätzen einer Clavier-Partita gehören würde. Von besonderem Reiz ist die *Gavotte en Rondeau*, eine Tanzform, welche in Cembalowerken französischer Komponisten gerne und häufig berücksichtigt wurde. Ihr steht ein gleichsam konzertantes, ja sogar orchestrales Präludium gegenüber, dessen Musik Bach 1731 in der Sinfonia aus der Ratswahl-Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29 für Instrumentalensemble mit solistischer Orgel wiederverwendet und ihr erst dadurch das damals weit üblichere Klanggewand verliehen hat.

Somit eröffnet sich schon allein in diesen drei Werken aus den *Sei solo* eine ganze Palette unterschiedlicher Gattungszugehörigkeiten, Formen, Kompositionstechniken, Nationalstile und Spielweisen. Zu vermuten ist überdies, dass Bach sie auch zu unterschiedlichen Zeiten komponiert hat. Die Partita d-moll muss spätestens 1714, also noch bevor Bach in Weimar zum Konzertmeister erhoben wurde, entstanden sein – darauf deuten auch Eigenheiten der harmonischen Schreibweise hin. Andererseits kann aus stilistischen Gründen die Partita E-Dur nicht vor März 1719, mithin vor dem Erscheinen von François Couperins ersten beiden Büchern seiner *Pièces de Clavecin*, konzipiert worden sein. Aufgrund einiger Besonderheiten in der Fuga ist zu vermuten, dass die gesamte Sonata a-moll in den Jahren 1715–1717 komponiert worden ist.

Eine genaue Datierung der einzelnen Werke wird dadurch verhindert, dass nur eine gemeinsame Abschrift aller sechs Satzyklen existiert, die Bach auf dem Umschlag auf das Jahr 1720 („ao. 1720“) datiert hat, während keine einzige der ursprünglichen Aufzeichnungen erhalten ist. Bach muss auf diese Reinschrift große

Sorgfalt verwandt haben, denn sie weist ein außergewöhnlich ebenmäßiges Schriftbild auf und enthält kaum Schreibfehler oder Korrekturen. Nur vereinzelt sind Spuren aus früheren Vorlagen wie ein einzelner Fingersatz in der Gavotte der E-Dur-Partita stehen geblieben. Die geordnete und wohlproportionierte Aufzeichnung wirkt so repräsentativ wie das Widmungsexemplar der so genannten *Brandenburgischen Konzerte* oder wie die schließlich nur im Druck erhaltenen *Goldberg-Variationen*. Darum ist nicht auszuschließen, dass Bachs kalligraphische Abschrift der drei Sonaten und drei Partiten entweder als Dedikationsexemplar oder als Druckvorlage angelegt worden ist, aber weder ist ein Adressat namentlich auszumachen, noch sind die sechs Werke zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschienen.

Dieser Erkenntnis, welche sich auf die in sich ausgewogene Sammlung aller sechs Werke bezieht, ist aber eine alternative Erklärung beizufügen, die sich auf deren mutmaßliche Frühfassungen konzentriert: Hat die Forschung jahrelang die Frage in den Vordergrund gestellt, wer wohl der Empfänger dieser Ausnahmewerke gewesen sein mochte, ein professioneller Geiger oder ein musikliebender Herrscher, so besteht heute weitgehend Einigkeit darüber, dass die Entstehung der sechs Violinwerke mit Bachs eigener beruflicher Biographie zusammenhing, ja dass auch er selbst zu den Interpreten dieser Werke gehört hat. So sehr man heute in ihm vor allem den Kirchenkomponisten und den Spieler von Tasteninstrumenten sieht, so sprechen doch zahlreiche Details dafür, dass Bach nicht nur als Kantor und Kapellmeister sowie mit der Ausbildung von Organisten beschäftigt war, sondern sich zeit lebens ebenso eifrig dem Violinspiel hingab, ja dass – in der Kindheit des Stadtpfeifersohns – sein allererstes Instrument die Violine gewesen mag. Dass Bach im März 1714 zum Weimarer Konzertmeister mit ausdrücklicher Verpflichtung zum Geigenspiel ernannt wurde, könnte den Anstoß dazu geliefert haben, dass er sich der Violine wieder intensiver zuwandte und die frühesten Sonaten und Partiten für seine eigene Praxis entwarf. Dass später die Reinschrift der *Sei solo* eine Phase in

Bachs Leben eröffnete, in der er die Inventionen und das *Wohltemperierte Clavier*, also pädagogische Musterstücke für seine Tätigkeit als Orgellehrer verfasste, könnte außerdem vermuten lassen, dass auch die sechs Werke für Geige in einen pädagogischen Zusammenhang gehören, da indirekt belegt ist, dass Bach im Orgelunterricht stets die Geige bei sich hatte. Dabei weist die teilweise komplexe Faktur der Werke darauf hin, dass Bach sich weniger an der damals aktuellen italienischen Violinvirtuosität, dafür vielmehr an der Tradition des deutschen polyphonen Geigenspiels orientierte, welche möglicherweise auch seinen eigenen spieltechnischen Vorlieben entgegenkam.

Was Bachs *Sei solo* aus der Masse damaliger Violinmusik hervorhebt, ist zunächst das Fehlen eines zusätzlichen Generalbasses – der gesamte Tonsatz muss also von einem einzigen Spieler auf den lediglich vier Saiten des Streichinstruments ausgeführt werden. Dabei könnte die Gefahr entstehen, dass der Tonsatz einseitig von Melodie und Rhythmus, auf Kosten von Harmonie und Klangfülle, bestimmt wird. Bach begegnete diesem Problem vordergründig, indem er vielstimmiges Spiel, also den gleichzeitigen Einbezug mehrerer Saiten, vorsah. Im Detail gestaltet er überdies die Melodien stets so, dass die einzelnen Töne einer Figuration die Töne der zu Grunde liegenden Harmonie umschreiben. Häufig legte er zudem die Tonketten so an, dass sie zwei oder mehrere parallele Stimmverläufe zu verkörpern scheinen, selbst wenn gewisse Noten gar nicht erklingen, sondern beim Hören sinngemäss ergänzt werden. Bachs historisches Verdienst besteht hier vor allem darin, dass er gewisse Spieltraditionen der solistischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts mit den Techniken des so genannten „Style brisé“ zusammengeführt hat, welcher in der französischen Lauten- und Cembalomusik entwickelt worden war, um Zusammenklänge in rhythmisch-melodische Figurationen zu verwandeln.

Es ist dieses Ineinandergreifen der Dimensionen der Melodik, der Rhythmik, der Harmonik und der Kontrapunktik, welche den *Sei solo* spürbar Ausgewogen-

heit, Vielschichtigkeit und strukturelle Offenheit gewähren. Am deutlichsten tritt diese Verknüpfung der komplementären Dimensionen in den Fugen der drei Sonaten hervor. Dabei offenbart sich ein wesentlicher Grundzug des gesamten Bach'schen Komponierens: Seine subtile Balance zwischen den diversen Komponenten des Klangsatzes führt dazu, dass Töne, welche auf der einen Ebene bloß schmückende Funktion besitzen, auf einer anderen durchaus zu unverzichtbaren Elementen werden, dass also Strukturelles und Ornamentales in ein komplexes dialektisches Verhältnis zueinander treten. Schon allein damit sind Bachs Kompositionen für alle künftige Komponisten, über die Violinmusik hinaus, zu einem verpflichtenden Vorbild geworden.

© *Dominik Sackmann 2021*

Frank Peter Zimmermann gilt als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) und den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) konzertiert er mit allen großen Orchestern der Welt wie dem Concertgebouworkest, allen Londoner Orchestern und den führenden Orchestern der USA. Regelmäßig ist er bei renommierten Musikfestivals zu Gast, u.a. in Salzburg, Edinburgh und Luzern.

Im Laufe der Jahre hat Frank Peter Zimmermann eine beeindruckende Diskografie vorgelegt, die so gut wie alle bedeutenden Konzerte sowie Solowerke und Kammermusik umfasst. Bei BIS erschienen bisher u.a. Werke von Schostakowitsch, Hindemith, Brett Dean und Martinů sowie sämtliche Beethoven-Violinsonaten mit Martin Helmchen und eine Reihe von Aufnahmen mit dem Trio Zimmermann, das er zusammen mit Antoine Tamestit (Bratsche) und Christian Poltéra (Cello) gegründet hat.

Geboren in Duisburg, begann er als Fünfjähriger bei seiner Mutter mit dem Geigenunterricht und studierte anschließend bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Er spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Stiftung „Kunst im Landesbesitz“), zur Verfügung gestellt wird.

Les œuvres de **Johann Sebastian Bach** pour violon seul sont la plupart du temps aujourd'hui désignées par le titre de Sonates et Partitas. Lui-même les appelait tout simplement, *Sei solo*, ce qui n'est pas tout à fait grammaticalement correct. Derrière ces deux désignations génériques se cachent cependant des styles musicaux variés qui fournissent des indices sur la genèse de ces œuvres pour instrument seul emblématiques de Bach.

Les cycles de mouvements intitulés « Sonate » sont basés sur la « sonata da chiesa » (sonate d'église) en quatre mouvements définitivement élevée au rang de standard de l'art de la sonate à l'époque du baroque tardif avec les Sonates pour violon op. 5 (1700) d'Arcangelo Corelli : un mouvement lent orné est suivi d'un mouvement rapide de type fugué particulièrement développé dans la même tonalité. Le plus souvent écrit dans une métrique et une tonalité différentes, le mouvement lent en troisième position établit un contraste marqué avec les deux précédents. Le mouvement final, rapide, contraste avec le mouvement de fugue car il est soit virtuose, soit dansant, et repose essentiellement sur une ligne mélodique accompagnée. La **Sonate en la mineur BWV 1003** correspond à ce type de sonate avec son mouvement lent savamment conçu, la vaste fugue dans laquelle un thème concis et son contrepoint chromatique sont traités et développés de manière extrêmement variée et, en conclusion, un final enjoué. Ce n'est qu'en 1712 que Bach se familiarisa avec le langage musical expressif de Corelli, d'abord avec ses chorals pour orgue et vraisemblablement par la suite avec ses œuvres pour violon ou pour ensemble.

La « Partita » était l'équivalent de la « suite » en usage en Italie et en Allemagne à l'époque de Bach et ses mouvements étaient pour la plupart dérivés des danses françaises. Les suites de mouvements pour instrument à cordes et instrument à clavier (souvent le clavecin) comportaient les mouvements de base intitulés allemande, courante, sarabande et gigue et ressemblaient en cela à la « sonata da camera »

répandue en Italie. En outre, d'autres mouvements de danse et même parfois un prélude pouvaient également s'ajouter. La **Partita en ré mineur BWV 1004** de Bach correspond à ce modèle avec un mouvement additionnel monumental de type « thème et variations » en guise de finale et de point culminant.

Ce mouvement conclusif, une *Ciaccona* (chaconne), repose sur une mélodie à la basse répétée ou variée 32 fois rendant ainsi la progression harmonique quasi immuable. Cette base stable constitue le point de départ à un déploiement de motifs ornementaux, de sonorités, d'affects et de techniques de jeu. De plus, la progression générale est clairement structurée : les variations 17 à 26 sont en mode majeur, un contraste avec le mode mineur qui caractérise toute la première moitié du mouvement ainsi que les six variations conclusives. Cette disposition procure d'une part au mouvement un découpage en son milieu pendant que, d'autre part, sa seconde moitié est *grosso modo* organisée selon le principe du nombre d'or. Mais Bach ne serait pas Bach s'il ne brisait pas cette symétrie de manière imperceptible : la 16^{ième} variation est prolongée de quatre mesures tandis que la 21^{ième} est raccourcie d'autant. Tout cela crée une grande variété mélodique et une richesse sonore au point que le biographe de Bach, Philipp Spitta, écrivit en 1880 que « quiconque considère les pensées musicales de manière abstraite croira que l'instrument doit éclater et se briser sous cette énorme force dont une grande partie résisterait probablement aux masses sonores de l'orgue et de l'orchestre ». D'autres compositeurs comme Felix Mendelssohn et Robert Schumann se sentirent même obligés de procurer à la pièce une apparence plus acceptable en ajoutant un accompagnement au piano. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que Joseph Joachim (1831–1907), le plus important violoniste allemand de ce siècle et ami proche de Johannes Brahms, a établi la tradition d'interpréter non seulement la *Ciaccona* mais aussi les six Sonates et Partitas dans leur conception originale, c'est-à-dire sans accompagnement.

En revanche, les successions de mouvements dans lesquels une ouverture festive, parfois concertante, était suivie de diverses danses d'origines différentes se succédant de manière colorée étaient généralement réservées à un ensemble instrumental plus important. Ce type alternatif de partita ou de suite, particulièrement populaire en Allemagne, s'inspire en définitive des interludes instrumentaux des œuvres scéniques de Jean-Baptiste Lully qui firent date (jusqu'en 1687). La **Partita en mi majeur BWV 1006** de Bach suit ce modèle avec son *Preludio* animé et sa succession variée de danses dont seule la gigue conclusive pourrait également faire partie des mouvements traditionnels d'une partita pour piano. La *Gavotte en Rondeau*, une forme de danse souvent utilisée dans les œuvres pour clavecin des compositeurs français, est particulièrement attrayante. Elle est juxtaposée à un prélude concertant, voire orchestral, que Bach réutilisera en 1731 dans la Sinfonia de la cantate pour l'inauguration du Conseil municipal de Leipzig, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* [Nous te rendons grâce, Dieu] BWV 29 pour ensemble instrumental et orgue obligé, revenant à la sonorité traditionnelle pour l'époque.

Ainsi s'ouvre, dans ces trois œuvres faisant partie des *Sei solo*, tout un monde de caractéristiques stylistiques, de formes, de techniques d'écriture, de styles nationaux et de techniques de jeu différentes. On peut également supposer que Bach les a composées à des moments différents. La Partita en ré mineur a été écrite au plus tard en 1714, c'est-à-dire avant que Bach ne soit nommé premier violon soliste à Weimar ce qui est également corroboré par des aspects de la notation harmonique. D'autre part, pour des raisons stylistiques, la Partita en mi majeur n'a pu être conçue avant mars 1719, c'est-à-dire avant la publication des deux premiers livres des *Pièces de Clavecin* de François Couperin. En raison de certaines particularités de la fugue, on peut supposer que l'ensemble de la Sonate en la mineur a été composé dans les années 1715–17.

La datation exacte des œuvres considérées individuellement est impossible car

il n'existe qu'un seul exemplaire réunissant les six cycles de mouvements sur lequel Bach a inscrit sur la page titre : « ao. 1720 » mais aucun des documents originaux ne nous est parvenu. Bach a manifestement apporté un grand soin à cette copie au propre car elle fait voir, fait rare, une écriture uniforme et ne contient pratiquement aucune erreur ou correction. Il ne reste que quelques traces de versions antérieures, comme un doigté dans la gavotte de la Partita en mi majeur. La présentation claire et bien proportionnée semble tout aussi représentative que la copie dédicacée des *Concertos brandebourgeois* ou des *Variations Goldberg* qui ne nous est parvenue que sous une forme imprimée. On ne peut donc pas exclure que la copie calligraphiée des trois sonates et des trois partitas de Bach ait été conçue en tant que copie de présentation ou pour l'impression mais on ne peut identifier un destinataire distinct et les six œuvres ne furent pas publiées du vivant du compositeur.

Cette constatation, qui se réfère au recueil équilibré des six œuvres, doit cependant être accompagnée d'une explication alternative qui se concentre sur leurs premières versions présumées : alors que pendant de nombreuses années les recherches se sont concentrées sur la question de savoir qui pouvait être le destinataire de ces œuvres exceptionnelles, un violoniste professionnel ou un souverain mélomane, on admet généralement aujourd'hui que la composition des six œuvres pour violon est liée à la propre biographie professionnelle de Bach et qu'il en fut lui-même l'un des interprètes. Bien que nous le considérons aujourd'hui avant tout comme un compositeur de musique religieuse et un claveciniste et un organiste, de nombreux détails indiquent que Bach, en plus de ses tâches de cantor et de maître de chapelle ainsi que de professeur d'orgue, s'est consacré avec ardeur au violon tout au long de sa vie, et que – en tant que fils de musicien de ville – son tout premier instrument a pu être le violon. Le fait que Bach ait été nommé maître de chapelle à Weimar en mars 1714 avec l'obligation explicite de jouer du violon peut lui avoir donné l'impulsion nécessaire pour retourner plus intensivement à cet instrument et composer

les Sonates et Partitas pour son propre usage. De plus, le fait que la copie au propre des *Sei solo* allait éventuellement ouvrir une phase de la vie de Bach au cours de laquelle il allait composer les *Inventions* et le *Clavier bien tempéré*, c'est-à-dire des pièces pédagogiques destinées à son activité de professeur d'orgue, pourrait également suggérer que les six œuvres pour violon s'inscrivent également dans un cadre pédagogique. On peut indirectement déduire de la texture complexe et polyphonique de ces œuvres que Bach s'est moins concentré sur la virtuosité du violon italien de l'époque qui favorisait le jeu dans le registre aigu que sur la tradition du violon polyphonique allemand, adaptant peut-être ainsi ses propres préférences en matière de technique de jeu.

Ce qui distingue les *Sei solo* de Bach de la production pour violon de l'époque, c'est tout d'abord l'absence d'une basse continue – la polyphonie est donc assurée par un seul exécutant jouant sur les quatre cordes de son instrument. Cela pourrait avoir pour effet de privilégier unilatéralement la mélodie et le rythme en tant que vecteur tonal au détriment de l'harmonie et de la dynamique. Bach a apparemment évité cet écueil en préconisant un jeu polyphonique, c'est-à-dire qui inclut plusieurs cordes simultanément. Plus concrètement, il dispose toujours les mélodies de manière que les notes individuelles d'un motif ornemental correspondent simultanément aux notes de l'harmonie sous-jacente. En outre, il conçoit souvent les enchaînements de notes de telle sorte qu'elles semblent suggérer deux ou plusieurs lignes en parallèle. Lorsque certaines notes sont omises, nous les percevons néanmoins par analogie. Le mérite historique de Bach réside ici avant tout dans le fait qu'il a combiné certaines traditions de la technique du violon soliste du XVII^{ème} siècle avec les techniques du « style brisé » développées dans la musique française pour luth et clavecin qui transforme les accords en motifs rythmico-mélodiques.

C'est cette imbrication des dimensions mélodiques, rythmiques, harmoniques et contrapuntiques qui confère aux *Sei solo* un équilibre manifeste, une complexité

et en même temps une ouverture structurelle qui stimule l'auditeur d'une manière particulière. Cette combinaison de dimensions complémentaires est davantage manifeste dans les fugues des trois sonates. C'est ainsi que se révèle une caractéristique fondamentale de l'ensemble du style de composition de Bach : un équilibre subtil entre les différents éléments de la composition mène à ce que des notes ayant une fonction purement ornementale à un niveau deviennent les éléments indispensables d'un autre. En d'autres termes, le structurel et l'ornemental entrent dans une relation dialectique complexe. Cette seule caractéristique contribue à faire des compositions de Bach un modèle obligé pour tous les compositeurs à venir, bien au-delà de la seule musique pour violon.

© *Dominik Sackmann 2021*

Frank Peter Zimmermann est considéré comme l'un des plus grands violonistes de sa génération. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim en 1985 et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1983 sous la direction de Lorin Maazel. Il s'est produit avec les plus grands orchestres, y compris le Concertgebouworkest d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les principaux orchestres américains. Il est régulièrement invité à se produire dans le cadre de festivals prestigieux, notamment ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne.

Au fil des ans, Frank Peter Zimmermann a bâti une discographie impressionnante qui inclut pratiquement tous les concertos importants ainsi que des œuvres majeures du répertoire pour violon seul ou pour formation de chambre. Il a enregistré chez BIS des œuvres de Chostakovitch, Hindemith, Brett Dean et Martinů, ainsi que l'intégrale des sonates pour violon de Beethoven avec le pianiste Martin Helmchen en plus d'une série d'enregistrements avec le Trio Zimmermann, l'en-

semble qu'il a fondé en compagnie d'Antoine Tamestit (alto) et de Christian Poltéra (violoncelle).

Né à Duisburg, en Allemagne, Frank Peter Zimmermann a reçu les rudiments du violon de sa mère à l'âge de cinq ans avant d'étudier avec Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers. Il joue sur le violon « Lady Inchiquin » construit par Antonio Stradivarius en 1711, aimablement mis à sa disposition par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 8th–12th June 2020 at the Evangelische Kirche Honrath, Germany (BWV 1002, 1003)
27th–28th March 2021 at Konserthuset Stockholm, Sweden (BWV 1006)
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Equipment: Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Dominik Sackmann 2021
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Irène Zandel www.irene-zandel.de
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2577 © & © 2021, Deutschlandradio/BIS Records AB, Sweden



We care

The cardboard sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.



Deutschlandfunk

Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk

BIS-2577