

# Bach from Italy

The Vivaldi & Marcello Influences

GLI INCOGNITI  
AMANDINE BEYER

Non  
sei  
solo...

KÖT YS 516



# Bach from Italy

<p>JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)  <b>Brandenburg Concerto No. 4 in G major</b> BWV 1049  <i>Sol majeur / G-Dur</i></p>		PSS, AG, AB	
1	I. Allegro	6'25	
2	II. Andante	3'34	
3	III. Presto	4'25	
<p>ANTONIO VIVALDI (1678-1741)  <b>Concerto for 2 Violins and Cello in D minor</b> RV 565  <i>Ré mineur / d-Moll</i>  <b>(L'estro armonico Op. 3, No. 11)</b></p>		AB, VM, MC	
4	I. Allegro	0'42	
5	II. Adagio e spiccato	0'24	
6	III. Allegro	2'50	
7	IV. Largo e spiccato	2'16	
8	V. Allegro	2'12	
<p>JOHANN SEBASTIAN BACH  <b>Brandenburg Concerto No. 3 in G major</b> BWV 1048  <i>Sol majeur / G-Dur</i></p>		AB AR YK - VM OR MP - MC PS FB	
9	I. Allegro - II. Adagio	5'34	
10	III. Allegro	4'13	
<p>ALESSANDRO MARCELLO (1673-1747)  <b>Oboe Concerto in D minor</b> S. Z799  <i>Ré mineur / d-Moll</i></p>		EL	
11	I. Andante e spiccato	3'16	
12	II. Adagio	3'31	
13	III. Presto	3'26	
<p>JOHANN SEBASTIAN BACH  <b>Concerto for 2 Violins in D minor</b> BWV 1043  <i>Ré mineur / d-Moll</i></p>		AB, AR	
14	I. Vivace	3'25	
15	II. Largo ma non tanto	5'42	
16	III. Allegro	4'13	
<p><b>Oboe d'amore Concerto in A major</b> BWV 1055R  <i>La majeur / A-Dur</i></p>		EL	
17	I. Allegro	4'01	
18	II. Larghetto	4'15	
19	III. Allegro ma non tanto	3'48	
<p>JOHANN SEBASTIAN BACH  <b>Concerto for 3 Violins in D major</b> BWV 1064R  <i>Ré majeur / D-Dur</i></p>		AB, VM, YK	
1	I. Allegro	6'02	
2	II. Adagio	4'07	
3	III. Allegro	4'12	
<p>BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)  <b>Violin Concerto in E minor</b> S. C788  <i>Mi mineur / e-Moll</i>  <b>(12 Concerti a cinque con Violino Solo e Violoncello obbligato Op. 1, No. 2)</b>  <i>Solo violin part after J. S. Bach's Concerto BWV 981</i></p>		AB	
4	I. Adagio staccato	2'00	
5	II. Allegro assai	1'31	
6	III. Adagio	2'34	
7	IV. Prestissimo	3'55	
<p>JOHANN SEBASTIAN BACH  <b>Brandenburg Concerto No. 5 in D major</b> BWV 1050  <i>Ré majeur / D-Dur</i></p>		MG, AB, AF	
8	I. Allegro	9'33	
9	II. Affettuoso	5'29	
10	III. Allegro	4'56	
<p>ANTONIO VIVALDI  <b>Concerto for 4 Violins and Cello in B minor</b> RV 580  <i>Si mineur / h-Moll</i>  <b>(L'estro armonico Op. 3, No. 10)</b></p>		AB, KV, YK, AR, MC	
11	I. Allegro	3'32	
12	II. Largo - Larghetto - Adagio - Largo	2'01	
13	III. Allegro	3'03	
<p>JOHANN SEBASTIAN BACH  <b>Concerto for Oboe and Violin in C minor</b> BWV 1060R  <i>Do mineur / c-Moll</i></p>		EL, AB	
14	I. Allegro	4'20	
15	II. Adagio	4'35	
16	III. Allegro	3'10	

**Gli Incogniti**

Amandine Beyer (AB), *violin and conducting*

*Flutes* António Godinho (AG), Pedro Sousa Silva (PSS)

*Traverso* Manuel Granatiero (MG)

*Oboe (d'Amore)* Emmanuel Laporte (EL)

*Violins* Yoko Kawakubo (YK), Vadym Makarenko (VM), Alba Roca (AR), Katia Viel (KV)

*Violas* Marta Páramo (MP), Ottavia Rausa (OR), Vadym Makarenko

*Cellos* Marco Ceccato (MC), Frédéric Baldassare (FB), Patrick Sepec (PS)

*Violone* Baldomero Barciela Varela

*Harpsichord* Anna Fontana (AF), *German harpsichord by Andrea Restelli (Milan, 2017)  
after Christian Vater (Hannover, 1738), collection of Daniel Oyarzabal Gómez-Reino*

**Quand** en 2011, j'ai enregistré l'intégrale des *Sonates* et *Partitas* de Johann Sebastian Bach, je n'avais pas vraiment remarqué le titre étrange que porte ce recueil, "Sei solo"... Ce n'est que plus tard qu'un ami m'a fait remarquer qu'on ne sait toujours pas si Bach a fait une faute d'italien (s'il avait voulu décrire correctement le contenu du cycle, il aurait écrit "Sei soli", "Six solos") ou s'il a vraiment voulu confronter son interprète avec la réalité toute crue ("Sei solo", "Tu es seul"). Et pourtant, là au milieu de la scène du Théâtre de L'Heure bleue de La Chaux-de-Fonds avec juste un micro en face de moi, j'ai bien senti tout le poids, volontaire ou involontaire, de cette ambiguïté.

En 2025, reprendre la route de Coethen en compagnie des forces vives des Incogniti change complètement la donne ! Toute la science de Bach se déploie dans des orchestrations toujours renouvelées, et la joie d'être ensemble pour partager toute cette beauté est présente à chaque mesure. Se pencher sur la conception de cet enregistrement et rapprocher les œuvres de Bach, de Vivaldi et des frères Marcello nous a permis, aux Incogniti et à moi-même, d'appréhender leur osmose non pas d'un point de vue purement analytique, mais plutôt à partir de l'expérience concrète de l'interprétation de toutes ces pièces.

Il est évidemment impossible pour moi, musicienne instrumentiste, de mettre des mots sur les milliers d'impressions et d'informations qui assaillent mon esprit quand je prends mon violon, mais le jeu de rapprochements et de comparaisons qui a donné lieu à ce programme m'a au moins permis de trouver des points de rencontre inédits dans mon cerveau et dans mes doigts. Et si je cherche à exprimer le résultat dans une métaphore, il me vient à l'esprit l'image d'un "bain de lumière".

Lumière partagée, lumière transmise, lumière réfractée, lumière reflétée, lumière exaltée, lumière tamisée, ou intensifiée, et par extension, vitesse de la lumière, loi gravitationnelle, énergie lumineuse et relativité. Tout un vocabulaire de la physique qui pourra paraître fantaisiste, mais qui s'adapte parfaitement à ce que je perçois quand je retrouve un éclat de Vivaldi dans une phrase de Bach, comme dans le *Concerto pour trois violons*, une étincelle dans le débit des doubles croches du *Concerto a cinque* de Benedetto Marcello, ou encore une impression d'apesanteur brillante comme dans l'intervalle de douzième qui ouvre le *Concerto pour quatre violons* de Vivaldi, qui a tellement fasciné le compositeur allemand.

Je pense que pour Bach, découvrir cette musique, la copier, la transcrire, et puis finalement s'en inspirer, ce fut comme trouver un faisceau de rayons lumineux avec lesquels jongler, les faisant virevolter afin de baigner dans leur aura. Un lieu où les photons deviennent des notes et les rencontres de particules des rythmes et des harmonies. Comme si ces amis italiens qu'il n'a jamais rencontrés venaient lui rappeler, par ondes interposées, qu'il n'est pas isolé dans sa recherche des harmonies célestes, lui susurrant au travers de leurs manuscrits : "Non sei solo"...

De quoi faire tourner la tête même au grand Johann Sebastian Bach, et nous enchanter pour des millions d'années.

AMANDINE BEYER

## Les autres

*La solitude est bien belle...  
quand on a, à côté, quelqu'un à qui le raconter.<sup>1</sup>*

— GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

En 1708, après avoir fait bien des kilomètres à pied pour entendre Buxtehude et Reincken, Bach reprend son poste de laquais et violoniste à Weimar. Le Duc Johann Ernst III, alcoolique notoire, n'est plus. C'est son fils aîné, Ernst August, qui a pris sa place. Le cadet, le Prince Johann Ernst, a fait d'énormes progrès au violon et au clavecin, et passe ses journées à déchiffrer de la musique italienne. Bach est accueilli avec force doubles-croches et cantilènes méridionales, notamment avec les concertos de Vivaldi, dont le "genre tout nouveau" commence à "envahir presque la moitié du monde" (Quantz).

Jusqu'en 1717, quand il accepte un poste à Coethen (ce qui poussera le Duc de Weimar, ulcéré, à le faire *réfléchir* quelques semaines dans la tour du château), Bach joue et transcrit pour le clavier un grand nombre de ces pièces, et y prend goût : en plus de s'acquitter de sa tâche avec application et créativité, il intègre leur style dans ses propres compositions, et se lance dans une importante production concertante.

Pendant cette période, il rencontre aussi le violoniste Johann Georg Pisendel, élève de Torelli. D'abord à Weimar en 1709, puis à Dresde en 1717 ; Pisendel revient alors de Venise, où il a étudié deux ans avec Vivaldi. L'ombre de ce musicien allemand, éduqué à l'italienne, plane sur les œuvres virtuoses de Bach pour violon. À Dresde, Bach découvre également les *concerti per molti stromenti* importés de Venise, de Vivaldi encore, mais aussi de Johann David Heinichen, le *Kapellmeister* local, qui avait passé plusieurs années sur la lagune. Ces concertos projettent toutes sortes d'instruments obligés au sein de l'orchestre, et permettent, en plus de toutes sortes d'expérimentations sonores, de grandes licences structurelles. Bach compose ainsi des "*Concerts avec plusieurs instruments*", qu'il rassemble en 1721, pour essayer de séduire (sans succès) Christian Ludwig, "*Marggraf de Brandebourg*" :

*"Je supplie tres humblement Votre Altesse Royale, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes grâces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service."*

Quand on voit avec quel enthousiasme Bach aborde, et assimile, traditions allemandes, italiennes et françaises, on se demande pourquoi il est régulièrement présenté comme un électron libre, dont le *génie* ne saurait venir que de l'*isolement mystique*.

Il est vrai que Bach, de son vivant, n'est pas très renommé. Il est inconnu en dehors de l'Allemagne (à part de l'organiste Marchand, qui s'enfuit incognito de Dresde après l'avoir entendu s'échauffer pour leur duel musical), où il est certes respecté, mais où sa musique passe pour érudite, quelque peu sèche et obsolète. En plus, il terrifie certains de ses élèves. Aussi les postes à responsabilité lui passent régulièrement sous le nez, et sa musique ne circule guère. Son style le distingue aussi considérablement des *autres*, tant de ses prédécesseurs que de ses contemporains ; il n'aura d'ailleurs aucun imitateur direct, même chez ses fils, qui s'adapteront, eux, parfaitement aux nouvelles modes musicales (et les animeront).

La redécouverte romantique de Bach par Mendelssohn n'arrange pas vraiment cette *mise à l'écart*, car Bach devient vite un emblème :

*Les détracteurs de la musique italienne n'échapperont pas un jour dans l'enfer au châtement qu'ils auront bien mérité, et seront peut-être condamnés à n'entendre pendant la sainte longueur de l'éternité autre chose que des fugues de Bach.<sup>2</sup>*

Et quand on lit "*sei solo*" ("tu es seul") au début de ses sonates et partitas, alors, il ne subsiste plus aucun doute : Bach est un *solitaire*, un *sacré*, un *incompris*, dont l'éloignement de ses contemporains n'est qu'une preuve de plus de sa supériorité.

<sup>1</sup> "La soledad es muy hermosa... cuando se tiene junto alguien a quien decirselo."

<sup>2</sup> Heinrich Heine, *Reisebilder*, vol. II, Paris, 1856, p. 52.

Cet enregistrement propose donc de détrôner le *Kantor* pour un moment, et de lui faire retrouver les frères Marcello et Vivaldi, dont les concertos furent, à Weimar, “le guide dont il avait besoin” (Forkel, 1802). Si Bach reprend à Leipzig les concertos de cette époque, tout en en composant d’autres, c’est qu’ils l’accompagnent toute sa vie, qu’il y tient, et qu’ils ne correspondent pas à une *période*, mais à un fondement de son identité musicale. Sa transcription pour quatre clavecins (BWV 1065) du concerto pour quatre violons de Vivaldi (RV 580) est datable de 1735, soit un quart de siècle après la publication de l’original dans *L’estro armonico* (1711). Bach n’a donc jamais perdu de vue ni le musicien vénitien, ni le souvenir de sa découverte à Weimar, où il avait transcrit dix de ses concertos pour le clavier seul. Souvenir manifestement intense si l’on juge des pages comme celle de la transcription pour orgue du concerto RV 565 (BWV 596), concerto *caméléonesque*, avec caprice, fugue, sicilienne *cantabile* et *borea* finale.

Bien que l’on pointe souvent chez Bach l’*“horror vacui”* (l’*“horreur du vide”*), c’est-à-dire la tendance au contrepoint systématique, à la diminution motivique et à l’harmonie bien remplie, ses transcriptions des mouvements lents italiens, comme la sicilienne de Vivaldi, ou ceux des frères Marcello (BWV 974 et 981), montrent néanmoins combien il est sensible au minimalisme et à la plasticité de leurs textures : il se garde ici de complexifier le matériel original, comprenant bien que l’expression dépend du mystère des résonances, des voix qui ne se résolvent pas, des espaces *ouverts*.

Certes, ses propres concertos ont du mal à s’empêcher d’*imiter*, de *développer* et de *remplir*, mais il les forge tous à partir de ces ingrédients italiens : virtuosité spectaculaire, lyrisme des mouvements lents, brillance, contrastes et incision rythmique des ritournelles. Il va aussi jusqu’à faire de nombreux clins d’œil à certains traits et thèmes (le célèbre concerto BWV 1043 débute comme la sonate RV 79 de Vivaldi).

D’ailleurs, dans l’*Offrande musicale*, Bach précise que ni le thème, ni l’écriture, ne sont de lui : “*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*” (“Sur commande d’une mélodie Royale et le reste résolu par l’art canonique”). Phrase qui développe le mot *Ricercar* (rechercher).

Bach semble donc féru de jeux de mots, et tout laisse croire que son “*sei solo*”, au lieu de “*sei soli*” (“six solos”), tient bien plus du trait d’esprit que du concept. D’ailleurs, la *solitude*, pour le *Kantor*, ne saurait être hermétique, puisque, en plus d’être plaisantin, il est curieux : il observe, copie, sait se tenir en retrait, et découvre, petit à petit, en se laissant réagir, ses propres ressources. Point de *solitude* sans les autres.

Afin de rendre hommage à ce Bach italien et bricoleur, à sa *solitude* aux antipodes de l’isolement et des certitudes, nous avons inclus ici son concerto pour clavecin BWV 1064, arrangé pour trois violons. Les solutions que ces derniers ont dû trouver pour faire face à des situations inhabituelles, ont en effet provoqué de grands moments de *solitude*, qui, nous l’espérons, en éveilleront d’autres chez l’auditeur.

OLIVIER FOURÉS

**Back** in 2011, when I recorded JS Bach's complete *Sonatas* and *Partitas* for solo violin, I had not paid much attention to their rather strange collective title in the composer's autograph manuscript: 'Sei solo'. It was not until later that a friend pointed out that we still do not know whether Bach simply made a mistake in Italian (to correctly describe the cycle's contents he should have written 'Sei soli', i.e. 'Six solos'), or if he wanted his performer to face the naked truth ('Sei solo', meaning 'Thou art alone'). And yet, as I stood in front of a microphone on the stage of the Théâtre de L'Heure bleue at La Chaux-de-Fonds, consciously or not, I could somehow feel the whole weight of this ambiguity.

In 2025, taking the road to Cöthen once more together with the Incogniti contingent, the situation was totally altered! The whole of Bach's skill is deployed in his always fresh new orchestrations, and in every bar one feels the joy of being there together, sharing in all this beauty. Pondering the conception of this present recording, and getting closer to the works of Bach, Vivaldi and the brothers Marcello, allowed us, Incogniti and myself, to understand their chemistry, not from a purely analytical point of view, but based on the concrete experience of performing all these pieces.

Obviously it is impossible for me as an instrumental musician to put into words the thousands of impressions and thoughts that fill my mind when I take up the violin, but the interplay of connections and comparisons that gave rise to this programme has at least enabled me to find some completely new junction points in my brain and in my fingers. Searching for a metaphor to express it, the image of a 'light bath' comes to mind.

Light shared, light shed, light refracted, light reflected, light exalted, light subdued or intensified, or by extension the speed of light, law of gravitation, light energy and relativity. This whole vocabulary of physics may seem fanciful, but it seems to fit perfectly what I perceive when I suddenly find a burst of Vivaldi in a phrase by Bach, as in the *Concerto for three violins*, or a sudden glint in the flow of quavers of the *Concerto a cinque* by Benedetto Marcello, or an impression of radiant weightlessness in the interval of a twelfth at the start of Vivaldi's *Concerto for four violins*, a piece that fascinated the German composer.

I imagine that for Bach, discovering this music, copying and transcribing it and then finally becoming inspired by it, must have been like finding a bundle of light beams to play with and twirl around, so as to bathe in their aura. Here photons become notes, and colliding particles turn into rhythms and harmonies. It is as if these Italian friends whom he never got to meet were reminding him, through superimposed light waves, that he was far from isolated in his researches into the celestial harmonies, as if they whispered to him from their manuscripts: 'Thou art *not* alone!'

Surely that would be enough to turn the head of even the great Johann Sebastian Bach, and enough to enchant us for millions of years.

AMANDINE BEYER  
Translation: John Thornley

## The Others.

*Solitude is a beautiful thing...*

*When there is someone else nearby*

*To tell about it.*

– GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

After his epic journey on foot to hear Buxtehude and Reincken play the organ, in 1708 Bach returned to his post of lackey and violinist (but now also its organist) at the court of Weimar. The notoriously alcoholic Duke Johann Ernst III had died, succeeded by his eldest son, Ernst August. Meanwhile, the late Duke's youngest son, Prince Johann Ernst, was spending his days studying Italian music, and making considerable progress on the violin and harpsichord. Bach was greeted by a storm of semiquavers and Italian cantilenas, particularly from the concertos of Vivaldi, whose 'entirely new style' was beginning to 'invade almost half the world', as Quantz recorded.

In 1717 Bach accepted a post at the princely court of Cöthen (the outraged Duke of Weimar made him *think it over* for several weeks, locked up in a tower of the castle). Once at Cöthen, Bach played and transcribed for keyboard a great many of these Italian pieces, a task he came to relish, and one he mastered with both application and creativity. He then set about integrating their style into his own works, throwing himself into a considerable output of concertante composition.

During this period, Bach also met the violinist Johann Georg Pisendel, a pupil of Torelli: first of all at Weimar in 1709, then in Dresden in 1717, when Pisendel was newly returned from Venice, where he had been studying with Vivaldi. The influence of Pisendel, a German musician educated in Italy, hovers over all Bach's virtuoso works for the violin. On visiting Dresden, Bach also discovered the *concerti per molti stromenti* imported from Venice, not just works by Vivaldi, but also by Johann David Heinichen, the Dresden *Kapellmeister* who had spent several years in Venice. This genre of concerto spotlights a number of obbligato instruments within the body of the orchestra, while also enabling all kinds of experimentations in sonority, and a great degree of structural freedom. Bach took to the idea of composing '*Concertos with several instruments*', six of which he gathered together in 1721, in an (unsuccessful) attempt to attract the attention of Christian Ludwig, the Margrave of Brandenburg:

*'I most humbly petition Your Royal Highness out of his bounty to continue in his good graces towards me, and to be persuaded that I have nothing so much at heart as to be employed on occasions that are most worthy of Him and of his service.'*

On noting the enthusiasm with which Bach took on and assimilated German, Italian and French traditions, we may well ask why he is continually presented as a free spirit, whose genius could only come from a sort of *mystical isolation*.

True, Bach was not greatly renowned in his lifetime. He was unknown outside Germany (except by the French organist Louis Marchand, who fled from Dresden in secret after hearing Bach warming up for their musical duel). He was certainly respected in his native land, though his music was considered rather dry, erudite and outdated. In addition, he put off many of his pupils, while many a more responsible position regularly passed him by, and his music scarcely circulated at all. His style too distinguishes him considerably from *the others* – both his contemporaries and predecessors. He found no direct imitator, even among his sons, who adapted themselves perfectly to the new musical styles, indeed, even embodied them.

Mendelssohn's rediscovery of Bach did not stop him from being *sidelined* during the Romantic era, as he soon became the symbol for an outdated aesthetic:

*One day, those who despise Italian music and constantly attack it shall not escape the punishment in Hell they have so richly deserved – perhaps condemned for the whole of eternity to hear nothing but the fugues of Bach.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Heinrich Heine, *Reisebilder*, vol. II, Paris, 1856, p. 52.

On reading the inscription '*sei solo*' (i.e. *Six Solo Pieces*) at the beginning of his Violin Sonatas and Partitas, and interpreting the words to mean 'You are alone' – there could be no further doubt: Bach was a *solitary recluse*, a *sacrificial lamb*, a *man of suffering* who was 'misunderstood', and whose remoteness from his contemporaries was just one more proof of his superiority.

The aim of this recording is to momentarily dethrone the worthy 'Cantor', and to re-position him alongside Vivaldi and the brothers Marcello, whose concertos, during his time at Weimar, became 'the guidelines that he needed'.<sup>2</sup> In Leipzig, Bach revived his Weimar concertos, composing more in the same vein. For these concertos were his constant lifetime companions: they did not correspond merely to a period of his creative output, but were the foundation of his musical identity. His transcription for four harpsichords (BWV 1065) of Vivaldi's Concerto for four violins (RV 580) can be dated to 1735, a quarter of a century after Vivaldi's original 1711 publication of it in *L'estro armonico*. Bach never lost sight of the Venetian maestro, nor ever forgot his discovery of him in Weimar, where he had transcribed ten of his concertos for solo keyboard. That experience must have been intense, judging by works such as his organ transcription (BWV 596) of Vivaldi's Concerto RV 565, a chameleon-like work with a capriccio, fugue, siciliano in cantabile style, and a wintry north wind of a finale.

Bach is frequently accused of a *horror vacui*, a tendency to explore all the available musical space in a systematic contrapuntal approach, with much motivic diminution and a full harmonic texture; and yet his transcriptions of the slow movements of Italian concerti, whether composed by the brothers Marcello (BWV 974 and 981), or by Vivaldi (e.g. the siciliano mentioned above), show how sensitive he is to their textural minimalism and plasticity. He avoids making the original material more complex, well aware that its expression depends on mysterious resonances, voices that do not resolve, and open musical spaces.

In his own concertos Bach can hardly refrain from *imitating, developing and filling in* the space, yet they are all undeniably made from Italian ingredients: a spectacular virtuosity, extreme lyricism in the slow movements, displays of brilliance, and a high degree of contrast and rhythmic incision in the ritornellos. Indeed, some of their aspects and themes strongly hint at an Italianate model: for example, the celebrated Concerto for Two Violins in D minor (BWV 1043) begins with the same melodic motive as Vivaldi's Trio Sonata in B minor (RV 79).

Incidentally, in his *Musical Offering* Bach makes no secret of the fact that neither the theme nor the choice of canonic treatment are his own: '*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*' ('By Royal command, a melody and other material resolved in canonic style'). That inscription seems to expand the old Italian word for a fugal piece, *Ricercar*, into its other sense, 'to seek' or 'research'.

Bach seems so keen on wordplay, we may justifiably wonder if his writing '*sei solo*', instead of the more correct '*sei soli*', was due rather to a caprice of the spirit than for any conceptual reason. And yet, for the Cantor of Leipzig, any *solitude* would not be such as to seal him off from society. As well as his love of jokes, he was insatiably curious: he observed, copied, was able to stand aside and react, and so discover little by little his own resources. For without the existence of others, solitude would be inconceivable.

To pay homage to the Italianate Bach, and to his passion for creative DIY – a character the very opposite of isolation and self-conviction – we have included here his Concerto for three harpsichords BWV 1064, in an arrangement for three solo violins (now thought to be the Concerto's original version). The solutions the soloists have had to work out when presented with the unusual demands must have involved them in some intense moments of *solitude* – of independent thought and action – and we hope listening to the results will awaken the listener's own personal, solitary responses.

OLIVIER FOURÉS  
Translation: John Thornley

<sup>2</sup> 'der Leitfaden, den er brauchte'. Johann Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802

Als ich 2011 sämtliche *Sonaten* und *Partiten* von Johann Sebastian Bach einspielte, fiel mir der seltsame Titel dieser Sammlung nicht wirklich auf: „Sei solo“ ... Erst später erfuhr ich von einem Freund, dass man noch immer nicht weiß, ob Bach ein Italienisch-Fehler unterlaufen ist, hätte er doch „Sei soli“ („Sechs Solos“) schreiben müssen, um den Inhalt des Zyklus korrekt zu bezeichnen; oder ob er den Interpreten rundweg mit der harten Wirklichkeit konfrontieren wollte: „Sei solo“ („Du bist allein“). Jedenfalls habe ich damals auf der Bühne des Theaters „L'Heure bleue“ von La Chaux-de-Fonds, mit einem Mikrofon als einzigem Gegenüber, die gewollte oder ungewollte Relevanz dieses Doppelsinns deutlich gespürt.

2025 wird mit den treibenden Kräften des Ensembles Gli Incogniti die Strecke nach Köthen wieder in Angriff genommen, und die Situation ändert sich drastisch! Die ganze Kunstfertigkeit von Bach entfaltet sich in immer wieder neuen Orchestrierungen, und das Vergnügen, zusammen zu sein, um diese ganze Schönheit zu teilen, offenbart sich in jedem Takt. Indem wir uns in die Konzeption dieser Aufnahme vertieften und Werke von Bach, Vivaldi und den Gebrüdern Marcello zusammenbrachten, vermochten wir – die Incogniti und ich selbst – ihre gegenseitige Beeinflussung nicht nur unter rein analytischem Aspekt zu erkennen, sondern noch mehr aus der konkreten Erfahrung der Interpretation all dieser Stücke heraus.

Selbstverständlich ist es für mich als Instrumentalistin unmöglich, die vielen tausend Eindrücke und Botschaften, die meinen Geist bestürmen, wenn ich zu meiner Violine greife, in Worte zu fassen; doch hat das Spiel mit Annäherungen und Gegenüberstellungen, auf dem dieses Programm gründet, in meinem Gehirn und meinen Fingern immerhin ganz neue Berührungspunkte entstehen lassen. Wenn ich versuche, dieses Ergebnis in einer Metapher auszudrücken, kommt mir das Bild eines „Lichtbades“ in den Sinn. Geteiltes Licht, vermitteltes Licht, gebrochenes Licht, reflektiertes Licht, grelles Licht, gedämpftes oder verstärktes Licht und – im weiteren Sinn – Lichtgeschwindigkeit, Gravitationskraft, Lichtenergie und Relativitätstheorie: Ein ganzes Vokabular aus der Physik, das der Fantasie entsprungen zu sein scheint, das sich aber perfekt auf das anwenden lässt, was ich wahrnehme, wenn ich – wie etwa im *Konzert für drei Violinen* – in einer Phrase von Bach ein Glanzlicht von Vivaldi finde oder einen Funken in den fließenden Sechzehntelnoten des *Concerto a cinque* von Benedetto Marcello; oder wenn ich den Eindruck einer glänzenden Schwerelosigkeit habe bei der Duodezime, die Vivaldis *Konzert für vier Violinen* eröffnet, das den deutschen Komponisten so fasziniert hat.

Ich glaube, Bachs Entdeckung dieser Musik, die er kopierte, transkribierte und schließlich als Inspirationsquelle nutzte, kommt dem Auffinden eines Bündels aus hellen Strahlen gleich, mit denen jongliert wird und die umhergewirbelt werden, um in ihrer Aura zu baden. Ein Ort, wo die Photonen zu Noten und die Teilchenkollisionen zu Rhythmen und Harmonien werden. Als ob diese italienischen Freunde, denen er ja nie begegnet ist, kamen, um ihn mittels Wellen daran zu erinnern, dass er in seiner Suche nach den himmlischen Harmonien nicht allein ist, und ihm über ihre Manuskripte zuzuflüstern: „Non sei solo“ ... Ein Vorgang, der sogar dem großen Johann Sebastian Bach den Kopf zu verdrehen und uns für Jahrmillionen zu bezaubern vermag.

## Die Anderen.

*Die Einsamkeit ist recht schön ....  
wenn man jemanden bei sich hat, dem man das erzählt.1*

– GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Nachdem Bach viele Kilometer zu Fuß zurückgelegt hatte, um Buxtehude und Reincken zu hören, nahm er 1708 seinen Posten als Lakai und Violinist in Weimar wieder ein. Herzog Johann Ernst III., ein notorischer Alkoholiker, war verstorben und sein ältester Sohn Ernst August an seine Stelle getreten. Der jüngste Sohn, Prinz Johann Ernst, hatte im Violin- und Cembalospiele enorme Fortschritte gemacht und verbrachte seine Tage damit, italienische Musik zu studieren. Bach wurde also mit vielen südländischen Sechzehntelnoten und Kantilenen empfangen, insbesondere aber mit Konzerten von Vivaldi, dessen „ganz neue Art“ allmählich „fast die halbe Welt erfüllte“ (Quantz).

Bis 1717, als Bach einen Posten in Köthen annahm (was den gekränkten Herzog von Weimar dazu trieb, ihn im Turm des Schlosses einige Wochen *nachdenken* zu lassen), spielte er viele solche Stücke und bearbeitete sie für Tasteninstrument. Und dabei kam er auf den Geschmack: Er gab sich dieser Arbeit nicht nur mit Fleiß und Fantasie hin, sondern ließ zudem den Stil dieser Werke in seine eigenen Kompositionen einfließen und machte sich an eine umfangreiche Produktion von konzertanten Werken.

In diese Zeit fällt auch die Begegnung Bachs mit dem Violinisten Johann Georg Pisendel, einem Schüler von Torelli. Sie trafen sich 1709 in Weimar und 1717 in Dresden; Pisendel kam da gerade aus Venedig, wo er zwei Jahre bei Vivaldi studiert hatte. Der Schatten dieses in Italien ausgebildeten deutschen Musikers schwebt über Bachs virtuosen Werken für Violine. In Dresden entdeckte Bach außerdem die *Concerti per molti stromenti*, die aus Venedig, und wiederum von Vivaldi, kamen, die aber auch der Dresdner Kapellmeister Johann David Heinichen schrieb, der etliche Jahre an der Lagune verbracht hatte. Diese Konzerte sehen allerlei obligate Instrumente innerhalb des Orchesters vor und bieten damit nicht nur viel Freiheit bei der Gestaltung der Strukturen, sondern auch Gelegenheit zum Experimentieren mit allen möglichen Klängen. Davon inspiriert, schrieb Bach eigene *Concerts avec plusieurs instruments*. 1721 fasste er sie in einer Sammlung zusammen, um sich damit (freilich ohne Erfolg) bei Christian Ludwig zu bewerben, dem „Marggraf de Brandenburg“:

*„Ich bitte Eure Königliche Hoheit ergebenst, die Güte zu haben, mir gnädigst gewogen zu bleiben und davon überzeugt zu sein, daß mir nichts so sehr am Herzen liegt, als Euch bei noch würdevolleren Gelegenheiten dienen zu dürfen.“<sup>2</sup>*

Angesichts der Begeisterung, mit der Bach an deutsche, italienische und französische Traditionen heranging und sie verinnerlichte, stellt sich die Frage, warum er immer wieder als Freigeist betrachtet wird, dessen *Genie* einzig auf einer *mystischen Isolation* gründet.

Es trifft zweifellos zu, dass Bach zu seinen Lebzeiten nicht sehr berühmt war. Außerhalb Deutschlands kannte man ihn nicht (eine Ausnahme ist der Organist Marchand, der Dresden inkognito und fluchtartig verließ, als er hörte, wie Bach sich für ihren geplanten Wettstreit einspielte). Und in seinem Heimatland genoss er zwar einen gewissen Respekt, doch galt seine Musik als akademisch, ein wenig trocken und veraltet. Auf etliche seiner Schüler wirkte er abschreckend. Die verantwortungsvollen Posten wurden ihm regelmäßig vor der Nase weggeschnappt, und seine Werke kamen kaum in Umlauf. Mit seinem Stil unterschied er sich deutlich von den *Anderen*, seien es Vorgänger oder Zeitgenossen; er hatte übrigens keine direkten Nachahmer, auch nicht unter seinen Söhnen, die sich durchweg auf die neuen musikalischen Moden einstellten (und sie förderten).

1 'La soledad es muy hermosa... cuando se tiene junto alguien a quien decirselo.'

2 Der Text im Original: „Je supplie tres humblement Votre Altesse Royale, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service.“

Dass Mendelssohn in der Romantik für die Wiederentdeckung von Bach sorgte, änderte nicht wirklich etwas daran, dass Bach *ausgegrenzt* wurde, denn er bekam rasch ein entsprechendes Markenzeichen verpasst:

„Die Verächter italienischer Musik [...] werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach.“<sup>3</sup>

Und wenn am Anfang seiner Sonaten und Partiten „sei solo“ („du bist allein“) zu lesen ist, steht zweifelsfrei fest: Bach ist ein *Einzelgänger*, ein *Opfer*, ein *Unverständener*, dessen Entfernung zu seinen Zeitgenossen nur ein weiterer Beweis für seine Überlegenheit darstellt.

Diese Aufnahme verfolgt die Absicht, den *Kantor* für einen Augenblick zu entthronen und ihn die Brüder Marcello sowie Vivaldi wiederfinden zu lassen, deren Konzerte in Weimar für ihn „der Leitfaden, den er brauchte“, waren (Forkel 1802). Wenn Bach die Konzerte jener Epoche in Leipzig wieder aufnahm und zudem weitere komponierte, so heißt das, dass sie ihn sein ganzes Leben lang begleiteten, dass ihm an ihnen lag und sie nicht einem *Zeitabschnitt* zuzuordnen sind, sondern die Grundlage seiner musikalischen Identität bilden. Seine Bearbeitung für vier Cembali (BWV 1065) von Vivaldis Konzert für vier Violinen (RV 580) ist auf das Jahr 1735 zu datieren und entstand demnach ein Vierteljahrhundert nach der Veröffentlichung des Originals in *L'Estro armonico* (1711). Weder verlor Bach also den venezianischen Komponisten aus den Augen, noch vergaß er, wie er ihn in Weimar entdeckte, wo er zehn seiner Konzerte für Solo-Tastensinstrument transkribierte. Diese Erinnerung dürfte stark gewesen sein, nach der Bearbeitung für Orgel (BWV 596) von Vivaldis Konzert RV 565 zu urteilen, einem wahren *Kamäleon-Werk* mit launigen Einfällen, einer Fuge, einer Siciliana *cantabile* und einem *Boreas* zum Schluss.

Auch wenn man Bach oft einen „*horror vacui*“ („Furcht vor der Leere“) unterstellt, also die Tendenz zum systematischen Kontrapunkt, zu motivischen Diminutionen und einer sehr dichten Harmonik, so zeigen seine Bearbeitungen von langsamen italienischen Sätzen der Brüder Marcello (BWV 974 und 981) oder eben Vivaldis Siciliana, wie empfänglich er für den sparsamen Einsatz der Mittel und schlanke Strukturen war: Er hütete sich hier davor, das originale Material komplexer zu gestalten, denn er hatte begriffen, dass die Ausdruckskraft abhängig ist von dem Geheimnis der Resonanzen, der Stimmen, die nicht aufgelöst werden, von *offenen* Räumen.

Es trifft zwar zu, dass Bach in seinen eigenen Konzerten nicht darauf verzichten konnte zu *imitieren*, zu *entwickeln* und zu *ergänzen*, aber er gestaltete sie alle mit italienischen Komponenten, die da sind: spektakuläre Virtuosität, gefühlvolle langsame Sätze, Brillanz, Kontraste und rhythmische Zäsuren in den Ritornellen. Er erlaubte sich sogar etliche Anspielungen auf gewisse Charakteristika und Themen (das berühmte Konzert BWV 1043 beginnt wie die Sonate RV 79 von Vivaldi).

Übrigens betont Bach im *Musikalischen Opfer*, dass weder das Thema noch der Tonsatz von ihm stammen: „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ („Auf des Königs Geheiß die Melodie und der Rest durch kanonische Kunst erfüllt“). Die Anfangsbuchstaben des Satzes ergeben das Wort *Ricercar* („suchen“).

Bach konnte sich demnach wohl für Wortspiele begeistern, und es spricht alles dafür, dass sich in seinem „sei solo“ – anstelle von „sei soli“ („sechs Solos“) – eher sein Witz offenbart, als dass es sich um ein Konzept handelt. Die *Einsamkeit* des Kantors konnte nicht hermetisch verschlossen sein, denn er war nicht nur zu Scherzen aufgelegt, sondern auch neugierig: Er beobachtete, ahmte nach, verstand es, sich zurückzuhalten, und indem er sich gestattete zu reagieren, entdeckte er allmählich seine eigenen Mittel. Keine *Einsamkeit* ohne die Anderen.

Zu Ehren dieses tüftelnden, italienischen Bach und seiner *Einsamkeit*, die aus den Gegensätzen Isolation und Gewissheit besteht, haben wir hier sein Cembalokonzert BWV 1064 eingefügt, und zwar in einer Bearbeitung für drei Violinen. Diese mussten Lösungen finden, um sich ungewohnten Situationen zu stellen, und das hatte tatsächlich intensive Momente der *Einsamkeit* zur Folge, von denen wir hoffen, dass sie solche auch bei den Zuhörern hervorrufen werden.

OLIVIER FOURÉS  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

<sup>3</sup> Heinrich Heine: *Reisebilder*, Werke in drei Bänden, Band 3, 3. Teil, Kapitel XIX, München o. J., S. 199

# Gli Incogniti, Amandine Beyer – Selected discography

All titles available in digital (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

**BWV... or not?**

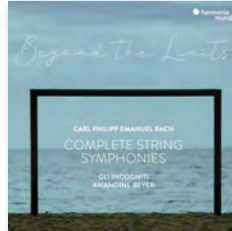
Works by Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel Bach & Johann Gottlieb Goldberg  
CD HMM 902322



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

**Beyond the Limits**

Complete String Symphonies  
CD HMM 905321



HEINRICH IGNAZ FRANZ von BIBER

**Mystery Sonatas (or 'Rosary Sonatas')**  
2 CD HMM 902712.13



FRANÇOIS COUPERIN

**Apothéoses de Lully & de Corelli**  
"Sonades" La Superbe & La Sultane  
CD HMC 902193



JOSEPH HAYDN

**Concerti per Esterházy**

Violin Concertos Hob. VIIa:1 & 4,  
Cello Concerto Hob. VIIb:1  
With Marco Ceccato, *cello*  
CD HMM 902314



JOHANN PACHELBEL

**Un orage d'avril / April Storm**  
Suites, Canon & Songs

With Hans Jörg Mammel, *tenor*  
CD HMC 902238



ANTONIO VIVALDI

**Teatro alla moda**

Concerti RV 282, 391, 228, 313-14,  
322-23, 700, etc.  
Sinfonia de "L'Olimpiade" RV 725  
CD HMC 902221



**Concerti per due violini**

RV 505, 507, 510, 513, 527, 529  
With Giuliano Carmignola, *violin*  
CD HMC 902249



ANTONIO VIVALDI

**Il Mondo al rovescio**  
**(the world upside down)**

Concerti con molti istromenti  
CD HMM 902688



"La violoniste Amandine Beyer et son ensemble Gli Incogniti mettent en valeur toute la verve des concertos à plusieurs instruments de Vivaldi."  
– **Trophée Radio Classique**

'A brilliantly varied programme, brilliantly dispatched.' – **Gramophone**

Gli Incogniti est soutenu par la DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine et le département de la Gironde



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : janvier 2025, Grande Auditório da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (Portugal)

Direction artistique : Ottavia Rausa, assistée de Pedro Sousa Silva

Prise de son, montage et mastering : David Durán

Accord clavecin : Júlio Galvão Dias

Administratrice Gli Incogniti : Clémentine Richard

Administratrice de production Gli Incogniti : Manon Viau

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

[amandinebeyer.com](http://amandinebeyer.com)

[gliincogniti.com](http://gliincogniti.com)