



JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas & Partitas BWV 1001–1006
GIULIANO CARMIGNOLA





JOHANN SEBASTIAN BACH
Sonatas & Partitas BWV 1001–1006
GIULIANO CARMIGNOLA

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sonata for Violin Solo No. 1 in G minor BWV 1001

1	1. Adagio	3:59
2	2. Fuga. Allegro	5:56
3	3. Siciliana	3:32
4	4. Presto	3:50

Sonata for Violin Solo No. 2 in A minor BWV 1003

5	1. Grave	4:16
6	2. Fuga	8:41
7	3. Andante	5:39
8	4. Allegro	6:12

Sonata for Violin Solo No. 3 in C major BWV 1005

9	1. Adagio	4:17
10	2. Fuga	11:46
11	3. Largo	3:27
12	4. Allegro assai	5:04

Partita for Violin Solo No. 1 in B minor BWV 1002

13	1. Allemanda	6:22
14	2. Double	3:37
15	3. Corrente	3:38
16	4. Double. Presto	4:00
17	5. Sarabande	4:20
18	6. Double	2:35
19	7. Tempo di Borea	3:36
20	8. Double	3:40

Partita for Violin Solo No. 2 in D minor BWV 1004

21	1. Allemanda	4:37
22	2. Corrente	2:56
23	3. Sarabanda	4:17
24	4. Giga	4:29
25	5. Ciacconna	14:06

Partita for Violin Solo No. 3 in E major BWV 1006

26	1. Preludio	3:58
27	2. Loure	4:35
28	3. Gavotte en Rondeau	3:19
29	4. Menuet I – 5. Menuet II	3:48
30	6. Bourrée	1:35
31	7. Gigue	2:06

GIULIANO CARMIGNOLA *violin*



“NOTHING MORE PERFECT”

BACH’S SONATAS AND PARTITAS FOR SOLO VIOLIN

In 1720 Johann Sebastian Bach, the 35-year-old Kapellmeister to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, wrote out in elegant calligraphy a fair copy of his Sonatas and Partitas for Solo Violin. He was then halfway through what would be a six-year post, a musically fertile period during which he also composed the *Brandenburg Concertos*, the first book of *The Well-Tempered Clavier* and the six Suites for Solo Cello, among much else. The solo violin works, though, were not published until 1802, more than 50 years after Bach’s death; until then they remained specialist knowledge, with private copies made and circulated among interested musicians in Germany. There is no indication that they were publicly performed in Bach’s lifetime. London musicians including Johann Peter Salomon and George Bridgetower are known to have owned

copies of the first edition. Ferdinand David, concertmaster of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, prepared a new edition in 1843, and Felix Mendelssohn and Robert Schumann both decided to create their own versions of the supposedly missing keyboard accompaniments.

There were no missing keyboard parts, of course. These solo violin works are part of a long tradition, forged by composers such as Heinrich von Biber, Johann Jakob Walther, Johann Paul von Westhoff and, in particular, Johann Georg Pisendel, a contemporary of Bach’s, who became leader in 1712 and later conductor of the Court Orchestra in Dresden. Pisendel was reputed to be the finest violinist of his day, and his orchestra Europe’s finest instrumental ensemble. His sonata for solo violin may have been a model for Bach’s, and

it is possible that the latter's solo works were intended for him to play. Bach's admiration for musical life in Dresden was long-lasting: when he was Thomaskantor in Leipzig after 1723, he would sometimes compare his city's treatment of musicians unfavourably to that of Dresden, which accorded them greater appreciation, social status and pay than he and his colleagues were ever lucky enough to receive.

Other potential targets for the violin works included Jean Baptiste Volumier, Pisendel's predecessor in Dresden, or Joseph Spiess, from among Bach's musicians at Cöthen. But there was one more violinist Bach may have had in mind: himself. He is historically renowned for his skill as an organist, but by all accounts his grasp of the violin was just as fine. Corresponding with Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer, the composer's son Carl Philipp Emanuel Bach declared: "From his youth up to fairly old age he played the violin purely and penetratingly and thus kept the orchestra in best order, much better than he could have done from the harpsichord. He understood completely the possibilities of all

stringed instruments." Profound they may be, but these pieces had a very practical application as well: "One of the greatest violinists," C.P.E. Bach wrote, "has told me that he knows of nothing more perfect for learning to become a good violinist."

Bach's three Sonatas are modelled after the "sonata da chiesa" (church sonata). Each has four movements, in pairs alternating slow and fast, with clearly differentiated character. The first movement is rhetorical, leading into a fugal second movement; the third is usually a lyrical piece in a contrasting key (the B flat major Siciliana of the G minor Sonata is a beautiful example), drawing us towards a lively finale.

The violin is an essentially melodic instrument on which playing more than one line at a time is a demanding process. Yet Bach could create for it the most complex of multi-voiced fugues – indeed, that of the C major Sonata is one of the longest in his output. It is a remarkable, extended piece based on part of the chorale "Komm, heiliger Geist, Herre Gott", with a chromatic counter-subject, presenting the player with a more than usually fierce challenge. As for the A minor Sonata's fugue subject: "Who

would believe that these eight notes could be so fruitful as to engender counterpoint for more than a single sheet of paper, without unusual extensions and completely naturally?" wrote the composer and theorist Johann Mattheson in 1737.

The Partitas are each in five to eight movements, after the model of the "sonata da camera" (chamber sonata), essentially a suite built around the Italianate sequence of dance movements including Allemande, Corrente, Sarabande and Gigue; others that Bach occasionally uses include the Loure (a "Spanish gigue"), Gavotte and Bourrée. He often treats this as a starting point, with additional movements travelling far beyond such a concept. The scintillating Preludio of the Partita No. 3 in E major, for instance, has another incarnation as a Sinfonia in the Cantatas Nos. 29 "Wir danken dir, Gott" and 120a "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" – a piece for one solo instrument reimagined intact for full orchestra and obbligato organ. But perhaps the most extraordinary movement of all is the Chaconne that closes the Partita No. 2 in D minor. A chaconne is a sequence of variations on the same repeated bass-line, but

here, across some 32 hearings of this line – including a major-key central section – Bach creates a monumental work that seems to journey through the widest world of thought and feeling that his music could capture. It has been argued by the violinist and musicologist Helga Thoene that Bach wrote the Chaconne as a memorial to his first wife, Maria Barbara, who died in 1720, embedding in it references to chorales on the themes of death and mourning.

During a long career in which he has been dubbed "the prince among Baroque violinists", Giuliano Carmignola has developed a remarkable interpretation of the Bach solo works. He plays them as if with an understanding from within, giving the impression of improvisation and spontaneity while remaining wholly faithful to the composer's inspiration. He uses slimmed-down vibrato, and a freely expressive approach to rhythm and pace that highlights the rich contours of Bach's phrases with all their colouristic subtlety and potential. This music-making is deeply informed by historical performance practice, yet at the same time remains all his own.

Jessica Duchen



»NICHTS VOLLKOMMENERES« BACHS VIOLINSONATEN UND -PARTITEN

1720 fertigte Johann Sebastian Bach, der 35-jährige Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen, eine elegante Abschrift seiner Sonaten und Partiten für Solovioline an. Drei seiner sechs Jahre auf diesem Posten waren verstrichen und Bach durchlebte eine musikalisch fruchtbare Zeit, die neben vielen anderen Werken die *Brandenburgischen Konzerte*, den ersten Band des *Wohltemperierten Claviers* und die sechs Cellosuiten hervorbrachte. Die Werke für Violine solo wurden jedoch erst 1802 veröffentlicht, mehr als 50 Jahre nach Bachs Tod; bis zu diesem Zeitpunkt wussten nur Kenner von diesen Werken, im Kreise interessierter Musiker kursierten private Abschriften in ganz Deutschland. Es gibt keinen Beleg dafür, dass diese Werke zu Bachs Lebzeiten aufgeführt wurden.

In London tätige Musiker wie Johann Peter Salomon und George Bridgetower besaßen

Exemplare der Erstausgabe. Der Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters Ferdinand David legte 1843 eine neue Edition vor, und Felix Mendelssohn und Robert Schumann kreierten eigene Fassungen mit Hinzufügung einer (von ihnen als fehlend vermuteten) Klavierbegleitung.

Ein Klavierpart war jedoch nie vorgesehen – diese Violinwerke waren Teil einer langen Tradition, die von Komponisten wie Heinrich von Biber, Johann Jakob Walther, Johann Paul von Westhoff und vor allem Johann Georg Pisendel geprägt wurde, ein Zeitgenosse Bachs, der 1712 zum Konzertmeister und später zum Leiter des Dresdner Hoforchesters berufen wurde. Pisendel galt als bester Geigenvirtuose seiner Zeit und sein Orchester als bestes Instrumentalensemble in Europa. Seine Sonate für Solovioline mag Bach als Vorbild gedient haben

und es ist auch möglich, dass die Solowerke Bachs für ihn bestimmt waren. Bach schätzte das Dresdner Musikleben seit jeher: In seiner Position als Leipziger Thomaskantor (ab 1723) verglich er gelegentlich die schlechte Behandlung der Musiker in seiner Stadt mit der Situation in Dresden, die ihren Musikern eine größere Wertschätzung entgegenbrachte, ihnen einen höheren sozialen Status beimaß und sie besser entlohnte, als er und seine Kollegen es sich nur je erhoffen konnten.

Zur potenziellen Zielgruppe der Violinwerke zählte auch Jean Baptiste Volumier, Pisenfels Vorgänger in Dresden, oder auch Joseph Spiess, einer von Bachs Musikern in Köthen. Doch es gab noch einen weiteren Geiger, den Bach im Sinn gehabt haben muss: sich selbst. Die Nachwelt kennt ihn als herausragenden Organisten, allen Berichten nach war er aber ein ebenso guter Geiger. In einem Brief an Johann Nikolaus Forkel, Bachs ersten Biographen, erklärte der Sohn des Komponisten, Carl Philipp Emanuel Bach: »In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein und durchdringend und hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ord-

nung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen.« Diese Stücke waren sehr tiefgründig, sie hatten aber auch einen praktischen Nutzen: »Einer der größten Geiger sagte mir einmal, dass er nichts Vollkommeneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte und nichts Besseres den Lehrbegierigen anraten könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Bass«, so Carl Philipp Emanuel.

Bachs drei Sonaten basieren auf der Form der »Sonata da chiesa«, der Kirchensonate. Jede besteht aus vier Sätzen, jeweils abwechselnd in langsamem und schnellem Tempo, mit deutlich differenziertem Charakter. Der erste Satz hat rhetorisches Gepräge und leitet zu einem fugierten zweiten Satz über; der dritte ist üblicherweise ein lyrisches Stück in kontrastierender Tonart (die B-Dur-Siciliana der Sonate in g-Moll ist ein schönes Beispiel), das zu einem lebhaften Finale drängt.

Die Violine ist im Wesentlichen ein Melodieinstrument, bei dem die gleichzeitige Ausführung von mehreren Melodielinien ein schwieriges Unterfangen darstellt. Doch Bach schuf für

dieses Instrument hochkomplexe mehrstimmige Fugen – tatsächlich zählt die der C-Dur-Sonate zu den längsten Fugen in seinem Œuvre. Es ist ein bemerkenswertes, ausgedehntes Stück, das auf einem Teil des Chorals »Komm, heiliger Geist, Herre Gott« basiert, mit einem chromatischen Kontrasubjekt, das für den ausführenden Musiker eine besonders große Herausforderung darstellt. Das Fugenthema der a-Moll-Sonate kommentierte der Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson 1737: »Wer sollte wohl denken, dass diese acht kurzen Noten so fruchtbar wären, einen Kontrapunkt von mehr als einem Bogen, ohne sonderbare Ausdehnung, ganz natürlich hervorzubringen?«.

Die Partiten bestehen aus jeweils fünf bis acht Sätzen nach dem Vorbild der »Sonata da camera«, der Kammersonate, es sind Suiten aus Tanzsätzen nach italienischer Manier, darunter Allemande, Corrente, Sarabande und Gigue; zu den weiteren Tänzen, die Bach einsetzte, zählen die Loure (eine »spanische Gigue«), Gavotte und Bourrée. Bach nimmt diese Form als Ausgangspunkt, zusätzliche Sätze gehen weit über das grundlegende Kon-



zept hinaus. Das prachtvolle Preludio der dritten Partita in E-Dur taucht beispielsweise als Sinfonia in den Kantaten BWV 29 »Wir danken dir, Gott« und BWV 120a »Herr Gott, Beherrscher aller Dinge« wieder auf – das Stück für ein Soloinstrument ist hier (in vollkommen intakter Form) zu einem Stück für volles Orchester und obligate Orgel geworden.

Der wohl außergewöhnlichste Satz ist aber die Chaconne, mit der die Partita Nr. 2 in d-Moll schließt. Eine Chaconne ist eine Abfolge von Variationen auf einen Ostinobass; hier jedoch kreierte Bach mit 32 Wiederholungen der Basslinie und einem Mittelteil in Dur ein monumentales Werk, das durch die weitesten Gedanken- und Gefühlswelten zu wandern scheint, die er in seiner Musik nur einfangen konnte. Die Geigerin und Musikwissenschaftlerin Helga Thoene geht davon aus, dass Bach die Chaconne in Erinnerung an seine erste Frau Maria Barbara schrieb, die 1720 gestorben war, da er in diesem Stück Anspielungen auf Choräle

einarbeitete, die um die Themen Tod und Trauer kreisen.

Im Laufe seiner langen Karriere, in der man ihn schon einmal als einen »Prinzen unter den Barockgeigern« titulierte, hat Giuliano Carmignola bemerkenswerte Interpretationen von Bachs Werken für Violine solo vorgelegt. Er spielt diese Werke, als würde er sie von innen heraus erfassen, es entsteht der Eindruck spontanen Improvisierens, dennoch folgt Carmignola genau der Inspiration des Komponisten. Er setzt das Vibrato sparsam ein, Rhythmus und Phrasierung geht er mit einem frischen, ausdrucksvollen Ansatz an, durch den die vielschichtigen Konturen von Bachs Phrasen mit all ihrem Klangfarben-Potenzial in voller Schönheit aufscheinen können. Sein Spiel zeugt von profunder Kenntnis der historischen Aufführungspraxis, ist aber gleichzeitig ganz und gar individuell.

Jessica Duchen
Übersetzung: Christine Heinrichs





« RIEN DE PLUS PARFAIT »

LES SONATES ET PARTITAS POUR VIOLON SOLO DE BACH

En 1720, le kapellmeister du prince Leopold d'Analt-Cöthen, un homme de 35 ans dénommé Johann Sebastian Bach, rédigea dans une élégante calligraphie une copie au propre de ses « Sonates et Partitas pour violon solo ». Il se trouvait à mi-parcours d'un mandat qui allait durer six ans – une période musicalement fertile pendant laquelle il composa les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les six Suites pour violoncelle solo, et beaucoup d'autres œuvres.

Celles pour violon solo ne furent cependant publiées qu'en 1802, plus de cinquante ans après la mort de leur auteur ; jusque-là, seul un petit cercle de spécialistes connaissait leur existence, grâce à des copies privées qui circulaient en Allemagne parmi les musiciens intéressés. Rien ne semble indiquer qu'elles

aient jamais été jouées en public du vivant de Bach.

On sait que plusieurs musiciens installés à Londres, dont Johann Peter Salomon et George Bridgetower, possédaient des copies de la première édition. Ferdinand David, le maître de concert de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, prépara une nouvelle édition en 1843 ; Felix Mendelssohn et Robert Schumann décidèrent chacun de créer leur propre version des parties de clavier qu'ils croyaient perdues.

Évidemment, il n'y avait pas de parties de clavier manquantes. Ces compositions de Bach s'inscrivaient dans une longue tradition d'œuvres pour violon solo, cultivée par des musiciens tels que Heinrich von Biber, Johann Jakob Walther, Johann Paul von Westhoff et, en particulier, Johann Georg Pisendel, un

contemporain de Bach qui fut nommé en 1712 premier violon et plus tard kapellmeister de la Chapelle de la cour de Saxe à Dresde. Pisendel avait la réputation d'être le meilleur violoniste de son temps, et son orchestre le meilleur ensemble instrumental d'Europe. Sa Sonate pour violon solo a peut-être servi de modèle à celles de Bach, qui de leur côté lui étaient peut-être destinées. L'admiration de Bach pour la vie musicale à Dresde était vive : cantor à l'église Saint-Thomas de Leipzig à partir de 1723, il comparait parfois défavorablement sa ville à celle de Dresde, où les musiciens jouissaient d'une plus grande appréciation, d'un meilleur statut social, et d'un salaire plus élevé que ce que pouvaient espérer Bach et ses collègues leipzigois.

Parmi les autres destinataires potentiels des œuvres pour violon solo, citons Jean Baptiste Volumier, le prédécesseur de Pisendel à Dresde, ou Joseph Spiess, l'un des musiciens de Bach à Cöthen. Mais il se peut aussi que Bach ait eu un autre violoniste en tête, à savoir lui-même. Si son talent exceptionnel d'organiste est bien connu, sa maîtrise du violon était, aux dires de tous, non moins impressionnante.

Son fils Carl Philipp Emanuel Bach écrit dans une lettre à Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach : « Dans sa jeunesse et jusqu'à un âge assez avancé, il jouait du violon avec pureté et précision, et conservait ainsi l'orchestre en meilleur ordre qu'il n'eût pu le faire depuis son clavecin. Il entendait parfaitement toutes les possibilités de tous les instruments à cordes. » Si profondes qu'elles soient, ces œuvres avaient par ailleurs une fonction pratique : « Un des plus grands violonistes m'a dit un jour qu'il ne connaissait rien de plus parfait pour devenir un bon violoniste », poursuit C.P.E. Bach.

Les trois Sonates de Bach adoptent le modèle de la *sonata da chiesa* (sonate d'église) et comportent chacune quatre mouvements, selon le schéma lent-vif-lent-vif. Chaque mouvement possède son propre caractère : le premier est rhétorique et mène à un second mouvement fugué ; le troisième est généralement lyrique, dans une tonalité différente (la Sicilienne en *si* bémol majeur de la Sonate en *sol* mineur en offre un bel exemple), et conduit à un dernier mouvement animé.





Le violon est un instrument essentiellement mélodique sur lequel il est difficile de jouer plusieurs voix simultanément. Mais Bach a su créer pour lui les fugues les plus complexes – celle de la Sonate en *ut* majeur est même la plus longue de toute sa production. Remarquable par son ampleur, elle s'appuie sur une partie du choral « Komm, heiliger Geist, Herre Gott », présente un contre-sujet chromatique, et pose à l'interprète des difficultés particulièrement sévères. De son côté, le sujet de la fugue de la Sonate en *la* mineur a inspiré en 1737 au compositeur et théoricien Johann Mattheson le commentaire suivant : « Qui aurait cru que ces huit petites notes seraient assez fécondes pour produire plus d'une page entière de contrepoint, sans extension bizarre et le plus naturellement du monde ? »

Les Partitas comportent entre cinq et huit mouvements, selon le modèle de la *sonata da camera* (sonate de chambre). Il s'agit essentiellement de suites bâties autour de la séquence de danses : allemande / courante / sarabande / gigue ; Bach inclut parfois une loure (une « gigue espagnole »), une gavotte ou une bourrée. La séquence n'est souvent pour lui qu'un

point de départ, auquel il ajoute des mouvements qui dépassent largement le concept initial. Le scintillant Preludio de la Partita n° 3 en mi majeur, par exemple, réapparaît sous forme de sinfonia dans les cantates n° 29 « Wir danken dir, Gott » et n° 120a « Herr Gott, Beherrscher aller Dinge » – un morceau pour instrument solo réimaginé dans son intégralité pour grand orchestre et orgue obligé !

Mais le mouvement le plus extraordinaire de tous est certainement la Chaconne sur laquelle se termine la Partita n° 2 en *ré* mineur. Le terme « chaconne » désigne une séquence de variations sur une basse obstinée ; mais ici, tout au long des 32 répétitions de la ligne de basse – dont une section centrale en majeur –, Bach échafaude une œuvre monumentale qui semble voyager à travers le plus vaste éventail possible de pensées et d'émotions. La violoniste et musicologue Helga Thoene a suggéré que Bach aurait écrit la Chaconne à la mémoire

de sa première femme, Maria Barbara, décédée en 1720, et inclus dans la partition plusieurs références à des chorals sur le thème de la mort et du deuil.

Au cours d'une longue carrière qui lui a valu le surnom de « prince parmi les violonistes baroques », Giuliano Carmignola a développé une remarquable interprétation des œuvres pour violon solo de Bach. Il joue ce répertoire comme s'il le comprenait de l'intérieur, créant un sentiment d'improvisation et de spontanéité tout en restant fidèle à l'inspiration du compositeur. Il emploie un vibrato allégé et favorise une approche libre du rythme, visant une expressivité qui met en valeur toutes les couleurs et les subtilités des phrases de Bach. Son jeu est à la fois influencé par les pratiques historiques d'exécution et profondément original.

Jessica Duchen

Traduction : Jean-Claude Poyet

On this recording Giuliano Carmignola plays a Pietro Guarneri made in Venice in 1733 and uses a bow made by Emilio Slaviero in 2007 after an 18th-century model by Nicolas Léonard Tourte

 **Deutschlandfunk** A co-production with Deutschlandfunk

Recording: Italy, Toblach (Dobbiaco), Euregio Kulturzentrum, Gustav Mahler Saal,
9–14 February 2018

Executive Producers: Angelika Meissner (Deutsche Grammophon),
Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

Recording Producer and Engineer: Michael Seberich

Technical Assistant: Lathika Vithanage

Musical Assistant: Georg Egger

Product Manager: Anja Rittmüller

Booklet Editor: Eva Zöllner  **texthouse**

© 2018 Deutschlandradio / Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Photos: © Anna Carmignola

Illustrations: painting of J.S. Bach by Elias Gottlob Haußmann, 1748 © Bach-Archiv Leipzig (p.6);

residence castle in Köthen, copper engraving by Matthäus Merian the older one, 1650

© akg-images (p.10)

Design: Fred Münzmaier

www.deutschegrammophon.com

[www.twitter.com/dgclassics](https://twitter.com/dgclassics)



Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com

