



J.S. BACH

THE VIOLIN & HARPSICHORD SONATAS



**ANDONI MERCERO
ALFONSO SEBASTIÁN**



SUPER AUDIO CD

eudora



A catalogue of human passions

J.S. BACH'S SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD

It seems very unlikely that Johann Sebastian Bach ever considered himself an innovator. What we know of the man suggests that he regarded composition less as a matter of personal inspiration and more as a matter of building on existing potential. In other words, as John Butt points out, it may be that he shared the “ancient”, pre-Enlightenment view that God was the only true Creator and all the artist could do was shine a light on his divine genius. The Sonatas, BWV 1014-1019 are a magnificent example of that compositional style, for they give the impression that rather than having created them from nothing, Bach is merely revealing to the listener a set of pre-existing truths, in the same way as Michelangelo simply “revealed” the statue of David hidden within a block of marble.

As we shall see, Bach returned at regular intervals to these sonatas over a period of more than twenty years. To understand his fascination with them, we need to turn to the musical treatises of his time. In the theoretical works of writers such as Mattheson, Quantz and Scheibe, trio writing is held up as the ideal of composition since it was considered to be the perfect

synthesis between contrapuntal linearity, harmonic richness and melodic expressiveness. Mattheson set out the requirements of the genre as follows: "Each of the three voices must carry its own fine melody, while at the same time working together in three-part harmony as if this were occurring purely by chance". None of his contemporaries achieved this ideal with greater accomplishment than Bach, whose sonatas for violin and obbligato harpsichord continued to delight his son Carl Philipp Emanuel long after they had been composed. Writing in 1774, he said, "The six keyboard trios are among my dear, departed father's finest works. They still sound very good and give me great pleasure, although they are more than fifty years old. They contain a number of adagios which could not be written in a more songlike manner were they to be composed today." Bach's instrumental music in general and these sonatas in particular had made a profound impression on his contemporaries. As noted by Peter Wollny, it may well be that these six works were still held in such high regard long after his death because the way in which he had realised the trio principle in them not only reflected his own thoughts about perfect harmony but also chimed with the next generation's focus on individual, sensitive melodic writing.

The dense writing in strict counterpoint presented by these sonatas is in the great Germanic tradition, but the vitality, suppleness and *cantabile* feel of their melodic lines bear the unmistakable stamp of the Italian style. The works show the extent to which Bach had assimilated aspects of Italian music – having studied the latter in great depth, he then applied himself to blending it with the rigour of North German counterpoint to create a unique and lyrical form of polyphonic writing.

The first five sonatas adopt the *sonata da chiesa* structure of four contrasting movements (slow-fast-slow-fast). The first of these is an introduction of serious character, an elegant

recitative, a dreamy *arioso* or *aria*, with a strict accompaniment providing a regular pulse. In line with Italian convention, contrast is then provided by a fugal *allegro* movement. This pair together therefore act as a kind of prelude and fugue. In his third movements, Bach departs from the traditional triple-time, sarabande-style movement, in favour of poetic, meditative writing. His finales, meanwhile, are virtuosic pieces that could have come from some Italian concerto. Sonata No. 6, however, is structurally different, its formal design displaying a significant degree of experimentation and moving beyond the limits of the genre. Here Bach opts for the symmetrical five-movement *sonata da camera* pattern (fast-slow-fast-slow-fast).

The most important characteristic of this music is its innovative instrumentation, anticipating that of the Classical sonata for violin and piano. Although traditional elements of the Baroque trio sonata can still be found in certain movements, or sections within movements, where the violin and harpsichord right hand act as a duo above the bass line, the texture of the harpsichord part that prevails throughout the sonatas transcends the trio convention. C.P.E. Bach referred to these works as *Claviertrios* ("keyboard trios") with good reason, and much of the sophistication of their composition lies precisely in his father's novel treatment of the harpsichord part.

There are several copies of the set of six sonatas, but none in Bach's own hand – as in so many other cases, the autograph manuscript has been lost. Little is known for sure about the history of the works, including their exact date of composition. According to Forkel, Bach's first biographer, some of the writing at least dates back to the composer's years as Kapellmeister at the Calvinist court of Cöthen, where he had time to write vast amounts of instrumental music

as he was not required to write liturgical pieces. His employer, Prince Leopold, had a court orchestra of seventeen first-rate musicians, so it seems likely that these sonatas were intended for concerts given in the principality.

In 1719, moreover, Leopold had agreed to purchase a double-manual harpsichord from the Berlin maker Michael Mietke. This excellent instrument must have provided inspiration for a series of works in which the harpsichord plays a concertante role. Realising that its rich sound could be used as the basis for a new genre in which the harpsichord would work in real partnership with a solo instrument such as the violin, Bach came up with the innovative idea of writing three-part counterpoint for the violin and the two hands of the harpsichord (hence C.P.E. Bach's reference to them as "keyboard trios"). This, together with an astonishingly diverse use of texture, contrapuntal technique, instrumental sonority, atmosphere and allusion, makes the sonatas one of Bach's most richly varied collections.

The oldest surviving copy of these works dates from around 1725 and the fact that most of it is in the hand of Bach's nephew Johann Heinrich, then a pupil at St Thomas's in Leipzig, proves that the sonatas had been composed before that year. Bach's own handwriting suddenly appears in the harpsichord part of the last three movements of the Sixth Sonata, however, suggesting that these may have been added in 1725. This manuscript bears the title *Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace, Composte da Giov: Sebast: Bach*, which would seem to indicate that the six works were intended to be a set. They were revised again in a manuscript copied by J.F. Agricola (in around 1741), while a copy made in about 1750 by Johann Christoph Altnickol, husband of one of Bach's daughters, reveals a third stage in the cycle's life: this source bears the decidedly more modern title of *Sechs*

Trios für Clavier und die Violine [...] von Johann Sebastian Bach. The works' twin aesthetic heritage is clearly encapsulated by its Italian and German titles. The latter manuscript contains the six sonatas in a newly revised form, revealing that Bach had continued to find ways to improve and polish his compositions over a period of at least two decades. Indeed, Johann Christoph Friedrich Bach, the second youngest of his sons, once remarked that his father "had composed these trios shortly before his death", suggesting that he was still reworking (and presumably performing) them well into the 1740s.

The most encyclopaedic aspect of these six works is, perhaps, their enormous variety of character and mood. Bach here reveals his awareness of the subtle emotional colours then associated with different key signatures, echoing the kind of theory expounded by Mattheson in *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Each movement seems to conjure a specific atmosphere or reflect some aspect of the human soul: from a sense of melancholy or despair (B minor) to pastoral and extrovert (A major), from majesty and lament (E major) to nostalgia and abandon (C minor), from great joy and restraint (G major) to intellectual abstraction and humour (F minor). Listening to the sonatas from this perspective reveals new and sometimes unexpected facets of Bach's writing.

Maybe the greatest challenge posed by these works is that of finding a happy medium between rigour and freedom. The harpsichord takes inspiration from the violin's *cantabile* sound and multitude of colours; for its part, the violin has to find a balanced position among the three parts. This music is unquestionably difficult to play and we as performers have to consider,

among other things, how to bring together two such different instruments without either one cancelling the other out, and which aspects of the unique world of each sonata we should particularly aim to highlight.

Whatever our thoughts on these matters may be, having performed the sonatas on stage regularly over a period of years, we felt the time had come to embark on the adventure of recording them – as testimony of our unconditional love for this music, our passion for Bach's soundworld and our respect for an artistry that lights up our lives... And, on a more personal level, as the best way of celebrating the thirty years since Andoni and I first performed together, thirty years of a wonderful friendship, the kind that sustains you for a lifetime.

Alfonso Sebastián Alegre

(This article is a summary of more extensive notes that are available to download from eudorarecords.com [in Spanish only]).







Un catálogo de las pasiones humanas

LAS SONATAS PARA VIOLÍN Y
CLAVE OBLIGADO DE J. S. BACH

Es muy probable que Johann Sebastian Bach nunca se tuviera por un innovador. Lo que de él sabemos sugiere que consideraba la composición no tanto como una cuestión personal, sino como algo que se limita a actualizar potencialidades ya existentes. En otras palabras, y como señala J. Butt, es posible que participara de esa visión «antigua», previa a la Ilustración, de que Dios es el único creador verdadero y de que todo lo que el artista puede hacer es revelar su genio. Las Sonatas BWV 1014-1019 constituyen una magnífica muestra de ese estilo compositivo de Bach, pues ante ellas uno tiene la sensación de que, en lugar de haberlas creado *ex novo*, Bach se limita a revelar al oyente un conjunto de verdades preexistentes, como se dice de Miguel Ángel: que «reveló» la estatua del *David* que se encontraba dentro del bloque de mármol.

Para comprender la fascinación que este tipo de sonata ejerció sobre el compositor resulta interesante remitirse a los escritos musicales de su época. En las obras teóricas de autores como Mattheson, Quantz o Scheibe, la escritura en trío es tenida como ideal de composición, hasta el punto de ser considerada síntesis perfecta entre la linealidad del contrapunto, el poder

de la armonía y la expresión de la melodía. Mattheson describe los requisitos del género: «Cada una de las tres voces debe conducir por separado una línea melódica elegante que encaje, cuanto sea posible, en el marco armónico como si tal concordancia entre las voces se produjera de forma casual». Ningún contemporáneo logró ese ideal de forma más perfecta que J. S. Bach, cuyas sonatas para violín y clave *obbligato* todavía despertaban el entusiasmo de su hijo Carl Philipp Emanuel mucho tiempo después de haber sido compuestas. En 1774 escribe: «Los seis tríos para clave se cuentan entre las mejores obras de mi querido y difunto padre. Aún hoy siguen sonando muy bien y proporcionan gran placer, pese a tener más de cincuenta años. Contienen unos cuantos adagios que no podrían ser escritos de manera más *cantabile* de haber sido compuestos hoy». Como apunta P. Wollny, esta declaración ilustra la profunda impresión que la música instrumental de Bach, y en concreto esta serie de sonatas, causó en sus contemporáneos. Ese gran aprecio por este ciclo, aun tanto tiempo después de la muerte de su autor, puede deberse al hecho de que la materialización del principio del trío en estas sonatas no solo se corresponde con las ideas sobre la perfección armónica del propio Bach, sino que también hace justicia a la primacía que las nuevas generaciones, imbuidas del culto a la individualidad y la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), otorgaban al sentimiento melódico.

La densa escritura en contrapunto estricto que presentan estas sonatas se inscribe en la gran tradición germánica, pero la vivacidad, el estilo *cantabile* y la plasticidad de las líneas melódicas llevan el marchamo inconfundible del estilo italiano. Ello muestra hasta qué punto Bach había asimilado dicho estilo: tras estudiarlo en profundidad, Bach se aplicó a combinar los estilos europeos, creando así una polifonía lírica única que combina el rigor del contrapunto del norte de Alemania con ese *cantabile* italiano.

Las cinco primeras sonatas adoptan la estructura de la *sonata da chiesa* en cuatro movimientos contrastados (lento-rápido-lento-rápido). El primero de ellos es una introducción de carácter serio, un elegante recitativo, *arioso* o *aria* soñadores, con un acompañamiento riguroso que imprime un pulso regular. El segundo es, conforme a la tradición italiana, un *allegro* fugado cuya energía contrasta con el anterior. Así pues, los dos primeros movimientos se articulan como una suerte de preludio y fuga. En el tercero Bach se aleja de la tradición que solía exigir una pieza en tres tiempos al estilo de una sarabanda, abandonándose a la meditación poética. En cuanto a los finales, son páginas llenas de virtuosismo que se dirían extraídas de algún concierto italiano. La estructura de la sexta sonata, en cambio, difiere de la de las otras cinco y presenta un significativo grado de experimentación en su diseño formal, lo que desafía los límites del género. Bach se ciñe en ella al de la *sonata da camera* en cinco movimientos alternados –tres rápidos que enmarcan dos lentos– y simétricos.

La característica más importante de esta música reside en lo innovador de su instrumentación, prototipo en que se basaría la sonata clásica para violín y piano. Aunque pueden encontrarse aún elementos tradicionales de la sonata en trío barroca en diversos movimientos o secciones en los que el violín y la mano derecha del clave conforman un dúo sobre la base del bajo, la textura predominante de la parte del clave trasciende la convención del trío. No en vano C. P. E. Bach se refiere a estas sonatas precisamente como *Claviertrios*. Parte de su sofisticada composición radica precisamente en la novedosa forma con que Bach trata la parte del clave.

Conocemos esta colección a través de diversas copias, ninguna de las cuales es de mano de Bach: como en tantos otros casos, el autógrafo ha desaparecido.

La historia y, en particular, la fecha de composición de las sonatas siguen siendo en gran medida desconocidas. Si atendemos al primer biógrafo de Bach, J. N. Forkel, sus primeros estadios datan de los años que pasó en la corte de Cöthen como *Capellmeister*. El puesto de Bach en aquella corte calvinista le hizo disponer de mucho tiempo para componer cantidades ingentes de música instrumental, pues no estaba obligado a escribir música litúrgica. Su mecenas, el príncipe Leopold, mantenía allí una capilla de diecisiete músicos de primera categoría, por lo que es probable que estas sonatas estuvieran destinadas a los conciertos al cargo de Bach en el pequeño principado.

Por otro lado, en 1719 Leopold accedió a adquirir un clave de dos teclados del constructor berlinés Michael Mietke. Ese excelente instrumento pudo servir de inspiración para una serie de obras en las que asume un papel concertante. Bach tomó consciencia de que un sonido tan rico como el del Mietke podía servir de base para un nuevo género musical en el que el clave se convirtiera en un auténtico par de un instrumento solista, como el violín. Así, ideó una nueva e ingeniosa estrategia —por ello Carl Philipp denomina a estas obras «tríos de tecla»— en la que el violín y las dos manos del clave tocan un contrapunto a tres voces. Pero esa forma de sonata en trío es solo un punto de partida: la gran variedad de texturas, técnicas contrapuntísticas, sonoridades instrumentales, gestos, atmósferas y alusiones a las distintas formas de sonata es sencillamente asombrosa y hacen de esta colección una de las más variadas de su autor.

La fuente más antigua que conservamos data de ca.1725. En su mayoría fue copiada por Johann Heinrich Bach, sobrino de Johann Sebastian, por aquel entonces alumno de la escuela de Santo Tomás de Leipzig. El hecho de que la mayor parte de dicha copia sea de mano de Johann Heinrich prueba que las sonatas fueron compuestas en una fecha anterior; sin embargo,

la repentina aparición de la mano del propio Bach en la parte del clave de los tres últimos movimientos de la colección sugiere que esta pudo rematarse en aquel momento. En la portada del manuscrito se lee: *Sei Suonate â Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace, Composte da Giov: Sebast: Bach*. Este título parece indicar que las seis sonatas constituían un conjunto. La obra es revisada nuevamente en un manuscrito de J. F. Agricola (ca. 1741), mientras que la copia realizada hacia 1750 por J. Ch. Altnickol —futuro yerno de Bach— revela un tercer estadio del ciclo. Esta última fuente presenta un título diferente y decididamente más moderno: *Sechs Trios für Clavier und die Violine [...] von Johann Sebastian Bach*. Ambos títulos, uno italiano y otro alemán, ponen de manifiesto la doble filiación estética de estas obras. Este último manuscrito contiene las seis sonatas en una forma enteramente revisada que nos revela que Bach siguió encontrando formas de mejorar y pulir su composición durante décadas. De hecho, Johann Christoph Friedrich Bach, penúltimo de sus hijos, señala en cierta ocasión que su padre «había compuesto estos tríos poco antes de su muerte». Por lo visto, lo recordaba trabajando en ellas aún en la década de 1740.

A partir de las fechas de las copias manuscritas conservadas (que abarcan de la década de 1720 a la de 1740) podemos deducir que Bach siguió interpretando y echando mano de estas obras durante más de veinte años. Esta presencia constante a lo largo de su vida y las revisiones periódicas que hizo de ellas atestiguan el gran aprecio que el compositor sentía por estas páginas.

Bach hace gala en estas sonatas de su fina sensibilidad para el colorido afectivo de las distintas tonalidades: cada movimiento parece ofrecer un reflejo del alma humana. Quizás el aspecto más enciclopédico de estas obras sea esa amplia gama de caracteres y afectos que despliegan. Todos los estados de ánimo y emociones tienen cabida: la melancolía y la desesperación (si

menor), lo pastoril y lo extrovertido (la mayor), la majestuosidad y el lamento (mi mayor), la nostalgia y el desenfreno (do menor), la alegría desbordante y la contención (sol mayor) o la abstracción intelectual y lo burlesco (fa menor). Menos de diez años antes de la composición de estas sonatas, el teórico J. Mattheson categorizó muchas de las tonalidades en *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Escucharlas desde esa perspectiva revela enfoques nuevos y a veces inesperados.

Encontrar el equilibrio entre rigor y libertad es acaso el mayor reto que plantean estas obras. El clave se inspira en el sonido cantabile y la multitud de colores del violín; por su parte, el violín debe hallar el equilibrio en el seno de las tres voces. Es una música ciertamente difícil y que plantea desafíos constantes: ¿cómo aunar dos instrumentos tan diferentes sin que se anulen mutuamente? ¿Qué poner de relieve de ese universo único que nos ofrece cada sonata?

En todo caso, tras un tiempo tocando regularmente en concierto estas obras, nos pareció que era llegado el momento de embarcarnos en la aventura de esta grabación como testimonio de nuestro amor incondicional por esta música, nuestra pasión por el universo sonoro de Bach y nuestro respeto por este arte que ilumina nuestras vidas... Y, admitámoslo, también como la forma más hermosa de celebrar los treinta años que hace que Andoni y yo coincidimos por primera vez sobre un escenario, treinta años de una maravillosa amistad, de esas que alimentan toda una vida.

Alfonso Sebastián Alegre

(Estas notas son resumen de unas más extensas que pueden descargarse en eudorarecords.com)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sechs Sonaten

für Violino und Cembalo

VIOLINO SONATA III

Sonata I

BWV 1014



RECORDING DATA

Recording: August 28-30 & October 9-11, 2020 at Iglesia de San Miguel,
Daroca, Zaragoza, Spain

Violin: 18th C., anonymous

Harpsichord: 1984 William Dowd, after a 1700 Mietke harpsichord

Harpsichord technician: Raúl Martín Sevillano

Musical assistance: Alicia Amo

Producer and recording engineer: Gonzalo Noqué

Equipment: Gefell M296 (Rens Heijnis modified), Sonodore RCM-402,

Neumann U89 (Rens Heijnis modified) & Schoeps microphones;

Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA converter;

Pyramix Workstation; Sennheiser headphones; Dutch & Dutch 8c speakers

Original Format: DSD256 (11.289MHz)

Surround version: 5.0

BOOKLET INFO

English translation: Susannah Howe

Photos: Michal Novak

Graphic design: Gabriel Saiz (Filo Estudio)

These SACDs were recorded using the DSD (Direct Stream Digital™) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play. MQA-CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD will reveal the original master quality.

DSD and SACD are trademarks of Sony. MQA-CD is a trademark of MQA Limited.

AGRADECIMIENTOS

A la parroquia de Daroca, y muy en particular a Sergio Pérez Baena, párroco de Santa María de los Sagrados Corporales, por las facilidades y la buena disposición a la hora de utilizar la iglesia de San Miguel para nuestra grabación. A la Institución Fernando el Católico por la desinteresada cesión del clave. A Pedro y Teresa por su apoyo logístico.

EUD-SACD-2205

©&© 2022 Ediciones Eudora S.L., Madrid
eudorarecords.com



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SACD 1

Sonata No. 1 in B minor, BWV 1014

01 I. Adagio	3:27
02 II. Allegro	2:55
03 III. Andante	3:05
04 IV. Allegro	3:25

Sonata No. 2 in A major, BWV 1015

05 I. Dolce	3:14
06 II. Allegro	3:11
07 III. Andante un poco	3:02
08 IV. Presto	4:18

Sonata No. 3 in E major, BWV 1016

09 I. Adagio	4:00
10 II. Allegro	3:06
11 III. Adagio ma non tanto ..	4:44
12 IV. Allegro	3:55

TOTAL TIME 42:27

SACD 2

Sonata No. 4 in C minor, BWV 1017

01 I. Largo	4:13
02 II. Allegro	4:29
03 III. Adagio	3:37
04 IV. Allegro	4:38

Sonata No. 5 in F minor, BWV 1018

05 I. [without indication]	6:50
06 II. Allegro	4:38
07 III. Adagio	3:20
08 IV. Vivace	2:35

Sonata No. 6 in G major, BWV 1019

09 I. Allegro	3:28
10 II. Largo	1:34
11 III. Allegro	4:22
12 IV. Adagio	3:10
13 V. Allegro	3:19

TOTAL TIME 50:22