



Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Six Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014-1019

Le Stagioni : Liv Heym Violin **Paolo Zanzu** Harpsichord & Fortepiano **Christophe Coin** Viola da gamba

CD 1

Sonata for Violin and Harpsichord No. 1 in B Minor, BWV 1014

- 1 Adagio 03:24
- 2 Allegro 03:15
- 3 Andante 02:48
- 4 Allegro 03:41

Sonata for Violin and Harpsichord No. 2 in A Major, BWV 1015

- 5 Dolce 02:56
- 6 Allegro assai 03:14
- 7 Andante un poco 03:02
- 8 Presto 04:58

Sonata for Violin and Harpsichord No. 3 in E Major, BWV 1016

- 9 Adagio 03:53
- 10 Allegro 02:56
- 11 Adagio ma non tanto 04:12
- 12 Allegro 04:02

Sonata for Violin and Harpsichord No. 4 in C Minor, BWV 1017

- 13 Largo 04:14
- 14 Allegro 04:41
- 15 Adagio 03:00
- 16 Allegro 04:35

CD 2

Sonata for Violin and Harpsichord No. 5 in F Minor, BWV 1018

- 1 (Largo) 05:48
- 2 Allegro 04:33
- 3 Adagio 03:17
- 4 Vivace 02:26

Sonata for Violin and Harpsichord No. 6 in G Major, BWV 1019

- 5 Allegro 03:58
- 6 Largo 01:38
- 7 Allegro, Cembalo solo 04:53
- 8 Adagio 03:07
- 9 Allegro 03:37

Sonata for Violin and Harpsichord No. 6 in G Major, BWV 1019 (Early Versions)

- 10 Vivace 03:51
- 11 Largo 01:35
- 12 Cembalo solo 06:04
- 13 Cantabile ma un poco adagio 06:37
- 14 Adagio 01:55
- 15 Violino solo 02:15
- 16 Presto 03:40

Peu de compositeurs ont offert à l'humanité une œuvre aussi imposante que celle de Johann Sebastian Bach. À l'exception de l'opéra, tous les genres musicaux de son époque y sont représentés. Bach est l'un de ces esprits dont on dit qu'il en naît un par siècle. Au cours de sa vie, moins aventureuse et mouvementée que celle de certains de ses contemporains – Handel et Scarlatti, pour n'en citer que deux, ont voyagé et vécu dans de nombreux pays –, Bach a tout de même sillonné le territoire allemand, à l'époque morcelé en une myriade d'États, et assumé de nombreuses charges différentes. Chacune prévoyait des tâches et des missions qui variaient selon la foi, les besoins, les habitudes et les goûts des cités, congrégations et seigneurs qui l'employaient.

Entre 1717 et 1723, Bach est maître de chapelle du prince d'Anhalt-Cöthen. En ces six années, le futur Cantor de Leipzig est traité avec beaucoup d'égards, sa rémunération est très honorable et il se trouve libre de voyager aux quatre coins de l'Allemagne pour expertiser et inaugurer des orgues, commander des clavecins pour la cour, présenter ses compositions et participer à des concours pour de nouveaux postes. La charge de Bach à Cöthen ne prévoyait pas d'obligations liturgiques, car le prince était calviniste. Ce dernier était cependant un grand mélomane et jouait lui-même de la viole de gambe. En 1714, il avait créé un petit orchestre de cour, le *Concentum Musicum*, qui comptait quelques musiciens fort valables dans ses rangs. Ces critères réunis offraient à Bach le loisir de se consacrer à la musique instrumentale dans toutes ses formes, de la *Hausmusik*, la musique qu'on fait à la maison pour le plaisir ou à des fins didactiques (le *Clavier bien tempéré* ainsi que les grands cycles de suites pour clavecin sont de cette époque), à la musique de chambre à destination de l'ensemble de cour (les *Sonates et partitas pour violon seul* ainsi que les *Suites pour violoncelle* ont probablement été conçues pour les virtuoses du *Concentum Musicum*) et aux œuvres orchestrales, soit pour la cour de Cöthen (*Concertos pour violon* et *Suites pour orchestre*) soit pour d'autres cours (*Concertos brandebourgeois*).

C'est aussi à cette époque que remonte la composition des six *Sonates pour violon et clavecin obligé*. Bien qu'il ait subi des remaniements postérieurs, du fait notamment de son succès, ce cycle plus ou moins organique trouve sa source dans les années 1718-1722. Sept manuscrits nous sont parvenus : datés entre 1725 et 1800, ils sont de mains différentes, mais aucun de la main de Bach. Quatre d'entre eux sont liés au cercle immédiat du compositeur : son neveu Johann Heinrich Bach en 1725, son fils Carl Philipp Emanuel autour de 1745 et ses élèves Johann Friedrich Agricola autour de 1739 et Johann Christoph Altnickol en 1750-1751 ; les trois autres sont de copistes anonymes et datés des années 1770 pour les deux premiers et de 1800 pour le dernier.

Le modèle de ces sonates, à l'exception de la dernière, est la *sonata da chiesa* pour deux violons et basse continue de dérivation corellienne, cristallisé en quatre mouvements lent-rapide-lent-rapide. Bach développe le modèle de départ en lui donnant un aspect concertant et une écriture résolument contrapuntique. Il n'est pas le seul à se mesurer à ce genre : l'écriture en trio est au XVIII^e siècle un idéal absolu de composition, l'un des plus difficiles à maîtriser, où le contrepoint, l'harmonie et la mélodie se fondent en parfaite synthèse. La nouveauté de ces sonates, comme d'ailleurs celles pour viole de gambe et clavecin ou pour traverso et clavecin, est leur destination : au lieu d'être réparties entre trois instruments différents, comme chez Corelli, les trois voix sont partagées uniquement entre le violon, qui joue l'une des deux voix aiguës, et le clavecin, qui joue l'autre voix aiguë et la basse. Ce faisant, le clavier sort du rôle d'accompagnement qu'un siècle et demi de musique de chambre lui avait conféré, pour prendre les devants de la scène, jouant deux des trois voix qui composent le morceau. Cependant, au cours des presque trente morceaux du recueil (si l'on compte les différentes versions de la dernière sonate), la texture du clavier comme celle du violon changent. Certains morceaux ne sont pas à proprement parler des trios : parfois le clavier accompagne le violon avec deux, trois ou même quatre voix, comme dans le premier mouvement de la troisième sonate ; parfois le violon vient se poser, presque en observateur, sur un morceau de clavecin, comme dans le mouvement d'ouverture de la cinquième sonate.

Il est intéressant d'observer qu'à cette même époque, ailleurs en Europe, le clavecin chambriste s'affranchit du rôle d'accompagnateur du violon : pensons aux *Pièces de clavecin en sonates* de Mondonville, publiées à Paris en 1733, et aux *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau, publiées, toujours à Paris, en 1741. Chez les Français aussi la partie de clavecin est entièrement écrite, comme chez Bach, mais là où ce dernier cherche un équilibre constant avec le violon, eux donnent au clavecin un rôle prédominant.

Le recueil de Bach n'était peut-être pas conçu initialement pour réunir les six sonates : il se peut qu'elles aient été assemblées ultérieurement par les copistes. En effet, si les cinq premières sonates présentent une unité remarquable tant dans l'architecture formelle que dans l'écriture, la sixième s'en détache par son écriture et sa forme, qui n'a cessé d'évoluer au fil de nombreux remaniements. Cette sonate mérite une explication à part. On en connaît aujourd'hui trois versions différentes. Retravaillée jusqu'en 1749, elle ne prend pas pour modèle la *sonata da chiesa*, comme les cinq autres, mais plutôt la *sonata da camera* ou la suite. Aux mouvements à plusieurs, elle intègre des solos : de clavecin et de violon, dans la première version ; de clavecin uniquement, dans la troisième. Voici comment se présentent les différentes versions :

1^e version*Vivace**Largo**Cembalo solo (cf. BWV 830/3)**Adagio**Violino solo (cf. BWV 830/6)**Repetatur 1 ab initio***2^e version***Presto**Largo**Cantabile ma un poco adagio**Adagio**Repetatur 1 ab initio***3^e version***Allegro**Largo**Allegro (cembalo solo)**Adagio**Allegro*

Nous avons ici enregistré *in extenso* la première et la dernière versions, avec, au milieu de la première, le magnifique *Cantabile* qui n'apparaît que dans la deuxième version.

Dans ce recueil, si d'une part chaque sonate a son caractère propre et déploie un univers unique, que l'on verra par la suite, d'autre part, comme le fait remarquer Alberto Basso, des traits communs associent les premiers mouvements entre eux, d'autres les deuxièmes et ainsi de suite. Au-delà du tempo et de l'allure – les mouvements impairs sont lents et chantants, tandis que les pairs sont rapides et enjoués – d'autres caractéristiques plus profondes relient ces morceaux. Les premiers mouvements sont d'un seul tenant, à l'exception de celui de la sonate en Do mineur, qui est en deux parties avec reprises ; ils sont d'un caractère *cantabile* et ils voient le déploiement d'un chant très orné au violon. Les deuxièmes se caractérisent par un contrepoint plus strict : ce sont soit des fugues, soit des trios fugués et ils ont un caractère plus péremptoire. Les troisièmes ont en commun de s'éloigner de la tonalité de la sonate et d'être, comme les premiers, d'un seul tenant, mais leur caractère change d'une sonate à l'autre. Les quatrièmes enfin sont, comme les deuxièmes, des fugues ou des trios fugués, mais avec un caractère concertant plus marqué.

Sonate en Si mineur : Gravitas

Dans la tonalité noble et mélancolique de Si mineur, cette sonate parle avec gravité. Le clavecin donne le ton : soutenue par une basse en arpèges, où l'élan initial retombe privé d'espoir, comme sous l'effort d'un chemin de croix, la main droite du clavier égraine une mélodie poignante en tierces et en sixtes parallèles.

Le violon s'y pose avec une première exclamation qui semble ne vouloir jamais mourir et développe enfin un chant qui prend corps petit à petit jusqu'à établir un dialogue émouvant avec les autres parties. Le deuxième mouvement, en forme A B A, frappe d'entrée de jeu par un ton sévère et obstiné, en fugato strict *alla breve*. Le troisième offre un moment de répit, un repos de l'âme. Dans la tonalité relative de Ré majeur, sur une basse placide en croches sans solution de continuité, les deux voix supérieures dialoguent comme deux amants, en tierces parallèles. Le quatrième mouvement enfin retrouve la tension dramatique du deuxième, mais avec une insistance et une volonté accrues, qui terminent la sonate dans un élan irrésistible.

Sonate en La majeur : Galanterie

D'un tout autre ton est la deuxième sonate, plus *cantabile* et galante que la première. Comme dans une conversation pleine d'esprit, les trois parties dialoguent dans une atmosphère spirituelle et élégante. À un premier mouvement très gracieux et distingué succède un deuxième tout en joie, qui laisse libre cours à la fantaisie et à la liberté, comme en témoignent les remarquables mesures centrales, où sur une pédale de dominante abyssale de près de vingt mesures, la main droite du clavier et le violon se partagent la scène d'une grandiose cadence, l'un glosant sur le sujet, l'autre flamboyant de vertigineux arpèges. Le troisième mouvement est un canon à deux voix sur un *ostinato* de basse. Bach demande que chaque note de la main gauche soit détachée, ce qui contribue à créer une atmosphère suspendue où la basse, qui scande une pulsation implacable, devient le théâtre d'impénétrables conciliabules entre les deux voix supérieures. Le mouvement se termine sur une dominante qui sonne comme un point d'interrogation sur l'avenir. Et le quatrième mouvement fait irruption avec une joie irrépressible et nous emmène avec entrain vers une résolution heureuse, qui soulage l'âme.

Sonate en Mi majeur : Grandeur

Cette troisième sonate s'ouvre avec une fresque grandiose, qui se déploie comme un air de Passion. Dans le ton grand et magnifique de Mi majeur, le violon a des allures de hautbois solo qu'un tapis de cordes actionné par le clavier soutient et accompagne dans un long chemin de rédemption. Le deuxième mouvement est d'un ton plus léger, presque espiègle, à peine assombri par un passage central empreint de tristesse, vite chassé comme un nuage par le vent. Le troisième mouvement, construit sur une basse obstinée de chaconne, explore la grandeur de la souffrance : sur les accords répétés du clavier, le violon s'envole en vagues de triolets d'un intense lyrisme. Les rôles s'inversent et un dialogue plein de *pathos* s'instaure pour guider le mouvement vers des hauteurs sublimes. Vient enfin l'*Allegro* final, aux allures de *concerto grosso*, plein d'entrain et débordant de vie. Toutes les tensions accumulées au cours de la sonate se résolvent en un tourbillon qui tout emporte.

Sonate en Do mineur : Pathos

Sur les arpèges circulaires du clavier, le violon scande une poignante sicilienne, qui frappe au cœur par sa simplicité et son immédiateté, comme une anticipation d' « Erbarme dich ». Le deuxième mouvement réagit au précédent : plus de laisser-aller intime, la *gravitas* fait son retour et assoit un sérieux qui convient à la tonalité. Le troisième met en scène un jeu d'écho du violon que le clavier soutient avec une basse discrète et une main droite en triolets ininterrompus, tantôt arpèges, tantôt mélodie : le sentiment d'être embarqué dans un voyage mystique, commencé à notre insu. La sonate se termine avec un mouvement fugué dynamique et obstiné, en deux parties avec reprises.

Sonate en Fa mineur : Métaphysique

Dans le premier mouvement, marqué *Lamento* dans l'une des sources, nous touchons à l'impénétrabilité de la création. Le clavecin entre en scène, ou plutôt la musique nous surprend : elle a toujours été là, mais nous venons seulement de nous en rendre compte. Nous percevons alors le mouvement harmonique des sphères, immuable et parfait. Le violon l'observe avec un soupir, réitéré, qui se développe petit à petit et accompagne, en l'épousant du regard, l'évolution céleste. En style fugué et au caractère volontaire, le deuxième mouvement alterne un sujet péremptoire en blanches, noires et croches et des questionnements plus personnels en doubles-croches. Le troisième mouvement met à nouveau en scène la magie de l'éternel et de l'insaisissable. Ici la musique naît de la rencontre d'arpèges du clavier et d'accords du violon qui donne vie à une impalpable mélodie. Le quatrième mouvement, qui n'est pas sans rappeler la *Gigue* de la cinquième suite anglaise, est complexe et intriqué. Il cherche l'issue d'un labyrinthe inextricable, où le chromatisme est à la fois douleur et essence même du morceau.

Sonate en Sol majeur : Lumières

Dans la même tonalité solaire que le troisième concerto brandebourgeois, le mouvement d'ouverture, commun aux trois versions de la sonate, en partage la joie tout à la fois exaltée et très civilisée : un portrait musical du siècle des Lumières. On y voit une libération de décennies de guerres de religion qui ont ravagé l'Allemagne, par le progrès de la réflexion humaniste.

Le deuxième mouvement est un *Largo* dans la tonalité relative de Mi mineur. Pour Johann Mattheson, ce ton évoque une pensée profonde, une tristesse qui porte en soi le germe de la consolation : cette description s'applique aussi à ce morceau.

Le troisième mouvement est, comme nous l'avons vu, celui qui a le plus évolué au fil des remaniements. Dans la première version c'est un morceau pour clavecin seul, inclus par la suite en tant que *Corrente* dans la partita en Mi mineur BWV 830. Il n'est pas désigné ici comme tel, cependant, et c'est son caractère plus contemplatif et fantasque, proche du *ground* « Here the Deities Approve » de Purcell, dont il partage la tonalité et l'écriture en style luthé, que nous faisons ressortir. Dans la deuxième version, le troisième mouvement est un sublime *Cantabile ma un poco adagio*, où le violon et la main droite du clavecin dialoguent en chantant. Bach le réutilisera peu de temps après, orchestré pour soprano, violon solo et cordes, dans la cantate « Gott man lobet dich in der Stille ». Dans la dernière version, c'est de nouveau un solo de clavecin, au caractère viril et incisif.

Le quatrième mouvement est, dans les deux premières versions, un trio en Si mineur, grave et réflexif, en contrepoint renversable et d'un caractère profond et insondable. Dans la troisième version, tout en gardant ces traits caractéristiques, ce mouvement se développe avec une plus grande complexité rythmique.

Dans la première version, la seule à compter six mouvements, se trouve aussi un mouvement marqué *Violino solo*, qui disparaît dans les deux autres et qui deviendra par la suite le *Tempo di gavotta* de la partita en Mi mineur BWV 830.

Enfin, dans les deux premières versions, le dernier mouvement n'est autre que la répétition du premier. Ce n'est que pour la dernière version que Bach compose un nouveau *finale*, sorte de danse joyeuse et pleine d'esprit en 6/8 de forme A B A, qui referme cette longue sonate avec entrain et brio.

Sur l'instrumentation

Le choix d'utiliser des claviers de différentes régions d'Allemagne s'appuie sur notre connaissance actuelle de la vie de Bach. Lors de ses voyages, le compositeur a fréquenté assidûment de nombreux ateliers et joués des instruments aux caractéristiques diverses.

Pour les première, quatrième et cinquième sonates, nous avons choisi une copie par Matthias Griewisch, conservée au Bach-Archiv de Leipzig, d'un clavecin construit en 1708 par le Berlinoise Michael Mietke, qui compte parmi les plus importants facteurs d'Allemagne. Bach avait beaucoup fréquenté son atelier, notamment à l'occasion d'une commande pour la cour de Cöthen. Le timbre cristallin de ce clavecin épouse la voix du violon tout en soulignant la polyphonie complexe de ces pièces.

Pour les deuxième et troisième sonates ainsi que pour la première version de la sixième, nous avons utilisé des instruments de la famille Silbermann. Cette dynastie de facteurs d'orgues, clavecins, clavicordes et

pianofortes était très appréciée de Bach, qui en a accompagné les travaux sur plusieurs décennies. Nous avons choisi une copie du pianoforte de Gottfried Silbermann de 1749 par Kerstin Schwarz pour la sonate en La majeur, dont le caractère galant peut suggérer l'usage d'un tel clavier, et pour la sonate en Mi majeur, à laquelle il est particulièrement adapté en raison de la complexité des textures du clavier et de son rôle de soutien du violon dans les mouvements lents. L'emploi du pianoforte pour ce répertoire nous est implicitement suggéré par une lettre de Carl Philipp Emanuel Bach, qui souligne la fortune de ces sonates longtemps après la mort de Bach : « ces trios sonnent encore très bien aujourd'hui, bien qu'ils soient vieux de plus de cinquante ans » (lettre du 7 octobre 1774 à Johann Nikolaus Forkel).

Nous avons choisi un autre instrument Silbermann pour la première version de la sixième sonate : la copie par Olivier Fadini d'un clavecin de Jean-Henry Silbermann de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, aujourd'hui conservé au musée de Lourdes. Pour la dernière version de cette même sonate, en revanche, nous avons opté pour un clavecin de Matthias Kramer inspiré des instruments hambourgeois de Zell et de Hass. Son coffre imposant et son registre de 16', typique des instruments de Hambourg, secondent l'aspect concertant des mouvements d'ouverture et de clôture et contrastent avec le timbre clair et l'expression douce du clavecin Silbermann.

De la viole de gambe

Le manuscrit *Mus. ms. Bach St 162* (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz), de la main de Johann Heinrich Bach et daté de 1725, indique : « col basso per viola da gamba accompagnato se piace », ce qui signifie que la viole de gambe peut être ajoutée pour doubler la main gauche du clavier. Nous avons choisi de l'inclure dans des sonates aussi différentes en texture, esthétique et forme que la première, la deuxième et la sixième, avec trois claviers différents. La viole de gambe accentue le caractère sévère et rigoureux de la première sonate, dont elle souligne le savant contrepoint. Son ajout dans la deuxième sonate évoque la sonate pour viole de gambe et clavecin obligé BWV 1028 en Ré majeur, aux allures de conversation galante. Sa présence s'avère aussi fondamentale pour la longue pédale de basse du deuxième mouvement. Enfin, dans la sixième sonate, la viole de gambe met en valeur l'aspect symphonique des premier et dernier mouvements et la polyphonie raffinée de ceux du milieu.

Il est des figures qui nous inspirent depuis notre jeunesse, que nous regardons comme modèles et dont la seule présence nous fait grandir. Si nous avons parfois la chance de les côtoyer, plus rarement il nous est donné de jouer avec elles. Dans cet enregistrement, Christophe Coin, un maître que l'on ne présente plus, s'est prêté au jeu. Qu'il soit ici chaleureusement remercié d'avoir contribué à ce projet avec tout son art.

Le Stagioni

L'ensemble Le Stagioni est né de la rencontre de musiciens menant une carrière internationale en solistes et au sein des grands ensembles européens sur instruments d'époque. Attirés par la création d'un projet commun où l'expérience soutient la fraîcheur et l'envie de renouvellement de l'interprétation de la musique sur instruments d'époque, ils constituent autour du claveciniste et pianofortiste Paolo Zanzu un ensemble à géométrie variable, où le chant tient une place d'honneur.

Le répertoire des Stagioni se construit autour de la musique européenne du XVII^e au XIX^e siècle.

Leurs enregistrements ont été unanimement salués par la presse : *Officina Romana. A WonderLab at the Dawn of the 18th Century* (Arcana / Outhere Music, 2021) ; *La Lucrezia. Händel, Porpora, Vivaldi* (La Música, 2022) ; *Un secolo cantante. The Rise of Venetian Opera* (Arcana / Outhere Music, 2023).

L'ensemble Le Stagioni est membre de la FEVIS, de Profedim et d'Arviva – Arts vivants, arts durables.

Liv Heym, violon

Remarquée pour son jeu de musique de chambre « élégant et sensuel, turbulent avec goût » par Alex Ross (*The New Yorker*), Liv Heym joue le répertoire du XVII^e siècle à nos jours sur instruments d'époque et modernes.

Née à Berlin, elle a étudié le violon avec Heinz Dinter, Eberhard Feltz, Ulrike-Anima Mathé et Daniel Phillips et le violon baroque avec Monica Huggett à la Juilliard School de New York. En 2015, elle remporte plusieurs prix hors catégorie au concours Telemann de Magdebourg, dont le Prix du public. Elle est engagée en tant que musicienne de chambre et d'orchestre avec nombre d'ensembles tels que Les Arts Florissants, Ensemble Amarillis, Les Passions, Le Banquet Céleste ou encore le Irish Baroque Orchestra, qui lui confient régulièrement des postes de chef de pupitre. Depuis 2017 Liv Heym est membre et co-soliste des Stagioni, sous la direction de Paolo Zanzu.

Fascinée par toute forme de collaboration artistique, elle a créé plusieurs projets avec des artistes danseurs, compositeurs et improvisateurs, tels que les concerts interdisciplinaires « Music in Dialogue Series » au WMP Concert Hall de New York en 2013 et les chorégraphies de la Passacaille pour violon solo de H.Biber par Michele Wiles avec BalletNext (NYC) ou des *Quatre Saisons* de Vivaldi avec la danseuse et choréographe Caroline Lusken à la Kulturstiftung Marienmünster.

Paolo Zanzu, clavecin et pianoforte

Après des études en Italie, au CNSMD de Paris et à la Royal Academy of Music de Londres auprès d'Orion Bucciato, Noëlle Spieth, Christophe Rousset, Carole Cerasi et Patrick Cohen, Paolo Zanzu est lauréat du concours international de clavecin de Bruges en 2010. Il mène depuis une carrière de soliste au clavecin et au pianoforte sur de grandes scènes internationales (London BBC Proms, Utrecht Early Music Festival, Cartagena International Music Festival, Festival de La Chaise-Dieu, Festival de Radio France...).

Pendant plusieurs années, Paolo Zanzu a été chef assistant auprès de William Christie, puis de Sir John Eliot Gardiner. Il est régulièrement invité à diriger des ensembles prestigieux comme Les Arts Florissants ou The Academy of Ancient Music.

Riche d'une longue expérience au sein de différents ensembles (Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, The English Baroque Soloists, The Monteverdi Choir ou Le Cercle de l'Harmonie), Paolo Zanzu fonde Le Stagioni en 2017.

À l'automne 2021, Paolo Zanzu était résident à la Villa Médicis – Académie de France à Rome, pour un projet de recherche et création autour de l'Italie du XVIII^e siècle.

Paolo Zanzu, également pédagogue investi, enseigne la basse continue au Conservatoire Royal de Bruxelles depuis 2011. Son recueil pédagogique *Great Italian Masters of the XVIth and XVIIth Centuries* est publié chez Ricordi (2013).

Ses enregistrements reçoivent un accueil très favorable de la critique, avec notamment 4 ffff de Télérama, 5 diapasons et 5 étoiles de Musica pour les *Suites anglaises* de Bach.

Christophe Coin, viole de gambe

Christophe Coin étudie le violoncelle auprès d'André Navarra et la viole de gambe avec Jordi Savall. Il enseigne ces deux instruments à la Schola Cantorum de Bâle et au CNSMD de Paris.

Il dirige l'Ensemble Baroque de Limoges jusqu'en 2012 et il est l'un des membres fondateurs du Quatuor Mosaïques.



Few composers have bestowed upon humanity a body of work as imposing as that of Johann Sebastian Bach. With the exception of opera, it includes all the music genres of his time. Bach is one of those minds of whom it is said that only one is born each century. During the course of his life, which was less adventurous and eventful than that of his contemporaries (Handel and Scarlatti, for example, travelled and lived in several countries), Bach nevertheless crisscrossed the German territory, at the time fragmented in a myriad of states, taking on numerous different professional roles. Each involved tasks and duties which varied according to the faith, needs, habits and tastes of the cities, congregations and lords who employed him.

Between 1717 and 1723, Bach served as *Kapellmeister* to the Prince of Anhalt-Cöthen. During these six years, the future Cantor of Leipzig was treated with great respect, his remuneration was very respectable and he was free to travel throughout Germany to inspect and inaugurate organs, order harpsichords for the court, present his compositions and compete for new positions. Bach's duties in Cöthen did not involve liturgical obligations, for the prince was Calvinist. The prince was, however, a great music lover and played the viola da gamba. In 1714, he had created a small court orchestra, the *Concentum Musicum*, which included some very capable musicians. These combined factors allowed Bach the leisure to devote himself to instrumental music in all its forms, from *Hausmusik*, music made at home for pleasure or for teaching purposes (the *Well-tempered clavier* and the great cycles of suites for harpsichord date from this period), to chamber music designed for the court ensemble (the Sonatas and partitas for solo violin, and the Cello suites were probably conceived for the virtuosos of the *Concentum Musicum*) and orchestral works, either for the Cöthen court (Violin concertos and Orchestral suites) or for other courts (Brandenburg concertos).

The composition of the six Sonatas for violin and obbligato harpsichord also dates from this time. Although it underwent subsequent revisions, partly due to its success, this more or less organic cycle has its origins in the years 1718-1722. Seven manuscripts have survived: dated between 1725 and 1800, they are in different hands, none of them Bach's own. Four of them are associated with the composer's immediate circle: his nephew Johann Heinrich Bach in 1725, his son Carl Philipp Emanuel around 1745, and his pupils Johann Friedrich Agricola around 1739 and Johann Christoph Altnickol in 1750-1751; the three others are by anonymous copyists and date from the 1770s (the first two) and 1800s (the last one).

The model for these sonatas, with the exception of the last one, is the *sonata da chiesa* for two violins and continuo in the Corellian tradition, formed of four movements (slow-fast-slow-fast). Bach develops the initial model by giving it a *concertante* feel and a resolutely contrapuntal style. He is not alone in tackling this genre: in the 18th century, writing in trio texture was considered the absolute ideal of composition, one of the hardest to master, where counterpoint, harmony and melody blend in perfect synthesis. The novelty of these sonatas, as with those for harpsichord and viola da gamba, and for harpsichord and flute, is in the way the music is distributed: instead of being shared among three different instruments, as in Corelli,

the three voices are shared purely between the violin, which plays one of the two high voices, and the harpsichord, which plays the other high voice and the bass. In so doing, the keyboard moves away from the accompanying role that a century and a half of chamber music had assigned to it, and takes centre stage, playing two of the three voices which make up the piece. However, over the course of the nearly thirty movements which make up the collection (if one counts the different versions of the final sonata), the textures of both the keyboard and the violin change. Some pieces are not strictly speaking trios: sometimes the keyboard accompanies the violin with two, three or even four voices, as in the first movement of the third sonata; sometimes the violin comes to rest, almost like an observer, on a harpsichord piece, as in the opening movement of the fifth sonata.

It is interesting to observe that during the same period, elsewhere in Europe, the harpsichord was breaking free from its role as the violin's accompaniment: consider Mondonville's *Pièces de clavecin en sonates*, published in Paris in 1733, or Rameau's *Pièces de clavecin en concerts*, also published in Paris, in 1741. With these French composers, the harpsichord part is entirely written out, as in Bach, but whereas Bach sought a constant balance with the violin, they gave the harpsichord a predominant role.

Bach's collection may not have been initially intended to bring together the six sonatas: it is possible they were assembled later by copyists. While the first five sonatas exhibit a remarkable unity in their formal architecture as well as in their compositional style, the sixth stands apart in its style and its structure, which continued to evolve over the course of numerous revisions. This sonata warrants a separate explanation. Three different versions are known today. Revised right up until 1749, this sonata does not use the model of the *sonata da chiesa*, like the five others, but rather the *sonata da camera* or the suite. Solo sections are incorporated in between the ensemble movements: solos for harpsichord and for violin in the first version; a solo for harpsichord in the third version. This table shows the different versions:

1st version

Vivace

Largo

Cembalo solo (cf. BWV 830/3)

Adagio

Violino solo (cf. BWV 830/6)

Repetatur 1 ab initio

2nd version

Presto

Largo

Cantabile ma un poco adagio

Adagio

Repetatur 1 ab initio

3rd version

Allegro

Largo

Allegro (cembalo solo)

Adagio

Allegro

We have recorded here the first and last versions in full, and at the centre of the first version we have included the magnificent *Cantabile* which appears only in the second version.

In this collection, while each sonata has its own distinct character and reveals a unique universe (as will be seen later), the first movements – as Alberto Basso has noted – are connected by certain common features, the second movements have other traits in common, and so on. Beyond tempo and character – the odd-numbered movements are slow and lyrical, while the even-numbered ones are fast and cheerful – other deeper characteristics link these pieces. The first movements are in single sections, except for that of the sonata in C minor, which is in two parts with repeats; they share a *cantabile* character and feature highly ornamented melodies on the violin. The second movements are characterised by stricter counterpoint: they are either fugues or fugal trios and have a more assertive character. The third movements share a habit of departing from the sonata's main tonality and are, like the first movements, in a single section, but their character changes from one sonata to another. The fourth movements are, like the second movements, fugues or fugal trios, but with a more pronounced *concertante* character.

Sonata in B minor: Gravitatis

In the noble and melancholic key of B minor, this sonata speaks with gravity. The harpsichord sets the tone: supported by arpeggios in the bass, where the initial impetus trails off each time, deprived of hope, as if under the effort of a *Via crucis*, the right hand of the keyboard traces a poignant melody in parallel thirds and sixths. The violin appears above with an exclamation which seems to want never to die and finally develops a melody which gathers body little by little until it establishes a touching dialogue with the other voices. The second movement, in ABA form, strikes instantly a severe, obstinate mood, in a strict fugato *alla breve*. The third offers a moment of respite, repose for the soul. In the relative key of D major, over never-ending, placid crotchets in the bass, the two upper voices converse like two lovers, in parallel thirds. The fourth movement finally revives the dramatic tension of the second, but now with greater insistence and strength of will, ending the sonata with an irresistible *élan*.

Sonata in A major: Galanterie

The second sonata is in an altogether different tone, more *cantabile* and *galant* than the first. As if participating in a witty dialogue, the three parts converse in a spiritual and elegant atmosphere. After a very graceful and distinguished first movement, the second movement is full of joy, giving free rein to fantasy and freedom, as shown in the remarkable central section, where for nearly twenty measures, over a deep dominant pedal, the right hand of the keyboard and the violin share the stage in a grand cadenza, one elaborating on the subject, the other aflame with dizzying arpeggios. The third movement is a canon

for two voices over an *ostinato* bass. Bach requests that each note of the left hand be detached, which helps create a suspended atmosphere where the bass, marking an implacable pulse, becomes a platform for impenetrable mutterings between the two upper voices. The movement ends on a dominant which sounds like a question mark about the future. The fourth movement bursts forth with irrepressible joy and leads us to a happy resolution, giving solace to the soul.

Sonata in E major: Grandeur

This third sonata opens with a grandiose tapestry, which unfolds like a Passion aria. In the grand, magnificent key of E major, the violin takes on the character of a solo oboe, supported and accompanied by a bed of strings evoked by the keyboard, tracing a long path of redemption. The second movement has a lighter, almost mischievous tone; a central passage tinged with sadness barely darkens the mood – it is quickly dispelled like a cloud by the wind. The third movement, built on an *ostinato* chaconne bass, explores the grandeur of suffering: over repeated chords in the keyboard, the violin soars in waves of triplets with intense lyricism. The roles are then reversed and a dialogue full of pathos leads the movement to sublime heights. The concluding *Allegro* is reminiscent of a *concerto grosso*, overflowing with life and vigour. All the tensions accumulated throughout the sonata are resolved in an inescapable whirlwind.

Sonata in C minor: Pathos

Over circling arpeggios in the keyboard, the violin intones a poignant *siciliana* which is heart-breaking in its simplicity and immediacy – like an anticipation of 'Erbarne dich'. The second movement reacts to the first: leisurely intimacy is discarded and gravitas returns, establishing a serious mood befitting the key of C minor. The third movement sets up a game of echoes in the violin, supported by the keyboard with a discreet bass line and uninterrupted triplets – sometimes arpeggios, sometimes melody – in the right hand: the feeling of being taken on a mystic journey, begun without our knowledge. The sonata concludes with a dynamic and obsessive fugal movement, in two sections with repeats.

Sonata in F minor: Metaphysics

The first movement, which is marked *Lamento* in one of the sources, touches on the impenetrability of creation. The harpsichord enters, or rather the music steals upon us: it has always been there, but we have only just become aware of it. It allows us to perceive the harmonic movement of the spheres, immutable and perfect. The violin comments with a sigh, which is reiterated and developed little by little and accompanies the movement of the heavens while locked in its gaze. In a fugal style and with a determined character, the

second movement alternates an imperious subject in minims, crotchets and quavers, and more personal phrases in semiquavers. The third movement brings back the magic of the eternal and the elusive. Here the music is born from the union of arpeggios in the keyboard and chords in the violin which give life to an impalpable melody. The fourth movement, which brings to mind the *Gigue* from the fifth English suite, is complex and intricate. It seems to be searching for a way out of a tangled labyrinth, where chromaticism at once represents pain and is the very essence of the piece.

Sonata in G major: Enlightenment

The sonata's opening movement (which is identical in all three versions) is in the same sunny key as the third Brandenburg concerto, and shares that piece's passionate yet very civilised joy: it could be a musical portrait of the Age of Enlightenment. It evokes the liberation from decades of religious wars which ravaged Germany, through the progress of humanist thought.

The second movement is a *Largo* in the relative key of E minor. Johann Mattheson described this key as evoking deep thought, or a sadness which carries within itself the seed of consolation: this description also applies to this piece.

The third movement, as we have seen, is the one that evolved the most over the course of the revisions. In the first version it is a piece for harpsichord alone, later included in the partita in E minor, BWV 830, as a *Corrente*. It is not designated as such here, however, and we have chosen to bring to the fore rather its contemplative and whimsical character, evocative of Purcell's ground 'Here the deities approve', which shares its key and use of *style luthé*. In the second version, the third movement is a sublime *Cantabile ma un poco adagio*, where the violin and the harpsichord's right hand engage in singing dialogue. Bach reused it shortly after, orchestrated for soprano, solo violin and strings, in the cantata 'Gott, man lobet dich in der Stille'. In the last version, it is once more a harpsichord solo, with a virile and incisive character.

The fourth movement, in the first two versions, is a trio in B minor, serious and reflective, with invertible counterpoint and a deep and unfathomable character. In the third version, this movement retains these characteristics but develops a greater rhythmic complexity.

In the first version, the only version with six movements, there is a further movement marked *Violino solo*, which disappeared in the later versions and became the *Tempo di gavotta* in the partita in E minor, BWV 830.

Finally, in the two first versions, the last movement is simply a reprise of the first. Only in the final version did Bach compose a new *finale*, a kind of joyous, spirited dance in 6/8 and ABA form, which closes this long sonata with vigour and brilliance.

On the choice of instruments

The decision to use keyboards from different regions of Germany is based on our current knowledge of Bach's life. During his travels, the composer visited numerous workshops and played on instruments with diverse characteristics.

For the first, fourth and fifth sonatas, we chose a copy by Matthias Griewisch, preserved at the Leipzig Bach Archive, of a harpsichord built in 1708 by the Berlin-based Michael Mietke, amongst the most prominent of all German harpsichord builders. Bach often visited Mietke's workshop, notably when an instrument was commissioned for the court of Cöthen. The crystalline timbre of this harpsichord complements the sound of the violin while highlighting the complex polyphony of these pieces.

For the second and third sonatas, and for the first version of the sixth, we used instruments from the Silbermann family. This dynasty of organ, harpsichord, clavichord and fortepiano makers was highly esteemed by Bach, who collaborated with them over several decades. We chose a copy made by Kerstin Schwarz of Gottfried Silbermann's fortepiano of 1749 for the sonata in A major, as its *galant* character suggests the use of such a keyboard, and for the sonata in E major, to which it is particularly well suited due to the complexity of the keyboard textures and its role in supporting the violin in the slow movements. The use of a fortepiano in this repertoire is implicitly suggested in a letter from Carl Philipp Emanuel Bach, who emphasised the enduring appeal of these sonatas long after Bach's death: 'these trios still sound very good today, even though they are over fifty years old' (letter of 7 October 1774, to Johann Nikolaus Forkel).

We chose another Silbermann instrument for the first version of the sixth sonata: a copy by Olivier Fadini of a harpsichord made by Jean-Henry Silbermann in the second half of the 18th century, now preserved in the museum in Lourdes. For the final version of this same sonata, however, we opted for a harpsichord by Matthias Kramer inspired by the Hamburg instruments of Hass and Zell. Its imposing case and 16' register, typical of Hamburg instruments, enhance the *concertante* aspect of the opening and closing movements, and contrast with the clear timbre and soft expression of the Silbermann harpsichord.

On the viola da gamba

The manuscript *Mus. Ms. Bach St 162* (Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz), in the hand of Johann Heinrich Bach and dated 1725, indicates: 'col basso per viola da gamba accompagnato se piace', meaning that the viola da gamba may be added to double the left hand of the keyboard. We have chosen to include it in three sonatas which are very different in texture, aesthetics and form: the first, the second and the sixth, using three different keyboards. The viola da gamba highlights the severe and rigorous character of the first sonata, emphasising its intricate counterpoint. In the second sonata, its presence evokes the sonata in D major for viola da gamba and obbligato harpsichord, BWV 1028, with its air of witty conversation. Its presence is also fundamental for the long bass pedal in the second movement. Finally, in the sixth sonata, the viola da gamba brings out the symphonic qualities of the first and last movements, and the refined polyphony of the middle movements.

There are musicians who have inspired us since our youth, whom we look up to as models to be followed, and whose mere presence makes us grow. If we sometimes have the chance to meet them, it is rarer to be able to make music with them. For this recording, Christophe Coin, a master who needs no introduction, generously joined in the endeavour. We thank him warmly for contributing to this project with all his artistry.

Paolo Zanzu

Translation © James Halliday, 2024

Le Stagioni

The ensemble *Le Stagioni* gathers together musicians with international careers both as soloists and with the great European period instrument ensembles. They are united by a common desire to use their experience in a fresh new approach to performing music on period instruments. Led by the harpsichordist and fortepiano player Paolo Zanzu, the ensemble can vary in size and form, taking vocal music as a focal point.

The repertoire of *Le Stagioni* is centred around European music of the 17th to 19th centuries.

Their recordings have been unanimously praised by the press: *Officina Romana. A WonderLab at the Dawn of the 18th Century* (Arcana / Outhere Music, 2021); *La Lucrezia. Händel, Porpora, Vivaldi* (La Música, 2022); and *Un secolo cantante. The Rise of Venetian Opera* (Arcana / Outhere Music, 2023).

The ensemble Le Stagioni is a member of FEVIS (the French Federation of Specialised Vocal and Instrumental Ensembles), Profedim and Arviva – Arts vivants, arts durables.

Liv Heym, violin

Noted for her “elegant and sensual, stylishly wild” chamber music playing (Alex Ross, *The New Yorker*), violinist Liv Heym enjoys a versatile career on both modern and baroque violin and viola.

A native of Berlin, she studied violin and chamber music with Heinz Dinter, Ulrike-Anima Mathé, Eberhard Feltz and Daniel Phillips and baroque violin with Monica Huggett at the Juilliard School. She performs regularly with Early Music ensembles across Europe such as Les Arts Florissants, Ensemble Amarillis, Le Banquet Céleste, Les Passions or the Irish Baroque Orchestra. Since 2017, she is a member of *Le Stagioni*, directed by Paolo Zanzu.

Honors include three special prizes at the International Telemann Competition 2015 in Magdeburg, amongst which the Audience Award.

An avid chamber musician and collaborator, she created the interdisciplinary concert series “Music in Dialogue” at WMP Concert Hall New York during the season 2012/13 and performed choreographed versions of Biber’s *Passacaglia* for solo violin by Michele Wiles with BalletNext (NYC) or *The Four Seasons* by Vivaldi with dancer and choreographer Caroline Lusken at the Kulturstiftung Marienmünster.

Paolo Zanzu, harpsichord and fortepiano

After his studies in Italy, at the Paris Conservatoire (CNSMD), and at the Royal Academy of Music in London, with Orio Buccellato, Noëlle Spieth, Christophe Rousset, Carole Cerasi and Patrick Cohen, Paolo Zanzu was a prizewinner at the Bruges International Harpsichord Competition in 2010. Since then his career as a harpsichord and fortepiano soloist has taken him to major international venues (BBC Proms, Utrecht Early Music Festival, Cartagena International Music Festival, Festival de La Chaise-Dieu, Festival de Radio France Occitanie Montpellier).

In parallel, Paolo Zanzu has worked with many ensembles (The English Baroque Soloists, The Monteverdi Choir, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Le Cercle de l'harmonie...). For several years, he was an assistant conductor to William Christie and Sir John Eliot Gardiner. Since then, he has been regularly invited as guest conductor by orchestras such as Les Arts Florissants and The Academy of Ancient Music. In 2017, he founded Le Stagioni, an ensemble of variable size, gathering together musicians with major international careers as soloists and members of the great European period instrument ensembles.

In 2021, Paolo Zanzu was resident at the Villa Medici – French Academy in Rome, for a project involving research and performance of 18th – century Italian music.

He is also a committed pedagogue, and has taught basso continuo at the Royal Conservatoire of Brussels since 2011. His educational collection *Great Italian Masters of the XVIth and XVIIth Centuries* was published by Ricordi in 2013.

His recordings have been praised by the press; his disc of Bach's *English Suites* in particular received a 'ffff' rating from Télérama, and 5 stars from both Diapason and Musica.

Christophe Coin, bass viol

Christophe Coin studied the cello with André Navarra and the viola da gamba with Jordi Savall. He teaches both instruments at the Schola Cantorum in Basel and at the CNSMD in Paris.

He directed the Ensemble Baroque de Limoges until 2012, and is a founding member of the Quatuor Mosaïques.

Instruments par œuvre / Instruments by Work :

Liv Heym

Sonatas I to VI: Violin by Pierre Saint-Paul, Rue Saint André des Arts, Paris, 1743

Paolo Zanzu

- Sonatas I, IV, and V: Harpsichord by Matthias Griewisch, 2000, after Michael Mietke (Berlin, 1708), owned by the Leipzig Bach Archive
- Sonata VI: Harpsichord by Matthias Kramer, 2021, after Zell and Hass (Hamburg, prior to 1754)
- Sonata VI (Early Version): Harpsichord by Olivier Fadini, 2007, after Jean-Henry Silbermann (Strasbourg, 2nd half of the 18th Century)
- Sonatas II and III: Pianoforte by Kerstin Schwarz, 2013, after Gottfried Silbermann (Freiberg, 1749)

Christophe Coin

Sonatas I, II, and VI: Bass viol, South Germany, around 1700

Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Production : Le Stagioni

Administration : Caroline Mounier-Vehier

Prise de son, montage et mixage / Sound, editing and mixing : Sebastian Braun (CD 1, 1-16 ; CD 2, 1-9) and Alexandra Evrard (CD 2, 10-16).

Mastering : Alexandra Evrard

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Paolo Zanzu

Traduction / Translation : James Halliday

Photographe / Photography : © Caleb Krivoshey, 2021 © Kerstin Schwarz Damm, 2021

Enregistrement / Recording : Germany, Berlin, Tonstudio Ölberg-Kirche Berlin-Kreuzberg, 6-9 September 2021 France, Auxerre, 15 January 2022

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

www.livhey.com

www.paolozanzu.com

Remerciements / Acknowledgements :

We would like to express our deepest gratitude to our sponsors and partners for their generous support: the DRAC – Bourgogne-Franche-Comté; the Théâtre du Rempart, which hosted rehearsals as part of Le Stagioni's residency, with the support of the Département de Côte-d'Or and the City of Semur-en-Auxois; the Leipzig Bach Archive. We warmly thank Ottavio Dantone and Delphine Galou, who hosted the recording of the Sonata VI BWV 1019 (Early Versions) with the Silbermann harpsichord in their residence. We are also very grateful to Alexandra Evrard, Olivier Fadini, Matthias Kramer, Kerstin Schwartz, James Johnstone, Elgin and Stefan Heym for their precious help.

Liv Heym would like to thank personally Heinz Dinter (in memoriam), Ulrike-Anima Mathé, Eberhard Feltz, Daniel Phillips, Monica Huggett and Aliza Stewart.

