

Hebenstreit's BACH

LA GIOIA ARMONICA

Margit Übellacker

Jürgen Banholzer



Hebenstreit's BACH

WORKS BY JOHANN SEBASTIAN BACH ADAPTED FOR DULCIMER AND ORGAN
WERKE VON JOHANN SEBASTIAN BACH BEARBEITET FÜR HACKBRETT UND ORGEL
ŒUVRES DE JOHANN SEBASTIAN BACH ADAPTÉES POUR TYMPANON ET ORGUE

Sonata in G major BWV 1019

(originally for violin and obbligato harpsichord)

1	Allegro	4:03
2	Largo	1:55
3	Allegro	5:09
4	Adagio	3:17
5	Allegro	3:59

Sonata in E minor BWV 1023

(originally for violin and basso continuo)

6	[without title]	1:47
7	Adagio ma non tanto	2:42
8	Allemande	4:27
9	Gigue	3:14

10	Sarabande in C major BWV 1009/4 (originally from Suite III for solo cello)	3:29
----	--	------

11	Preludio in C major BWV 1006/1 (originally from Partita III in E major for solo violin)	4:49
----	---	------

Sonata in A major BWV 1015

(originally for violin and obbligato harpsichord)

12	[Dolce]	3:00
13	Allegro assai	3:40
14	Andante un poco	2:57
15	Presto	5:22

16	Prelude in D major BWV 1007/1 (originally from Suite I in G major for solo cello)	3:06
----	---	------

Sonata in G major BWV 1021

(originally for violin and basso continuo)

17	Adagio	3:49
18	Vivace	1:15
19	Largo	2:18
20	Presto	1:45

TOTAL		66:14
-------	--	-------



JÜRGEN BANHOLZER

ORGAN — New Bach Organ in the Erlöserkirche, Bad Homburg, Germany
Gerald Woehl, 1990, after a specification of J. S. Bach for Bad Berka 1742

www.la-gioia-armonica.de



MARGIT ÜBELLACKER

DULCIMER — Tenor dulcimer,
Alfred Pichlmaier, Fraunberg 1997

www.la-gioia-armonica.de

HEBENSTREIT'S BACH

Bach was certainly familiar with the “pantaleon” developed by his contemporary Pantaleon Hebenstreit (1668–1750); this was a large hammered dulcimer with a wide range and full chromatic scale. Bach may have heard it himself, for he was Kapellmeister at the Köthen court when a “foreign musician” — perhaps Hebenstreit himself — was a guest there on 31 July 1719 and “played on the bandoloic instrument (pantaleon)”. Bach would at least have been aware that Johann Kuhnau, whom he would soon follow as Cantor of the Thomaskirche in Leipzig, was an enthusiastic player of this instrument and that the famous harpsichord and organ maker Gottfried Silbermann in Freiberg, who was also highly esteemed by Bach, had built such instruments for Hebenstreit. Kuhnau enthused in 1718 about his “supreme ecstasy of the mind” when playing the Pantalonian dulcimer and the “lovely whirring of its harmonies” in a letter later published by Johann Mattheson. He was as enthusiastic about the dynamic possibilities of the instrument as were his contemporaries: “The instrument has one particular property and advantage over keyboard instruments, in that one can play it loudly and then softly, creating great moments of sweetness and of musical delight. Not to mention the unusual

technique of having the tangents or mallets sometimes bare and sometimes wound with cotton wool or another material”. Hebenstreit’s instruments were made by Silbermann until 1727. Jacob Adlung reported in his *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* in 1758 that “the workers who [...] helped Silbermann make such an apparatus told me how often they had to change it until it met his [Hebenstreit’s] wishes, and that the result was of an extremely high standard”.

The adventure-filled story of Hebenstreit’s student debts and subsequent flight from Leipzig, how he developed a large chromatic instrument from the peasant diatonic dulcimer he saw in the taverns with the help of a priest friend and carpenter, and then became a virtuoso player who travelled extensively and was one of the best-paid musicians of the Dresden Hofkapelle, has already been told in the booklet to our Caldara CD (Ramée RAM 0405), as well as how the instrument was played and appreciated for a short period at several German courts but was displaced by its younger brother the fortepiano. No pantaleon from the time has survived; contemporary blueprints and construction diagrams also seem to have been lost (cf. Margit Übellacker: *Studien zum Pantaleon*, in: Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, Zurich, 2008, issues 1 and 2).

Bach knew several musicians of the Dresden court orchestra personally and also performed with some of them. Whilst we cannot know if there had been a similar meeting with Hebenstreit, our imagination has nonetheless been much exercised: what would have happened if they had met? What would Bach have put on his famous colleague’s music stand?

Very little music written for the Pantaleon has survived. Kuhnau described a meeting with Hebenstreit and how he played “preludes, fantasias, fugues and all types of caprices” on the pantaleon. The way the pantaleon was used in the court orchestras of Vienna and Dresden (cf. our recordings of works by Caldara, Ramée RAM 0405 and J. G. Reutter, RAM 1302) confirms our assumption, based on source material, that works for the harpsichord and for the violin in particular could have served as models for Hebenstreit’s and his pupils’ arrangements and improvisations. It is hard to imagine that Bach would have objected to a virtuoso like Hebenstreit adapting his violin sonatas for the pantaleon.

Bach’s arrangements, which he made of his own works as well as those of others, are clear proof that transcription was widespread and legitimate. On the one hand, in those times when music could not be reproduced by means of media and “canned music” — and in which

the sound of music had a unique quality that we can no longer grasp — there was no other way to hear music than to have it performed. If the instrumentalists and singers needed to play or sing the work were not available, it was performed in arranged or reduced form. Keyboard instruments, because of their ability to represent harmony and polyphony, have been the preferred medium for such adaptations well into the 20th century, although reworkings of large-scale works for chamber music ensembles were not uncommon either. On the other hand, the adaptation of a composition to fit one’s own instrument is not simply a process of creative appropriation for the instrumentalist but is also a welcome expansion of one’s own repertoire.

Bach seems to have practised the adaptation of other composers’ works as a creative analysis of their compositional style. At times he would let himself be guided by his colleague’s hand and try to learn from him, whilst at others he would immediately alter and rework, adapting the foreign work to his own ideas and attempting to surpass his model. The same applied when he reworked his own music for other instruments: he made changes and improvements, explored new solutions to the original compositional problem, and recognised a potential in his original ideas that had previously gone unused. Even composers have

to approach their own work anew, and it was precisely this that fascinated him: sometimes the transfer from the originally conceived instrument to a new one presents such a compositional challenge that a completely new piece could have been produced with less effort.

An excellent example of the diverse effects that could result from such changes of perspective is the *Preludio* from Bach's Partita in E major for violin BWV 1006. This music exists not only in the version for solo violin but also in an intimate version *pour la Luth. ó Cembal* (BWV 1006a), as well as in an extremely extrovert version for obbligato organ and large orchestra with strings, oboes, trumpets and timpani (Sinfonia of Cantata BWV 29).

Bach also repeatedly produced new versions of other movements in our programme. The Sixth Sonata for violin and obbligato harpsichord went through various versions, some of whose individual movements were discarded or reworked and reused in other contexts. Bach therefore found it necessary to replace these movements in the sonata with new pieces, which could themselves possibly be reworked for very different instruments in their turn. The final result of these developmental processes was the five-movement third version, which we have recorded here.

The Sonata for violin and basso continuo BWV 1021 points to another method of developing new compositions from existing material: its bass appears in similar form in the Trio Sonata in G major for flute, violin and continuo BWV 1038 and is developed further in the Sonata in F major for violin and obbligato harpsichord BWV 1022; the attribution of these two latter works to Bach seems debatable. The question whether Bach adopted suggestions from Albinoni, Vivaldi or Corelli must remain open, as must the idea that he might have presented an existing bass line — possibly taken from practice examples in German basso continuo manuals — to his pupils or sons (Carl Philipp?) in composition lessons as the artistic basis for new works (BWV 1038 and 1022), and that he might have either assisted in these attempts or have set himself and then carried out such a task (BWV 1021).

There are many indications that the origins of both the violin sonatas with basso continuo and the violin sonatas with obbligato harpsichord date from the late Weimar and Köthen years, although the copies and versions that have survived are more likely to date from the Leipzig period. The sonatas accompanied by basso continuo may also have been written earlier than those with obbligato harpsichord, as this latter manner of writing was completely new; Bach seems to have been one of the first to

have given the harpsichord the status of equal partner to the solo violin. Various motivations may have played a role in this: not only could he have desired to give greater musical status to the keyboard instrument he himself played and to create repertoire for his own virtuosity, but he could also have feared, given the harmonic and contrapuntal complexity of his own musical genius, that other keyboard players would fall far short of the subtleties he had in mind when called upon to improvise a realisation. Johann Friedrich Daube's description (1756) of Bach's accompaniment technique: "he knew how to imitate [the upper voice] so skilfully, either with the right or the left hand, adding a counter-theme to it unawares, that the listener would swear that the accompaniment had been composed with great care. [...] his accompaniments in general were always like a *concertante* part that had been worked out with the greatest care and placed alongside the upper voice". As we can see from the sonatas for viola da gamba and obbligato harpsichord, Bach seems to have initially developed this type of sonata through his own arrangements of trio sonatas composed for other instruments.

We have imagined that Bach might have adapted his violin sonatas for a joint music-making session with Hebenstreit. Why? Hebenstreit, as his Eisenach colleague Telemann testified, was himself an extremely

accomplished violinist. The idiom of several original compositions for the pantaleon from the repertoire of the Viennese court orchestra shows a certain affinity to violin compositional style. Tutti orchestral violin parts were known to have been played by one or two psalteries in Italy; Leopold Mozart also described this practice of using a "*Hackebrettl* or *Cymbal*" in the orchestra in a letter. As late as 1792, a Hamburg newspaper could announce "The hitherto little-known psaltery has been brought to such perfection by the *Kapellmeister* Zimmermann that Madame Bauer plays the most difficult violin and piano concertos on it with the greatest skill and expression."

Riemann's thesis that Bach was inspired to compose his harpsichord concertos with orchestral accompaniment by Hebenstreit's compositions for pantaleon and violin — first put forward in the article "Hebenstreit" in his encyclopaedia in 1905 (6th edition) and maintained until the 11th edition (1929) published by Alfred Einstein — cannot be substantiated due to the lack of extant compositions by Hebenstreit. According to this thesis, the sound of the pantaleon would have been the inspiration for the solo harpsichord in Bach's concertos. Would the pantaleon have been placed opposite the violin like the basso continuo or obbligato harpsichord in Bach's violin sonatas? Johann Adam Hiller described a concert that Heben-

streit had given shortly after his arrival at the Dresden court for the “Italian and all other court and chamber virtuosi” in his *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen* in 1770: “As soon as Mr. Hebenstreit’s turn came, he first played only a fantasia as an introduction; the whole court was astonished at this new and unusual music. The jealous Italians themselves were so struck by its completeness that they had to testify that they had never heard anything greater on a single instrument. They were even more astonished when Mr. Hebenstreit asked them to bring him the first concerto they could find, and to give him the solo line so that he might accompany it, which he then did with great skill to the astonishment of all...”

It is striking that in the violin sonatas with obligato harpsichord — whose style shows that they are trio sonatas in disguise — the same musical ideas are presented by two instruments with very different sounds and then developed in dialogue: the bowed notes of the violin can be sustained and their dynamic modulated, while the plucked notes of the harpsichord fade away quickly; the instrument’s long notes must be enlivened either by trills or by the listener’s imagination. Our own experiments have led us to find the tonal difference between the struck and fading — although dynamically highly distinguishable — notes of the dulcimer

and the sustained tones of the organ similarly appealing.

The unresolved pedal point of the first movement suggests that Bach was not thinking of harpsichord but rather of organ accompaniment to the violin sonata BWV 1032, as perhaps does the extremely detailed figured bass, with its meticulous prescription of individual voice leadings for the right hand — a characteristic that BWV 1032 shares with BWV 1021.

When Hebenstreit played unaccompanied, as he did when he met Kuhnau, he would probably have used the two mallets at his disposal to show off the range and tonal possibilities of his instrument in a similar way as would an unaccompanied violinist or cellist, employing broken chords and cantilenas with or without an implied polyphonic accompaniment. It was therefore obvious to look for models in Bach’s works for solo violin and solo cello.

Jürgen Banholzer
(Translation: Peter Lockwood)

HEBENSTREIT’S BACH

Bach kannte mit Sicherheit das von seinem Zeitgenossen Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) entwickelte »Pantaleon«, ein großes Hackbrett mit weitem Umfang und chromatischem Tonvorrat. Möglicherweise hat Bach es selbst gehört, denn am 31. Juli 1719, zur Zeit als er Kapellmeister am Köthener Hof war, gastierte dort ein »frembder« Musiker, »so auf dem Bandoloischen Instrument [Pantaleon] gespielet«, vielleicht Hebenstreit selbst. Bach wird zum mindesten auch darüber im Bild gewesen sein, dass Johann Kuhnau, dessen Amtsnachfolge als Thomaskantor er wenig später antrat, ein begeisterter Spieler dieses Instruments war und dass der berühmte und von ihm hochgeschätzte Klavier- und Orgelbauer Gottfried Silbermann in Freiberg solche Instrumente für Hebenstreit baute. Kuhnau schwärmt 1718 in einem von Johann Mattheson veröffentlichten Brief von »größter Wollust des Gemüths« beim Spiel seines »Pantolonischen Cymbal« und über »das liebe Sausen der Harmonie«. Besonders die dynamischen Möglichkeiten des Instruments begeisterten ihn ebenso sehr wie seine Zeitgenossen: »Dieses Instrument hat auch diese Praerogativ und Eigenschaft vor denen Clavieren, daß man es mit force und wieder piano, als worinnen ein großes momentum

dulcedinis & gratiae musicae bestehet, tractiren kan. Der sonderlichen Variation zu geschweigen, da die Tangenten oder Schlägel bald bloß, bald mit Baum-Wolle oder was anders umwunden, gebraucht werden.« Hebenstreit ließ sich bis 1727 seine Instrumente bei Silbermann fertigen. »Die Arbeiter, welche ... beym Silbermann solch Werk haben machen helfen, haben mir erzehlt, wie oft sie solches ändern müssen, bis es nach seinem [Hebenstreits] Sinne gerathen, es sey daher sehr hoch zu stehen gekommen«, berichtet Jacob Adlung 1758 in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*.

Von der abenteuerlichen Geschichte, wie der verschuldete Student Hebenstreit aus Leipzig floh und in einem Versteck mit Hilfe eines befreundeten Pfarrers und Tischlers aus dem bäuerlichen diatonischen Hackbrett, das er in den Schenken sah, ein großes chromatisches Instrument entwickelte, sich darauf zum Virtuosen ausbildete, sodass er schließlich zum weitgereisten Künstler und zu einem der bestbezahlten Musiker der Dresdener Hofkapelle avancierte, haben wir im Booklet zu unserer Caldara-CD berichtet (Ramée RAM 0405), auch davon, wie das Instrument, das für eine kurze Zeit an mehreren deutschen Höfen gespielt und geschätzt wurde, von seinem »jüngeren Bruder«, dem Hammerklavier, verdrängt wurde. Kein einziges Pantaleon

ist erhalten geblieben und keinerlei Baupläne sind uns bekannt (vgl. Margit Übellacker: *Studien zum Pantaleon*, in: Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, Zürich, 2008, Heft 1 und 2).

Bach hat mehrere Musiker der Dresdener Hofkapelle persönlich gekannt, mit denen er zum Teil sogar zusammen musiziert hat. Dass es ein vergleichbares Zusammentreffen mit Hebenstreit gegeben hätte, ist nicht überliefert. Aber unsere Phantasie hat die Frage beschäftigt: Was wäre, wenn? Was würde Bach dem berühmten Kollegen aufs Pult gelegt haben?

In der Tat ist für das Pantaleon wenig Musik überliefert. Kuhnau berichtet von einem Zusammentreffen mit Hebenstreit und von dessen »praeludiren, fantasiren, fugiren und allerhand caprices« auf dem Pantaleon. Die Art der Verwendung des Pantaleons im Repertoire der Hofkapellen in Wien und Dresden (vgl. unsere Einspielungen mit Werken von Caldara, Ramée RAM 0405 und J. G. Reutter, RAM 1302) bestätigt die durch Quellentexte nahegelegte Vermutung, dass Cembalo-, vor allem aber Geigenliteratur als Vorlage für Bearbeitungen und als Modell für Improvisationen Hebenstreits und seiner Schüler gedient haben könnte. Schwer vorzustellen, dass Bach etwas dagegen gehabt hätte,

wenn ein Virtuose wie Hebenstreit sich Bachs Violinsonaten für sein Instrument zurechtgelegt hätte.

Dass das Verfahren der Transkription verbreitet und legitim war, bezeugen die Bearbeitungen von Bach selbst, deren Vorlage sowohl eigene als auch fremde Werke sein konnten. Sie demonstrieren exemplarisch den Sinn des Verfahrens: Einerseits gab es in Zeiten, die keine Reproduzierbarkeit von Musik durch Medien und »Konserven« kannten – und in denen das Erklingen von Musik eine uns kaum mehr nachvollziehbare Einmaligkeit besaß –, keine andere Möglichkeit Musik zu hören, als indem man sie aufführte, und falls der notwendige Apparat von Instrumentalisten und Sängern nicht verfügbar war, spielte man sie eben in Bearbeitungen und Reduktionen. Tasteninstrumente waren aufgrund ihrer Möglichkeit der Darstellung von Harmonie und Polyphonie bis ins 20. Jahrhundert hinein das bevorzugte Medium für solche Anpassungen an die verfügbaren Verhältnisse. Aber auch Bearbeitungen großbesetzter Werke für kammermusikalische Formationen waren nicht selten. Zum anderen ist die Adaption einer Komposition für das eigene Instrument für den Instrumentalisten ein Prozess der kreativen Aneignung und gleichzeitig eine willkommene Erweiterung des eigenen Repertoires.

Bach scheint die Bearbeitung fremder Werke als kreative Auseinandersetzung mit der Schreibweise anderer Komponisten praktiziert zu haben. Teils lässt er sich von der Hand des Kollegen führen, versucht von ihm zu lernen, teils verändert er schon, gestaltet um, passt das fremde Werk seinen eigenen Vorstellungen an, versucht sein Vorbild zu übertreffen. Ähnliches gilt, wenn er eigene Werke für andere Besetzungen umarbeitet: Er verändert, verbessert, versucht neue Lösungen der ursprünglichen kompositorischen Problemstellung, erkennt noch ungenutzte Potentiale in seinen ursprünglichen Einfällen. Selbst der Komponist muss sich seinem eigenen Werk immer wieder erneut nähern! Und gerade das scheint ihn zu faszinieren: Mitunter stellt die Übertragung vom ursprünglich konzipierten Instrumentarium auf ein neues eine solche kompositorische Herausforderung dar, dass mit weniger Mühe ein völlig neues Stück hätte produziert werden können!

Ein hervorragendes Beispiel für die Unterschiedlichkeit der Wirkungen, die aus solchen Perspektivwechseln resultieren konnten, ist das Preludio aus Bachs Partita E-Dur für Violine BWV 1006. Diese Musik gibt es neben der Fassung für Violine solo in einer intimen Fassung »pour la Luth. ó Cembal« (BWV 1006a), aber auch in einer äußerst extrovertierten Version für obligate Orgel und

großes Orchester mit Streichern, Oboen, Trompeten und Pauken (Sinfonia zur Kantate BWV 29).

Auch bei anderen Sätzen unseres Programms hat Bach immer wieder neue Versionen hergestellt. So durchlief die Sechste Sonate für Violine und obligates Cembalo verschiedene Fassungen, deren einzelne Sätze teils verworfen wurden oder aber umgearbeitet und in anderen Zusammenhängen weiterverwendet wurden, sodass Bach es für nötig erachtete, diese Sätze in der Sonate durch neue Stücke zu ersetzen, die ihrerseits unter Umständen auch Umarbeitungen von Sätzen für ganz andere Besetzungen sein konnten. Am Ende dieser Entwicklungsprozesse stand schließlich die fünfsätzige dritte Version, die wir hier eingespielt haben.

Auf ein anderes Verfahren der Entwicklung neuer Kompositionen aus vorhandenem Material weist die Sonate für Violine und Generalbass BWV 1021 hin: ihr Bass findet sich in ähnlicher Form in der Triosonate in G-Dur für Flöte, Violine und Continuo BWV 1038 und (weiterentwickelt) in der Sonate in F-Dur für Violine und obligates Cembalo BWV 1022; anders als bei BWV 1021 ist für BWV 1038 und BWV 1022 Bachs Autorschaft allerdings fragwürdig. Ob Bach Anregungen von Albinoni, Vivaldi oder Corelli aufgegrif-

fen hat, muss ebenso offen bleiben wie die Frage, ob er möglicherweise einen bereits vorhandenen Bass (den er Übungsbeispielen aus deutschen Generalbass-Schulen entnommen haben könnte) seinen Schülern oder Söhnen (Carl Philipp?) im Kompositionsunterricht als künstlerisch auszugestaltende Grundlage für Neukompositionen vorgelegt hat (BWV 1038 und 1022) und an diesen Versuchen eventuell helfend mitgewirkt hat bzw. eine solche Aufgabe sich selbst gestellt und ausgeführt hat (BWV 1021).

Vieles spricht dafür, dass sowohl im Fall der Violinsonaten mit Generalbass-Begleitung wie auch im Fall der Violinsonaten mit obligatem Cembalo die Ursprünge dieser Werke in die späten Weimarer und Köthener Jahre fallen, während die uns vorliegenden Abschriften und Versionen eher aus der Leipziger Zeit stammen. Auch dürften die mit Generalbass begleiteten Sonaten früher entstanden sein als die mit obligatem Cembalo, denn letztere Schreibweise war ganz neu und Bach scheint an vorderster Front das Verfahren entwickelt zu haben, das Cembalo zum gleichberechtigten Partner der solistischen Geige zu erheben. Dabei dürften verschiedene Motivationen eine Rolle gespielt haben: erstens der Wunsch, das von ihm selbst gespielte Klavierinstrument kompositorisch aufzuwerten und seiner eigenen Virtuosität Repertoire

zu schaffen, zweitens die harmonische und kontrapunktische Komplexität seiner Erfindungsweise, wodurch er fürchten mochte, dass bei einer Stegreif-Begleitung ein anderer Spieler als er selbst weit hinter den von ihm mitgedachten Subtilitäten zurückbleiben würde. Johann Friedrich Daube berichtet 1756 über Bachs Art zu begleiten: »er wußte [die Oberstimme], entweder mit der rechten oder linken Hand, so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören solte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. ... Überhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem allergrößten Fleiße gearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme«. Wie sich an den Sonaten für Viola da Gamba und obligates Cembalo zeigen lässt, scheint Bach diesen Typus der Sonaten mit obligatem Cembalo zunächst wieder auf dem Wege der Bearbeitung (nämlich von Triosonaten für andere Besetzungen) gewonnen zu haben.

Wir haben uns vorgestellt, dass Bach für ein gemeinsames Musizieren Hebenstreit seine Violinsonaten aufgelegt haben könnte. Warum? Hebenstreit war, wie sein Eisenacher Kollege G. Ph. Telemann bezeugt hat, selbst ein äußerst versierter Geiger. Die Idiomatik mehrerer Originalkompositionen für das Pantaleon aus dem Repertoire der Wiener

Hofkapelle zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu der Art, in der man für die Violine schrieb. Das Mitspielen der Violinstimmen im Tutti des Orchesters durch ein oder zwei Salterii war in Italien bekannt. Auch Leopold Mozart beschreibt in einem Brief diese Praxis der Verwendung eines »Hackebrettl oder Cymbal« im Orchester. Und noch 1792 annonciert eine Hamburger Zeitung: »Das bisher wenig bekannte Psalterio ist durch den Capellmeister Zimmermann zu solcher Vollkommenheit gebracht, dass Madame Bauer darauf die schwersten Violin- und Clavier-Konzerte mit größter Fertigkeit und Ausdruck spielt.«

Die von Hugo Riemann im Artikel »Hebenstreit« seines *Musiklexikons* zuerst 1905 (6. Auflage) vertretene und dort noch bis 1929 (in der von Alfred Einstein herausgegebenen 11. Auflage) aufrechterhaltene These, Bach sei zur Komposition seiner Cembalokonzerte mit Orchesterbegleitung durch Hebenstreits Kompositionen für Pantaleon und Violine angeregt worden, kann mangels erhaltener Kompositionen Hebenstreits nicht erhärtet werden. Dieser These zufolge würde das Pantaleon klanglich wohl für das solistische Cembalo in Bachs Konzerten Pate gestanden haben. Oder wäre das Pantaleon der Violine gegenübergetreten wie das Generalbass spielende oder obligate Cembalo in Bachs Violinsonaten? Tatsächlich berichtet Johann Adam

Hiller 1770 in seinen *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen* von einem »Concert bey Hofe«, das Hebenstreit kurz nach seiner Ankunft in Dresden vor den »Italiänischen und alle[n] übrigen Hof- und Kammer-Virtuosos« gab: »So bald die Reihe an Herrn Hebenstreit gekommen, und er erstlich nur eine Phantasie zum Vorspiel hören ließ, erstaunte der ganze Hof über diese so neue als ungemeine Musik, deren Vollständigkeit die eifersüchtigen Wälschen selbst daß Zeugnis geben mußten, daß sie noch nichts größeres auf einem einzigen Instrument gehört hätten. Nach mehr aber stutzten sie, als Herr Hebenstreit sich ausbat, sie möchten das nächste beste von ihren Concerten auflegen, und ihm eine obligate Hauptstimme zu accompagniren geben, die er auch mit größter Fertigkeit zu allgemeiner Bewunderung spielte... «

Es fällt auf, dass in den Violinsonaten mit obligatem Cembalo gerade dort, wo diese von der Schreibweise her verknappte Triosonaten sind, dieselben musikalischen Gedanken von zwei klanglich sehr unterschiedlichen Instrumenten vorgetragen und im Dialog entwickelt werden: die gestrichenen Töne der Violine können ausgehalten bzw. in ihrer dynamischen Gestalt moduliert werden, während die angerissenen Töne des Cembalos schnell verklingen und im Fall lang gehaltener Noten entweder durch Triller belebt werden müssen

oder aber nur in der Phantasie des Hörers als dauerhaft weiterklingend erlebt werden. Unsere eigenen Versuche haben uns dazu geführt, den klanglichen Unterschied zwischen den angeschlagenen und verklingenden, aber dynamisch stark differenzierbaren Tönen des Hackbretts und den aushaltenden Tönen der Orgel als ähnlich reizvoll zu empfinden.

Dass Bach bei der Violinsonate BWV 1032 nicht an eine Begleitung durch das Cembalo, sondern durch die Orgel gedacht haben wird, legt der unaufgelöste Orgelpunkt des ersten Satzes nahe, vielleicht aber auch die sehr explizite Generalbass-Bezifferung, die einzelne Stimmverläufe der rechten Hand minutiös vorschreibt – ein Charakteristikum, das BWV 1032 mit BWV 1021 teilt.

Wenn Hebenstreit, wie bei dem Zusammentreffen mit Kuhnau, unbegleitet spielte, wird er den Umfang und die klanglichen Möglichkeiten seines Instruments mit den ihm zu Gebote stehenden zwei Schlägeln vermutlich in ähnlicher Weise zur Geltung gebracht haben, wie ein unbegleitet spielender Geiger oder Cellist: in gebrochenen Akkordflächen oder in Kantilenen ohne oder mit angedeuteter mehrstimmiger Begleitung. Es lag daher nahe, auch in Bachs Werken für unbegleitete Violine oder unbegleitetes Violoncello nach Vorlagen zu suchen.

Jürgen Banholzer

LE BACH DE HEBENSTREIT

Bach connaissait certainement le « pantaléon », un grand tympanon chromatique à large tessiture développé par son contemporain Pantaleon Hebenstreit (1668-1750). Il n'est pas exclu qu'il l'entendit même, car le 31 juillet 1719, alors qu'il était maître de chapelle à la cour de Köthen, un musicien « étranger », peut-être Hebenstreit lui-même, « joua sur l'instrument pantaléonien ». Bach devait au moins savoir que Johann Kuhnau, auquel il succéderait peu après au poste de cantor de Saint-Thomas, était un joueur enthousiaste de cet instrument et que le célèbre facteur de claviers et d'orgues Gottfried Silbermann à Freiberg, qu'il appréciait beaucoup, construisait de tels instruments pour Hebenstreit. Dans une lettre publiée par Mattheson en 1718, Kuhnau s'extasia devant « la plus grande volupté de l'âme » née du jeu sur le « cymbalon pantaléonien » et devant « l'adorable bourdonnement de l'harmonie ». Les possibilités dynamiques de l'instrument en particulier l'enthousiasmaient, à l'instar de ses contemporains : « Cet instrument a aussi cette prérogative et cette particularité par rapport aux claviers qu'on peut le jouer avec force et puis piano, ce qui constitue un grand moment *dulcedinis & gratiae musicae*. Sans parler de la variation particulière où les tangentes et les maillets sont

utilisés tantôt nus, tantôt entourés de coton ou autre. » Jusqu'en 1727, Hebenstreit fit fabriquer ses instruments par Silbermann. « Les ouvriers qui aidaient à faire ce travail chez Silbermann m'ont raconté combien de fois ils ont dû le modifier avant qu'il ne soit conforme à ses intentions ; [l'instrument] a donc atteint une qualité très élevée », rapporte Jacob Adlung en 1758 dans son *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Instructions pour la maîtrise musicale).

Nous avons raconté dans le livret de notre CD consacré à Caldara (Ramée RAM 0405) l'histoire aventureuse de Hebenstreit, étudiant endetté qui fuit Leipzig et qui, en cachette et avec l'aide d'un ami pasteur et menuisier, développa un grand instrument chromatique à partir d'un tympanon diatonique paysan qu'il voyait dans les tavernes et auquel il se forma jusqu'à en devenir virtuose ; il devint finalement un artiste globe-trotter et l'un des musiciens les mieux payés de la cour de Dresde. Nous avons également expliqué comment l'instrument, qui fut brièvement joué et apprécié dans les cours allemandes, fut supplanté par son « frère cadet, » le pianoforte. Aucun pantaléon n'a été conservé et nous n'en connaissons aucun plan de construction (Margit Übellacker, *Studien zum Pantaleon*, Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, Zürich, 2008, parties 1 et 2).

Bach connaissait personnellement plusieurs musiciens de la cour de Dresde, avec lesquels il se produisait parfois. Rien ne permet d'affirmer qu'il rencontra Hebenstreit. Nous avons laissé notre imagination s'emparer de la question : si c'était le cas, qu'aurait-il mis sur le pupitre de son illustre collègue ?

En effet, nous connaissons peu de musique pour le pantaléon. Kuhnau rapporte une rencontre avec Hebenstreit et la découverte de sa manière de « préluder, fantasier, fuguer et toutes sortes de caprices » sur le pantaléon. L'utilisation de cet instrument dans le répertoire des chapelles des cours de Vienne et de Dresde (voyez nos enregistrements des œuvres d'A. Caldara, RAM 0405, et de J. G. Reutter, RAM 1302) confirme l'hypothèse, suggérée par les sources, que la littérature pour clavecin et surtout pour violon a pu servir à Hebenstreit et à ses élèves de modèle pour des adaptations et des improvisations. Il est difficile d'imaginer que Bach se soit opposé à ce qu'un virtuose comme Hebenstreit adapte ses sonates pour violon pour son propre instrument.

Les propres arrangements de Bach, basés aussi bien sur ses propres œuvres que sur celles d'autres compositeurs, témoignent de la diffusion et de la légitimité du procédé de la transcription. Ils en démontrent aussi le but de manière exemplaire : d'une part, à une époque

où la musique n'était pas reproductible par l'enregistrement – et où le rendu de la musique avait un caractère unique que nous ne pouvons plus entrevoir –, il n'y avait pas d'autre moyen d'écouter de la musique qu'en l'exécutant ou en assistant à son exécution ; si l'effectif prescrit d'instrumentistes et de chanteurs n'était pas disponible, on la jouait en en faisant des arrangements ou des réductions. En raison de leur capacité à jouer l'harmonie et la polyphonie, les instruments à clavier sont restés, jusqu'au XX^e siècle, le support privilégié pour ces adaptations aux conditions réelles. Mais les arrangements pour ensemble de musique de chambre d'œuvres à grand effectif n'étaient pas rares non plus. D'autre part, l'adaptation d'une œuvre à son instrument constituait pour l'instrumentiste un processus d'appropriation créative en même temps qu'un élargissement bienvenu de son propre répertoire.

Bach semble avoir pratiqué l'arrangement d'œuvres d'autres compositeurs pour se confronter à leur style d'écriture. Il se laissait parfois guider par la main d'un collègue, cherchait à apprendre de lui ; d'autres fois, il modifiait, transformait l'œuvre pour l'adapter à ses propres idées, tentant de surpasser son modèle. Il en allait de même lorsqu'il adaptait ses propres œuvres à d'autres effectifs : il modifiait, améliorait, cherchait de nouvelles solutions aux données de composition initiales,

trouvait des potentiels inexploités dans ses premières idées. Le compositeur doit lui-même sans cesse se rapprocher de sa propre œuvre : c'est précisément ce qui semblait le fasciner ; parfois, la transposition à un nouvel instrument représentait un tel défi que composer une pièce entièrement nouvelle aurait exigé moins d'efforts !

Un exemple particulièrement parlant de la diversité des effets qui pouvaient résulter d'un tel changement de perspective est offert par le Prélude de la Partita en *mi* mineur pour violon BWV 1006. Outre la version pour violon seul, il existe une version intimiste « pour la Luth. ó Cembal » (BWV 1006a), mais aussi une version extrêmement extravertie pour grand orchestre avec cors, hautbois, trompettes et timbales et orgue obligé (Sinfonia de la Cantate BWV 29).

Bach a produit différentes versions d'autres pièces de notre programme également. La Sixième Sonate pour violon et clavecin obligé a ainsi connu plusieurs versions, où certains mouvements ont été abandonnés et ont été remplacés par de nouvelles pièces, éventuellement elles-mêmes des remaniements de mouvements destinés à des effectifs parfois totalement différents. C'est à l'issue d'un tel processus que la troisième version en cinq mouvements de la sonate, enregistrée ici, a vu le jour.

La Sonate pour violon et basse continue BWV 1021 a suscité un autre procédé de développement de nouvelles compositions sur la base de matériaux existants : sa basse se retrouve sous une forme similaire dans la Sonate en trio en *sol* majeur pour flûte, violon et basse continue BWV 1038 et (de façon plus développée) dans la Sonate en *fa* majeur pour violon et clavecin obligé BWV 1022, dont la paternité (contrairement à celle de BWV 1021) semble toutefois douteuse. La question de savoir si Bach s'est inspiré d'Albinoni, de Vivaldi ou de Corelli reste ouverte. Reste également ouverte celle de savoir s'il a présenté une basse existante (peut-être empruntée à des exercices issus des écoles allemandes de basse continue) à ses élèves ou à ses fils (Carl Philipp ?) dans le cadre de ses cours d'écriture comme base pour de nouvelles compositions (BWV 1038 et 1022), exercices auxquels il aurait éventuellement participé en aidant ses élèves ou en s'imposant la même tâche à lui-même (BWV 1021).

Tout porte à croire que l'origine des sonates pour violon avec accompagnement de basse continue et des sonates pour violon avec clavecin obligé remonte à la fin des années de Weimar et de Köthen, tandis que les copies et les versions dont nous disposons datent plutôt de l'époque de Leipzig. Il est également probable que les sonates avec accompagnement de basse continue aient été composées plus tôt

que celles avec clavecin obligé, car l'écriture de ces dernières était nouvelle et Bach semble avoir été à l'avant-garde du développement d'une écriture où le clavecin est élevé au rang de partenaire à armes égales du violon solo. Différentes motivations ont sans doute été à l'œuvre : tout d'abord, le désir de valoriser l'instrument à clavier qu'il jouait lui-même et de créer un répertoire pour sa propre virtuosité ; ensuite, la complexité harmonique et contrapuntique de son écriture, qui pouvait lui faire craindre qu'en cas d'exécution au pied levé, un autre musicien que lui ne peine à rendre les subtilités qu'il avait imaginées. Johann Friedrich Daube rapporte en 1756 à propos de l'art de l'accompagnement de Bach : « Il savait si habilement imiter [la voix supérieure], soit de la main droite, soit de la main gauche, ou lui apporter un contresujet improvisé, que l'auditeur n'aurait pu deviner que cela n'avait pas été composé avec tout le soin possible... En général, son accompagnement était toujours comme une voix concertante élaborée avec le plus grand soin et placée à côté de la voix supérieure. » Comme le montrent les sonates pour viole de gambe et clavecin obligé, Bach semble à nouveau avoir obtenu ce type de sonates avec clavecin obligé au moyen d'une adaptation (de sonates en trio pour d'autres instruments).

Nous avons imaginé que Bach avait pu mettre ses sonates pour violon à la disposition

de Hebenstreit pour qu'ils puissent jouer ensemble. Pourquoi ? Comme en a attesté son collègue d'Eisenach G. Ph. Telemann, Hebenstreit était lui-même un excellent violoniste. L'idiome de plusieurs compositions originales pour le pantalon issues du répertoire de la chapelle de la cour de Vienne présente une certaine parenté avec celui des œuvres pour violon. La participation au tutti de l'orchestre d'un ou deux psaltérions au sein des parties de violon était une pratique courante en Italie. Dans une lettre, Leopold Mozart décrit cette pratique d'utiliser « un *Hackbrettl* ou un *Cymbal* » dans l'orchestre. En 1792, on put lire dans un journal de Hambourg : « Le psaltérion, peu connu jusqu'ici, a été porté à un tel degré de perfection par le maître de chapelle Zimmerman que Madame Bauer y joue les concertos pour violon et clavier les plus difficiles avec la plus grande habileté et la plus grande expression. »

La thèse défendue par Hugo Riemann dans l'article consacré à Hebenstreit de son *Dictionnaire de musique* (de la 6^e édition de 1905 à la 11^e édition de 1929 réalisée par Alfred Einstein), selon laquelle Bach aurait été inspiré, pour la composition de ses concertos pour clavecin avec accompagnement d'orchestre, par les œuvres de Hebenstreit pour pantalon et violon, ne peut être étayée en l'absence d'œuvres conservées de ce dernier.

Selon cette thèse, le pantalon aurait probablement servi de modèle sonore à l'écriture pour le clavecin solo des concertos de Bach. Ou bien le pantalon aurait-il été opposé au violon comme le clavecin jouant la basse continue ou une voix obligée dans les sonates pour violon du compositeur ? Johann Adam Hiller relate en 1770 dans ses *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen* un concert à la cour donné par Hebenstreit peu après son arrivée à Dresde devant les « Italiens et tous les autres virtuoses de la cour et de la chambre » : « Dès que ce fut le tour de M. Hebenstreit et qu'il après eut fait entendre d'abord une simple fantaisie en prélude, toute la cour s'étonna de cette musique aussi nouvelle qu'extraordinaire, dont les Italiens et les Français eux-mêmes, jaloux, durent témoigner qu'ils n'avaient encore rien entendu de plus grand sur un seul instrument. Mais ils furent plus stupéfaits encore lorsque M. Hebenstreit leur demanda de monter le meilleur de leurs concertos et de lui donner une voix principale obligée à accompagner, qu'il joua également avec la plus grande habileté, à l'admiration générale. »

Il est frappant de constater que dans les sonates pour violon avec clavecin obligé, précisément là où ces œuvres sont des sonates en trio déguisées, les mêmes idées musicales sont présentées et développées en dialogue par deux instruments aux sonorités très dif-

férentes : les notes frottées du violon peuvent être maintenues ou modelées dans leur forme dynamique, tandis que les notes pincées du clavecin s'estompent rapidement et doivent, pour être maintenues, être animées avec des trilles ou elles ne résonneront plus que dans l'imaginaire de l'auditeur. Nos propres expérimentations nous ont amenés à considérer la différence de sonorité entre les notes du psaltérion, frappées et qui s'estompent mais d'une grande palette dynamique, et celles de l'orgue, qui peuvent être soutenues, comme tout aussi intéressante.

Le point d'orgue non résolu du premier mouvement de la Sonate pour violon BWV 1032 suggère que Bach n'a pas pensé à un accompagnement au clavecin, mais à l'orgue, mais peut-être aussi le chiffrage très explicite de la basse, qui prévoit minutieusement les différents passages de la main droite – une caractéristique que BWV 1032 partage avec BWV 1021.

Si Hebenstreit jouait sans accompagnement, comme lors de sa rencontre avec Kuhnau, il mettait probablement en valeur l'étendue et les possibilités sonores de son instrument avec les deux baguettes dont il disposait de la même manière qu'un violoniste ou un violoncelliste jouant sans accompagnement : dans des suites d'accords brisés ou dans

des cantilènes avec ou sans accompagnement polyphonique. Il était ainsi logique de rechercher des modèles dans les œuvres de Bach pour violon ou violoncelle non accompagné.

Jürgen Banholzer
(Traduction : Catherine Meeüs)

MUSICAL SOURCES

BWV 1006/1: Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms. Bach P 967)
BWV 1007/1 and BWV 1009/4: Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms. Bach P 269)
BWV 1015: Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms. Bach St 162)
BWV 1019: Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms. Bach P 229)
BWV 1021: Bach-Archiv Leipzig (D-LEb Go)
BWV 1023: Sächsische Landesbibliothek Dresden (D-Dl Mus. 2405-R-1)

Recorded February 8–11, 2021 at the Erlöserkirche, Bad Homburg, Germany
Artistic direction & audio engineering: Rainer Arndt
Editing: Tetsuro Kanai, Rainer Arndt
Layout & artwork: Rainer Arndt
Executive production: Rainer Arndt / Outhere Music
Cover: Horizontal sundial, Germany, early 18th century
Photos: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi (cover),
© Christoph Schönbeck (p 4–5)

La Gioia Armonica would like to express their sincere thanks to the Protestant congregation of the Erlöserkirche, Bad Homburg, for permission to make this recording with the New Bach Organ, and especially to music director Susanne Rohn for her dedicated help. Their thanks go also to the Hessische Kulturstiftung for a project scholarship for Margit Übellacker in the Covid year 2020-21, to many private supporters for their donations within the framework of this project scholarship, and finally to the Hoffnungsgemeinde Frankfurt am Main for their help in organising the fundraising campaign.

© 2022 La Gioia Armonica
© 2022 Outhere Music

RAMÉE

RAM 2101
www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

