



Bach

SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA

ATSUSHI SAKAI
CHRISTOPHE ROUSSET





Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata for viola da gamba and harpsichord in G major BWV 1027

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1. I. Adagio | 4'07 |
| 2. II. Allegro ma non tanto | 3'53 |
| 3. III. Andante | 2'13 |
| 4. IV. Allegro moderato | 3'22 |

Sonata for viola da gamba and harpsichord in D major BWV 1028

- | | |
|-----------------|------|
| 5. I. Adagio | 2'04 |
| 6. II. Allegro | 3'56 |
| 7. III. Andante | 4'59 |
| 8. IV. Allegro | 4'17 |

Sonata for violin and continuo in E minor BWV 1023

(transcription for viola da gamba and harpsichord by Atsushi Sakai)

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 9. I. [Prelude] - Adagio ma non tanto | 4'59 |
| 10. II. Allemanda | 4'44 |
| 11. III. Gigue | 3'17 |

Sonata for viola da gamba and harpsichord in G minor BWV 1029

- | | |
|------------------|------|
| 12. I. Vivace | 5'38 |
| 13. II. Adagio | 6'30 |
| 14. III. Allegro | 3'50 |



Atsushi Sakai viola da gamba
Christophe Rousset harpsichord

Interview with Atsushi Sakai

How and when did you first encounter these sonatas for viola da gamba and harpsichord? And when did you first come into contact with the viol?

I first encountered these sonatas when I was studying in Los Angeles. I spent three years there at a private school where, amongst other things, I worked hard at playing the cello. It was then that I became interested in historical performance practice, thanks in particular to the recordings of Anner Bylsma. And while exploring the contents of the record library, I came across these three sonatas performed by Wieland Kuijken and Gustav Leonhardt. I think that was my first experience of the viola da gamba. I was fifteen or sixteen, and very keen on the modern cello. I may have already heard the second of the sonatas before that, played on the cello by Pablo Casals, on his recording with Paul Baumgartner.

Before Los Angeles, I lived in Seattle, where I attended the concerts of the Violoncello Society. There was an elderly lady named Eva Heinitz who used to come to every concert. I didn't know it then – I was only ten – but she was one of the pioneers of the viola da gamba in the United States! At that time, she had already recorded

these sonatas, and I didn't even know the instrument existed! It was when I arrived in France that I became really interested in early music, and especially the viola da gamba.

The history of these sonatas is still shrouded in mystery. Even dating them proves problematic. For a long time, they were believed to date from Bach's time in Köthen (1717-23), when he composed the Brandenburg Concertos and the Cello Suites. But the general assumption now is that they were written later, when Bach was in Leipzig. What is your view?

Only one autograph manuscript has come down to us: a set of parts for the first one, in G major (BWV 1027). Chemical analysis has shown that the paper matches that of the manuscripts of *The Art of Fugue* and the second book of *The Well-Tempered Clavier*. These sonatas may therefore date from towards the end of Bach's life, between 1738 and 1744. From a musical point of view, that seems quite plausible to me. In the G major sonata, for example, which is beautifully composed, with fairly dense counterpoint, Bach makes bold – and admirable – use of seventh and

ninth chords, and also of *stretto*, the overlapping of answer with subject in a fugue, which can be heard at the end of the second movement, for instance. For me, those features point to a fairly late style.

Another possibility, one that is commonly debated: did these three sonatas originally belong to a set, the other parts of which have been lost?

That's a good question. Unfortunately, only these three sonatas for viola da gamba and *obbligato* harpsichord survive. Many of Bach's works – the *Suites for solo cello*, the *Partitas for harpsichord*, the *Sonatas and Partitas for violin*, and so on – come in sixes. Bach generally had a highly organised overall view of his compositions, particularly his chamber works. One may reasonably assume that these sonatas were indeed originally part of a set of six, like the ones for violin and *obbligato* harpsichord. On a late copy, the D major and G minor sonatas are marked V and VI, respectively: were they the fifth and sixth pieces in a set? It's something I have been wondering about for a long time. I believe the sonatas were once part of a set, but lack the incontrovertible evidence needed to prove it. The fact that D major and G minor are among the keys argues, to my mind, in favour of such a conception. Those two sonatas work

very well together, and it is not unlikely that that was intentional. Bach liked to use a logical tonal structure: we could easily imagine another piece in C major, and one in a minor key – E minor, say, like the transcription of the *Violin Sonata* BWV 1023, also included in this programme, or B minor, like the aria featuring the viola da gamba (*Es ist Vollbracht*) in the *St John Passion*. The G major sonata really does sound like the opening piece of a set. The *Suites for solo cello* begin in that key. Here the first two sonatas follow the four-movement *sonata da chiesa* structure, slow-fast-slow-fast, but the G minor (BWV 1029) is a sonata in three-movement concerto style, a “*Sonate auf Concertenart*”. Should we thus imagine a set alternating church sonatas and sonatas in concerto style, in the same way as the composition for solo violin alternates sonatas and partitas? That would explain why I feel that the D major and G minor sonatas go so well together.

For some, the G major sonata is a transcription of the Sonata for two flutes and continuo BWV 1039, while others believe the contrary. Is there anything in the viol part to suggest that it might be a transcription?

No, absolutely not. I see nothing to suggest that the G major sonata was originally written for another instrument. And in the other two sonatas

as well there are features that plead in favour of their having been initially composed for the viol: the type of virtuosity found, for instance, in the cadenza at the end of the D major sonata, and the use of the instrument's middle register, as in the finale of the one in G minor. Bach was clearly perfectly familiar with the viola da gamba. The inventory drawn up after his death shows that his estate included one viol – a very fine instrument made by Johann Christian Hoffmann of Leipzig.

Which instrument did you choose for this recording?

For these sonatas, I wanted to try a different instrument from the type I usually play. So I chose an early viol, an original one, not a copy: an English viol, with a very distinctive timbre. It isn't a very powerful instrument, and occasionally I had to open up the sound just a little. I wanted that intimate feel, and being able to record with an early viol always makes the experience more intense.

We find the viol in the sixth Brandenburg Concerto, of course, but Bach used it above all in his religious music: in a number of cantatas, including the Actus Tragicus, and in the St John and St Matthew Passions. In these works, it is often associated with the death of Christ,

lamentation, and the sadness of the Christian faced with the Crucifixion.

Yes, the viola da gamba has a soulful quality; it has a great affinity for that type of emotion and the expression of deep spirituality; it connects us with a higher plane. The harpsichord is an instrument that also has a large repertoire of very abstract and very imaginative pieces. It's interesting when those two worlds come together. For these sonatas we had to find the resonance that would enable two instruments, structurally completely different, to interact. With the harpsichord, once the plectrum has plucked the string, the sound is immediately dampened. The viola da gamba, on the other hand, has a long period of resonance after the initial attack, making it possible to nourish the sound, lend it colour and intensity. If the viol is played too slowly, therefore, the harpsichord is left high and dry, unable to express itself. Conversely, if the violist has to play very fast, its sound no longer has room to develop. Finding the right balance is very tricky, but also very interesting: despite the great differences in resonance and technique, these two instruments are able to play creatively together. I find the sound, the whole new world they create together, very moving.

A close collaboration between yourself and Christophe Rousset is therefore extremely important...

We have been working together for years. Twenty years ago, we already had plans to record these sonatas! In the meantime, we have played a lot together in the continuo group for operas, which has enabled us to develop our cohesion, and attain greater spontaneity and freedom. That kind of experience has brought us closer and allowed us to gain a better understanding of each other. With this recording, we didn't want to produce "yet another version" of these sonatas, but rather to bring something new to their performance. From the start, we therefore aimed to take multiple risks, and to favour spontaneity by avoiding overthinking. We ventured to use a sort of rubato, varying the tempo to the point of potentially causing a disaster! Often, it's at such moments that miracles can happen! We also wanted to recover the freshness one has when approaching a piece for the first time – so we pretended that neither of us knew this music! In all honesty, we made virtually no decisions beforehand. But we were helped by the fact that, having often played these sonatas in concert, we knew the crucial points along the way where we needed to be heading in the same direction, and also where we could allow ourselves freedom and flexibility. For the

rest, we let ourselves be guided naturally by our inspiration and our awareness of what each of us was doing. We laughed so much during the recording: we really went over top in some of the takes! It was a very joyful experience. We were so happy to be recording these pieces at last! We saw it as a sign of our mutual friendship. And I also saw it as representing my gratitude to Christophe for the many years we have played together with such intensity and emotion.

Interview conducted by Stephen Sazio
on 17 October 2025
Translation: Mary Pardoe



Gespräch mit Atsushi Sakai

Wie sind Sie auf diese Sonaten für Viola da Gamba gestoßen? Wie hat sich Ihr erster Kontakt mit dieser Musik gestaltet?

Meine Entdeckung dieser Gambensonaten geht auf meine Schulzeit in Los Angeles zurück. Ich besuchte dort drei Jahre eine Privatschule, ein Gymnasium, um u. a. höchst fleißig Cello spielen zu lernen. In dieser Zeit begann ich, mich für die sog. historisch informierte Aufführungspraxis zu interessieren, insbesondere aufgrund der Einspielungen Anner Bylsmas. So stieß ich bei meinen Recherchen in Phonotheken auf eine Aufnahme dieser drei Sonaten mit Wieland Kuijken und Gustav Leonhardt. Mich deucht, dass dies meine erste Berührung mit der Viola da Gamba war. Ich war 15 oder 16 Jahre alt und wirklich durch und durch ein „moderner“ Cellist. Vielleicht hatte ich davor schon eine Einspielung der zweiten Sonate mit einem Cello gehört, in Pablo Casals' und Paul Baumgartners Interpretation.

Vor Los Angeles habe ich in Seattle gelebt, wo ich die Konzerte der Seattle Violoncello Society besuchte. Zu jedem Konzert erschien auch eine alte Dame namens Eva Heinitz. Ich wusste das damals jedoch nicht.

Ich war zehn Jahre alt, aber diese Dame war eine der Pionierinnen der Gambe in den Vereinigten Staaten! Sie hatte diese Sonaten damals bereits eingespielt, und ich wusste noch nicht einmal etwas von der Existenz dieses Instruments!

Erst als ich nach Frankreich kam, begann ich mich wirklich für alte Musik zu interessieren, und insbesondere für die Viola da Gamba.

Die Entstehungsgeschichte dieser Gambensonaten ist immer noch höchst geheimnisumwittert. Selbst ihre Datierung ist problematisch. Lange Zeit wurde angenommen, dass sie aus Bachs Köthener Zeit (1717-1723) stammen, d. h., dass sie zeitgleich mit den Brandenburgischen Konzerten und den Suiten für Violoncello solo entstanden sind. Heutzutage wird die Hypothese aufgestellt, dass sie erst später in Leipzig komponiert wurden. Wie beurteilen Sie das?

Überkommen ist ein einziges Faszikel im Zusammenhang mit diesen Sonaten, und zwar mit den handschriftlichen Einzelstimmen der ersten Gambensonate in G-Dur BWV 1027. Die chemische Analyse des Notenpapiers zeigt Übereinstimmungen mit dem bei den Handschriften

von *Die Kunst der Fuge* und dem zweiten Buch des *Wohltemperierten Klaviers* verwendeten Papier. Die Handschriften könnten daher aus den Jahren zwischen 1738 und 1744, also zu Bachs Lebensende hin, stammen. Diese Hypothese erscheint mir aus musikalischer Sicht sehr plausibel. So traut er sich etwa in der G-Dur-Sonate, mit ihrer ziemlich dichten Kontrapunktik sowie ihrem herausragenden Tonsatz, an Harmonien mit gleichzeitig auftretenden Non- und Septakorden heran, das ist wirklich ganz großartig! Dazu gesellen sich Strettas, eine Art Fuge, die sich immer mehr verdichtet, wie man sie zum Beispiel am Ende des zweiten Satzes vernimmt. Für mich ist dies eher mit einem recht späten Kompositionsstil verbunden.

Es gibt noch eine weitere Hypothese, über die oft diskutiert wird: Sind diese drei Sonaten Fragmente eines Zyklus, dessen andere Teile verschollen sind?

Ja, das ist eine berechnete Frage. Tatsächlich sind nur diese drei *Sonaten für Viola da Gamba* und obligates Cembalo erhalten geblieben, was sehr schade ist. Viele Werkesammlungen von Bach bestehen aus sechs Stücken, so etwa die *Suiten für Violoncello solo*, die *Partiten für Cembalo*, die *Sonaten und Partiten für Violine*. Bach hatte oft eine sehr strukturierte, ganzheit-

liche Vorstellung von seinen Kompositionen, insbesondere bei seiner Kammermusik. Man kann zu Recht annehmen, dass diese Sonaten, wie die sechs Sonaten für Violine und Cembalo, ursprünglich eine Sammlung von sechs Stücken bildeten. Auf einer späteren Abschrift finden sich die Ziffern V und VI über den Sonaten in D-Dur und g-Moll: Weisen sie auf ihre Reihenfolge in einem geschlossenen Zyklus hin? Das ist tatsächlich eine Frage, die ich mir schon lange stelle. Ich bin fest davon überzeugt, dass es sich um einen solchen Zyklus handelt, aber mir fehlen noch einige Hinweise zur endgültigen Untermauerung, dass diese Sonaten eine Einheit bilden. Die Tatsache, dass beispielsweise D-Dur und g-Moll zu den verwendeten Tonarten gehören, spricht meiner Meinung nach für eine Konzeption als geschlossenen Zyklus. Sie passen sehr gut zusammen und könnten eine Art „Paar“ bilden. In der von Bach bevorzugten tonalen Logik könnte man sich sehr gut ein Stück in C-Dur und ein weiteres Stück in Moll vorstellen, beispielsweise in e-Moll, wie etwa die Transkription der Violinsonate BWV 1023, die wir als Ergänzung spielen, oder in h-Moll, wie die Arie mit Viola da Gamba-Begleitung aus der *Johannespassion*. Die Sonate in G-Dur klingt wirklich wie der Beginn eines Zyklus. Die *Suiten für Violoncello* beginnen in G-Dur. Die ersten beiden Sonaten entsprechen

in der Form einer *Sonata da chiesa*, die Nr. 3 hingegen einem Konzert. Muss man sich hier, wie beim Wechsel von *Sonaten und Partiten* im Zyklus für Violine, eine Serie vorstellen, mit alternierenden Sonaten *da chiesa* sowie konzertanten Stücken? Dies könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb die Sonaten Nr. 2 und 3 meiner Meinung nach so gut zusammenpassen.

Die Sonate in G-Dur ist eine Bearbeitung der Triosonate für zwei Flöten und Basso continuo BWV 1039 (oder vielleicht ist es umgekehrt?). Bemerkt man im Tonsatz der Gambenstimme die ursprünglich anders besetzte Komposition? Überhaupt nicht! Ich sehe nichts, was darauf hindeuten würde, dass die Komposition einem anderen Instrument galt. Was die beiden anderen Sonaten angeht, so gibt es da etwas hinsichtlich der Virtuosität, zum Beispiel die Kadenz am Ende der zweiten Sonate, diese ganz und gar für eine Gambe gedachte Komposition oder auch wie Bach im Finale der Sonate Nr. 3 die Mittellage des Instruments einsetzt, was möglicherweise für eine Originalkomposition für Viola da Gamba spricht. Es ist klar, dass sich Bach genauestens mit diesem Instrument auskannte. In Bachs „Specificatio der Verlaßenschaafft“ (Nachlassverzeichnis) findet sich eine sehr schöne Gambe von Johann Christian

Hoffmann, einem Geigenbauer aus Leipzig, ein wunderbares Instrument!

Für welches Instrument haben Sie sich bei dieser Einspielung entschieden?

Bei diesen Sonaten wollte ich einmal ein anderes Instrument ausprobieren als jenes, das ich normalerweise spiele. Also habe ich mich für eine alte Gambe und nicht für eine Kopie entschieden, eine englische Gambe mit einem ganz besonderen Klang. Es ist kein sehr lautes Instrument, und manchmal musste ich den Klang ein wenig verstärken. Aber ich trachtete nach diesem intimen Charakter, und eine Aufnahme mit einer alten Gambe gestaltet sich immer mit einer besonderen Intensität.

Wenn man sich Bachs Verwendung der Viola da Gamba ansieht, stößt man natürlich auf das Brandenburgische Konzert Nr. 6, aber vor allem auf geistliche Musik, wie etwa Kantaten, den Actus Tragicus, die Johannes- und die Matthäuspassion, bei denen das Instrument oft mit dem Tod Christi sowie dem Klagen, der Trauer der Christen angesichts der Kreuzigung in Verbindung gebracht wird.

Ja, dieser klagende Charakter ist wirklich Teil der „Seele“ der Viola da Gamba. Dieses Musikinstrument steht in starker Resonanz mit dieser

Art von Affekten und spiritueller Tiefe, es ist ein Instrument, das einen mit dem „Höheren“ verbindet. Das Cembalo ist ein Instrument, das ebenfalls über ein umfangreiches Repertoire an höchst abstrakten, aber auch einfallsreichen Stücken verfügt. Das Aufeinandertreffen dieser beiden musikalischen Welten ist interessant. Und gerade für diese Sonaten muss man die Resonanz finden, die beide Instrumente miteinander verbindet. Aus handwerklicher Sicht sind sie völlig gegensätzlich. Sobald eine Saite beim Cembalo mit dem Kiel angezupft wird, lässt sich die Resonanz nicht mehr kontrollieren. Bei der Viola da Gamba hingegen kann man den Klang nach der Bogenattacke noch weitergestalten, ihm Farbe und Intensität verleihen. Wenn der Gambist also zu langsam spielt, kann sich das Cembalo nicht mehr entfalten, und sozusagen keine Musik mehr machen. Wenn sich der Gambist hingegen zu einem raschen Spiel gezwungen sieht, gibt es nicht mehr genug Resonanz und der Klang der Viola da Gamba geht verloren. Das Schwierigste, aber auch das Interessanteste ist es, dieses Gleichgewicht zu finden. Wir kommen aus zwei verschiedenen musikalischen Welten und tun uns zusammen, um gemeinsam etwas zu erschaffen. Was ich wirklich bewegend finde, ist diese Resonanz der beiden Instrumente, die uns verbindet; wir

versuchen, damit ein musikalisches Universum zu erschaffen.

Ist das gute künstlerische Einvernehmen mit Christophe Rousset daher ganz besonders wichtig?

Wir arbeiten seit Jahren zusammen. Bereits vor zwanzig Jahren hatten wir uns vorgenommen, diese Sonaten einzuspielen! In der Zwischenzeit haben wir bei Opern oft gemeinsam in der Continuogruppe gespielt, was uns einen großen Zusammenhalt, eine ebensolche Spontaneität und künstlerische Freiheit untereinander gestattet hat. Diese Erfahrung hat uns einander nähergebracht und zu einem besseren gegenseitigen Verständnis verholfen. Mit dieser CD wollten wir nicht „noch eine x-te Fassung“ dieser Sonaten präsentieren, sondern etwas Neues bieten. Wir sind also mit dem Wunsch angetreten, viele Risiken eingehen zu dürfen und die Dinge im Vorfeld nicht allzu sehr festzulegen; wir wollten eine Art Rubato wagen, das Tempo dehnen oder im Gegenteil beschleunigen, mit einer Agogik bis an den Rand der Katastrophe. Oft geschieht in solchen Momenten dann ein Wunder, sozusagen „*una certa sprezzatura*“, bei der sich Eleganz und Leichtigkeit ohne sichtbare Anstrengung mit höchstmöglicher musikalischer Perfektion verbinden.

Wir haben so getan, als würden wir beide diese Musik nicht kennen, um ihr ganz unvoreingenommen begegnen zu können. Und um ehrlich zu sein: Wir haben fast nichts im Voraus entschieden. Wir haben die Sonaten oft bei Konzerten gespielt, hatten also einige Anhaltspunkte und wussten, an welchen entscheidenden Stellen wir gemeinsam die gleiche Richtung einschlagen mussten und wo wir uns Freiheit und Flexibilität zugestehen konnten. Im Übrigen haben uns unsere Inspirationen und unser gemeinsames Hinhören ganz selbstverständlich geleitet. Wir haben während der Aufnahme viel gelacht: Es gibt da Takes, bei denen wir wirklich zu weit gegangen sind! Es war ein sehr fröhlicher Moment, denn wir waren so happy, diese Stücke endlich einspielen zu können, als Zeichen unserer Freundschaft. Und was mich betrifft, als Zeichen der Dankbarkeit Christophe Rousset gegenüber, dafür, dass er schon so lange und so intensiv mit mir musiziert.

*Das Gespräch mit Atsushi Sakai führte
Stephen Sazio am 17. Oktober 2025
Übersetzung: Hilla Maria Heintz*



Entretien avec Atsushi Sakai

Comment avez-vous découvert ces sonates pour viole de gambe ? Quel a été votre premier contact avec cette musique ?

Ma découverte de ces sonates date de l'époque où j'étudiais à Los Angeles. J'y ai passé trois ans dans un lycée privé pour apprendre, entre autres, le violoncelle de manière vraiment assidue. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à m'intéresser à l'interprétation historique, notamment avec les enregistrements d'Anner Bylsma. Et dans mes recherches en discothèque, je suis tombé sur un enregistrement de ces trois sonates par Wieland Kuijken et Gustav Leonhardt. Ce fut, je pense, mon premier contact avec la viole de gambe. J'avais quinze-seize ans, et j'étais vraiment un violoncelliste moderne, pur et dur. J'avais peut-être avant cela déjà entendu la deuxième sonate au violoncelle, dans l'enregistrement de Pablo Casals et Paul Baumgartner.

Avant Los Angeles, j'avais habité à Seattle où je fréquentais les concerts de la société de violoncelle. À chaque concert venait une vieille dame qui s'appelait Eva Heinitz. Je ne l'ai jamais su à l'époque — j'avais 10 ans — mais c'était une des pionnières de la viole de gambe

aux États-Unis ! Elle avait déjà enregistré ces sonates et moi j'ignorais encore l'existence de cet instrument !

C'est en arrivant en France que je me suis vraiment intéressé à la musique ancienne, et particulièrement à la viole de gambe.

L'histoire de ces sonates comporte encore beaucoup de mystères. Leur datation même pose problème. On a longtemps cru qu'elles dataient de la période de Koethen (1717-1723), c'est-à-dire contemporaines des Concertos brandebourgeois et des Suites pour violoncelle seul. Aujourd'hui, on émet l'hypothèse qu'elles soient plus tardives, de la période de Leipzig. Quel est votre point de vue ?

Il nous reste un seul document manuscrit concernant ces sonates : les parties séparées de la première en sol majeur. L'analyse chimique du papier donne des résultats concordant avec celle du papier des manuscrits de *L'Art de la fugue* et du second livre du *Clavier bien tempéré*. Elles pourraient donc dater de la fin de la vie de Bach, entre 1738 et 1744. C'est une hypothèse qui d'un point de vue musical

me semble très plausible. Dans la sonate en *sol* majeur par exemple, avec son travail de contrepoint assez dense et sa qualité d'écriture, il ose chercher des harmonies comme 7, 9 qui sont vraiment admirables, et des strettes, une sorte de fugue qui se serre de plus en plus, comme on l'entend à la fin du deuxième mouvement par exemple. Cela évoque pour moi un style assez tardif.

Il y a une autre hypothèse dont on débat souvent : ces trois sonates sont-elles des fragments d'un cycle dont les autres parties auraient été perdues ?

Oui, c'est une vraie question. Il ne reste en effet, et c'est très dommage, que ces trois sonates pour viole de gambe et clavecin obligé. Beaucoup de recueils de Bach fonctionnent par six : les *Suites pour violoncelle seul*, les *Partitas* pour clavecin, les *Sonates et partitas pour violon*. Bach avait souvent une vision très organisée, totalisante, de ses compositions, en particulier dans sa musique de chambre. On peut légitimement penser que, comme les six sonates pour violon et clavecin, ces sonates étaient à l'origine un recueil de six. Sur une copie tardive, on trouve les chiffres V et VI au-dessus des sonates en *ré* majeur et *sol* mineur : était-ce leur numéro d'ordre dans

un cycle ? C'est effectivement une question que je me pose depuis longtemps. Je crois profondément qu'il s'agit d'un cycle, mais il me manque encore des clés pour pouvoir vraiment affirmer qu'il y a une unité entre ces sonates. Le fait d'avoir par exemple le *ré* majeur et le *sol* mineur parmi les tonalités, c'est un élément qui me semble plaider pour une conception en cycle. Elles fonctionnent très bien ensemble et pourraient être une sorte de couple. Dans les logiques tonales que Bach aime construire, on imaginerait très bien une pièce en *do* majeur, et une autre pièce en mineur, *mi* mineur par exemple, comme la transcription de la *Sonate pour violon* BWV 1023 que nous jouons en complément, ou bien en *si* mineur, comme l'aria avec viole de gambe de la *Passion selon saint Jean*. La sonate en *sol* majeur sonne vraiment comme l'ouverture d'un cycle. Les *Suites pour violoncelle* s'ouvrent en *sol* majeur... Les deux premières sonates sont en forme de *sonata da chiesa*, la troisième concertante. Faut-il imaginer, comme l'alternance des sonates et des partitas dans le cycle pour violon, un cycle ici en alternance entre sonates d'église et pièces concertantes ? Cela expliquerait pourquoi les deuxième et troisième me semblent aller si bien ensemble.

La sonate en sol majeur est une transcription de la Sonate pour deux flûtes BWV 1039 (ou bien peut-être est-ce l'inverse ?). Sent-on dans l'écriture de la partie de viole un travail de transcription ?

À aucun moment. Je ne vois aucun élément qui trahirait une écriture issue d'un autre instrument. Quant aux deux autres sonates, il y a quelque chose dans le travail de virtuosité, par exemple la cadence de la fin de la deuxième sonate, cette écriture purement et vraiment violistique, ou encore dans le finale de la troisième avec le travail dans le médium de l'instrument, qui milite éventuellement pour une écriture originale pour viole. Il est clair que Bach connaissait parfaitement cet instrument. Dans l'inventaire de ses biens après décès, on trouve une viole de Johann Christian Hoffmann, qui était un luthier de Leipzig. C'est un très bel instrument.

Quel instrument avez-vous choisi pour cet enregistrement ?

Pour ces sonates, je voulais essayer autre chose que ce que je joue habituellement. J'ai donc choisi une viole ancienne et non une copie, une viole anglaise, avec ce timbre tellement particulier. Ce n'est pas un instrument très puissant et de temps en temps, j'étais obligé d'ouvrir un tout petit peu le son. Mais je voulais

ce côté intime, et pouvoir enregistrer avec une viole ancienne, c'est toujours plus intense.

Lorsqu'on regarde l'usage que fait Bach de la viole, il y a bien sûr le sixième des Concertos brandebourgeois, mais il y a surtout de la musique religieuse : des cantates, l'Actus Tragicus, la Saint Jean et la Saint Matthieu, où elle est souvent associée à la mort du Christ, à la déploration, à la tristesse du Chrétien face à la crucifixion.

Oui, ce caractère de lamentation fait vraiment partie de l'âme de la viole de gambe. C'est un instrument qui entre en résonance très forte avec ce type d'affects et cette profondeur spirituelle, un instrument qui nous connecte avec le « haut ». Le clavecin est un instrument qui a aussi un grand répertoire de choses très abstraites et très imaginatives. La rencontre de ces deux mondes-là est intéressante. Et justement, pour ces sonates, il faut trouver la résonance qui va relier les deux instruments ensemble. Du point de vue de la facture, ils sont totalement opposés. Au clavecin, une fois la corde pincée par le plectre, on ne contrôle plus la résonance. À la viole au contraire, c'est après l'attaque que l'on peut nourrir le son, lui donner couleur et intensité. Donc si le violiste joue trop lentement, le clavecin ne peut plus s'exprimer,

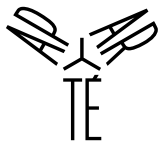
ne peut plus faire de musique. Et au contraire, si le violiste doit jouer trop vite, il n'y a plus assez de résonance et on tue le son même de la viole. Le plus délicat, mais aussi le plus intéressant, est de trouver cet équilibre-là : on vient de deux mondes différents et on se rencontre pour pouvoir créer quelque chose ensemble. Ce qui est vraiment touchant, je trouve, c'est cette résonance des deux instruments qui nous relie, et nous qui essayons de créer un univers entier à partir d'elle.

La complicité avec Christophe Rousset est donc extrêmement importante ?

Nous collaborons depuis des années. Il y a vingt ans déjà, nous avons le projet d'enregistrer ces sonates ! Nous avons entre temps fait beaucoup de continuo ensemble sur des opéras, ce qui nous a permis d'obtenir une grande cohésion, une grande spontanéité et une grande liberté entre nous. Ce genre d'expérience nous a rapproché, nous a permis de mieux nous comprendre. Avec ce disque, nous ne voulions pas faire « encore une autre version » de ces sonates, nous voulions apporter quelque chose de nouveau. Nous sommes donc partis avec le désir de prendre beaucoup de risques, de ne pas figer les choses par trop d'anticipation : prendre le risque d'une sorte de rubato, d'étirer

ou au contraire d'accélérer, d'être agogique jusqu'à risquer la catastrophe : c'est dans ces moments-là souvent que le miracle a lieu. Nous avons fait comme si ni l'un ni l'autre nous ne connaissions cette musique, pour retrouver la fraîcheur de la découverte. Très honnêtement, nous n'avons presque rien décidé à l'avance. Nous les avons beaucoup jouées en concert, nous avons donc quelques pilotis, savions à quels points cruciaux du chemin il nous fallait prendre ensemble la même direction, et où nous pouvions nous accorder liberté et souplesse. Pour le reste, ce sont nos inspirations et notre écoute complice qui nous ont naturellement guidés. Nous avons beaucoup ri pendant l'enregistrement : il y a des prises où nous sommes vraiment allés trop loin ! C'était un moment très joyeux, nous étions si heureux de pouvoir graver ces pièces, enfin. Comme un signe d'amitié entre nous. Et pour moi de reconnaissance envers Christophe de faire de la musique avec moi depuis si longtemps, et aussi intensément.

*Propos recueillis le 17 octobre 2025
par Stephen Sazio*



Centre
national de
la musique

Enregistré par Little Tribeca du 21 au 23 octobre 2024 au Studio RiffX, La Seine Musicale,
Boulogne-Billancourt

Direction artistique, prise de son, mixage et mastering : Blaise Carpene

Montage : Blaise Carpene et Atsushi Sakai

Enregistré en 24 bits/96kHz

Instruments :

Clavecin Allemand, école Zell, Marc Ducornet

Viole de gambe anglaise anonyme, XVII^e siècle

Crédits photographiques : Atsushi Sakai : © Olivier Degen ; Christophe Rousset : © Nathanaël Mergui

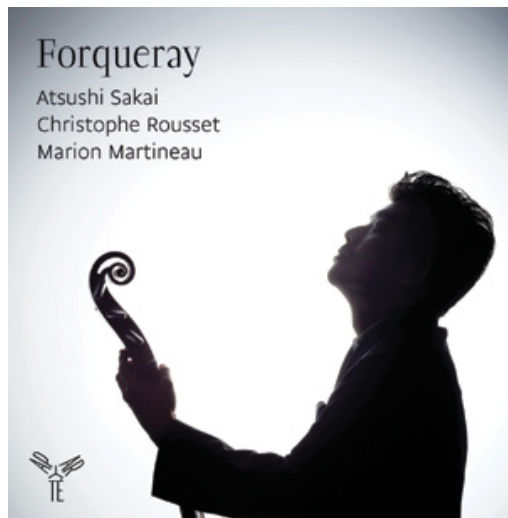
[LC] 83780

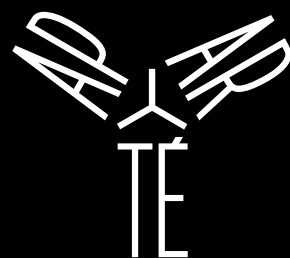
AP394 Little Tribeca © © 2026 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

Also available





apartemusic.com