



HILARY  
HAHN  
PLAYS  
BACH

SONATAS 1 & 2  
PARTITA 1

DECCA



## JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

### SONATA NO. 1 IN G MINOR BWV 1001

en *sol* mineur | g-Moll

1	1. Adagio	04.47
2	2. Fuga (Allegro)	05.26
3	3. Siciliana	03.31
4	4. Presto	03.22

### PARTITA NO. 1 IN B MINOR BWV 1002

en *si* mineur | h-Moll

5	1. Allemande	07.30
6	2. Allemande – Double	04.12
7	3. Courante	03.42
8	4. Courante – Double	03.31
9	5. Sarabande	04.02
10	6. Sarabande – Double	03.35
11	7. Tempo di Bourrée	03.27
12	8. Tempo di Bourrée – Double	03.15

### SONATA NO. 2 IN A MINOR BWV 1003

en *la* mineur | a-Moll

13	1. Grave	04.51
14	2. Fuga	08.07
15	3. Andante	06.33
16	4. Allegro	05.50

HILARY HAHN *violin*

Twenty-two years ago, when I was sixteen, I began planning my first album. During the preliminary repertoire discussions, it became clear to me that I wanted to record the pieces I knew best. That meant solo Bach: I had practiced or performed at least one movement of the Sonatas and Partitas every day since I was nine years old. Out of the set of six works, I chose three. The record was released when I was seventeen. Not a week has passed since then without an audience member asking me when I'll record the rest of the set. My answer has always been that I like having that album ahead of me on the horizon, as a project I can return to when I feel the time is right. I've continued to work on solo Bach nearly every day, programming a sonata or partita in most of my recitals, offering movements as encores during every concerto engagement, and presenting the works in unconventional concert settings for varied audiences, from babies to bar patrons. It is still, by far, the repertoire I've played the most. I've experienced time and again how Bach changes the ambience of a room and, in turn, how a performance environment affects the way I perceive this music. Through all these years, Bach's solo sonatas and partitas have also been the only pieces I've worked on steadily even when I'm not preparing for a performance. Meditation, habit, challenge, relaxation, emotional grounding, a way to unspool my thoughts... there are lots of reasons why.

Seven years ago, it felt like the time had arrived to make the followup album. I was twice the age I'd been when I recorded my first Bach session, a landmark that seemed significant. Over the course of a year, without telling anyone, I recorded Sonatas 1 & 2 and Partita 1 to see where they stood. I thought I might have finished the project and was thrilled, but when I went to listen to the sessions, I couldn't bring myself to open the files. I'm not sure why, but I'd guess that deep down, I wasn't ready for the cycle to be complete. I kept the sessions but shelved the album.

After that experiment, I continued to practice and perform those pieces, but with the added influence that recording sessions have on my playing. Microphones plus a studio listening booth show me how others might hear me; playbacks are the closest I get to sitting in my own concert, the tone of the hall melding with the sound of my violin. The refreshed perspective gives me new ideas. I've often been curious how it

would feel to redo a recording before the original version was released — would the experience of having recorded it recently change anything?

Last year, I finally listened to those initial sessions, with a commitment to release the album within a couple of years. Some of my interpretations matched what I remembered; others didn't. I re-recorded everything that I was curious to retry. It was fun; after five years, the familiarity remained, but I also discovered the liberation that comes with reopening possibilities. Once I finished, I felt a deep sense of accomplishment. That's how I knew the project was complete. I wound up choosing the newer versions for the majority of this album, but I'm equally attached to the older material that I've included. What you hear in this completion of my solo Bach set is therefore the best recording that I feel I can offer at this point in my life. I love these pieces. Indulging in the freedom of the moment is the only way to attain an honest performance, and the moments and grand gestures that Bach gifted violinists through these works are magically infinite. This is music of limitless potential for the player, and these solo sonatas and partitas are Bach's most revered legacy to the violin world.

From the day I learned the first notes of the Siciliana from Sonata No.1 for my first full recital almost thirty years ago, this set of works has been a touchstone of my musical life. I used to envision this recording as my link to a long chain of traditions. But now that this album is finished, I see that the best way to honor the continuum that Bach's solo violin works embody is to simply appreciate these pieces when they are needed — whatever that means to you. Whether you experience the sonatas and partitas as a violinist or a listener, alone or in community with others, I hope that they will bring the depth, emotion, humor, and reverie to your life that they do to mine.

HILARY HAHN, March 2018



## BACH SONATAS NOS. 1 & 2, PARTITA NO. 1

Johann Sebastian Bach wrote his Sonatas and Partitas for solo violin three hundred years ago, but they remain the standard by which violinists, as well as composers, measure themselves. Hilary Hahn was immersed in these works of Bach from an early age, and chose three of them — the D minor and E major Partitas and the C major sonata — for her first recording project, released in 1997. Fittingly, her first Decca release completes the cycle.

Bach (1685–1750) was an encyclopedic composer, exploring nearly every genre (opera the notable exception) available to a composer of his day and inventing a few. His focus on particular genres during certain periods of his life relates directly to the requirements of employment and other circumstances. Cantatas and the big Passion settings date from his first years (beginning in 1723) as Kantor of the Thomasschule in Leipzig, when he needed to build up a performing repertoire of such works; a surge of harpsichord concertos corresponded to his becoming

director of Leipzig's collegium musicum in 1729. It's in this context that we can view the sets of solo works for cello and violin that Bach wrote at about the same time as the *Brandenburgs*, during the second half of the 1710s. He was employed at Weimar as court organist, with other duties, until 1717, and for the following six years at the court at Anhalt-Cöthen, where he had an excellent relationship with his employer, the music-loving Prince Leopold. There is strong evidence to suggest Bach began the solo violin and cello works during his Weimar years, but their fair-copied, finished scores date from 1720–21, during his time at Cöthen, and were probably made for specific performance opportunities. Bach also showed a growing desire to catalog and collate his accomplishments in the various genres—the first book of the *Well-Tempered Clavier* dates from this period, as do several other catalog-type collections.

The Sonata No. 1 in G minor, like its two siblings, begins with a prelude-like movement preceding a substantial

second-movement fugue. Of these opening slow movements, the G minor Adagio is the most improvisatory. The well-defined chord progression is presented in big, full multi-stops, with garlands of melody connecting one to the next. Though the rhythms are written out strictly, the variability within the line, and the line's contrast with the heavy chords, lends a sense of musing and freedom to the music as though it's being invented on the spot.

The idiomatic writing for the violin reminds us that, although Bach's main instrument was the organ, he was also a more-than-competent violinist with a thorough grasp of that instrument's capabilities. A few overarching, violin-centered ideas are illustrated already in the G minor Adagio. The opening G-minor chord uses the violin's two lowest strings, G and D, by which Bach deliberately defines the violin's sonic identity. This carries over, at least conceptually, through all six pieces: Bach relies on the listener's innate ability (conscious or otherwise) to "hold" musical moments like this over both long and short spans. For a more immediate example, the four-note chord that begins this Prelude is not four notes played simultaneously, as it's written; the nature of the violin requires it to be arpeggiated, low to high. We



nevertheless "hear" it, or understand it, as a four-note G-minor chord, in the same way we create words partially heard in conversation, via contextual expectation. This is key to the contrapuntal texture of all these works: for example, notated full chords must be played as arpeggios; what's written as a sustained quarter-note or even a half-note might be playable only as a brief sixteenth note; and a conceptually continuous melody in a contrapuntal texture might be represented by a few isolated notes.

These ideas are especially crucial to hearing continuity in the complex interplay of the fugues. The G minor fugue's subject is three repeated notes and a falling figure: the first and fourth statements start on D, the second and third on G. Virtuoso figuration, including bariolage-like rapid arpeggios, contrast with the stern aspect of the fugue subject. Returns to this theme mark the structural episodes and expressive pinnacles of the piece.

The elegant, slow Siciliana is in B-flat major, with a gentle, rocking rhythm in  $\frac{12}{8}$  time. The opening idea, a low, rising melody with a higher response in descending two-note chords, defines the movement, without always being explicitly present. The finale, Presto, is a quick, jig-like movement: although the texture is always single notes,

Bach defines several different contrapuntal layers with rapid shifts in register and clear chord progressions. The movement is in two big parts, both of which are repeated (AABB); the second part is a kind of inversion (upside-down image) of the first. The Presto ends with the same big G minor chord that began the Adagio.

The B minor Partita is a special suite in which each movement is paired with its "double" (in French), a variation style fashionable in French Baroque music. Each of the four "original" movements is a dance form, and each is followed by a more active double sharing the original's harmonic structure and melodic contours. The slow Allemanda ("German dance"), featuring dotted rhythms, triplets, and multi-stop chords, is paired with a *double* with sixteenth-notes in a single voice throughout; both the original Allemanda and its variation are repeated. The somewhat faster Corrente, a dance in triple meter, is a constant flow of notes, with a wave-like motion to its unbroken line; in the *double*, sixteenth notes at the same tempo give it twice the speed and energy. The slow, passionate Sarabande is a stylized, three-beat Spanish dance encountered frequently throughout the Baroque era (including all of the Bach cello suites, as well as the

D minor Partita for violin). The multi-stop chords of the original are transformed to restrained triplet arpeggios in the *double*. Finally, we have a pair of Bourrées (Italian “tempo di Borea”), a robust French country dance in  $\frac{4}{4}$ . Its heavy downbeats are marked by multi-stop chords in the original; the *double* is much lighter in texture and approach.

The A minor Sonata is a step beyond its G minor sibling in scope, running several minutes longer overall, with a much larger second-movement fugue. It opens with an introspective Grave, similar to the G minor Adagio in its inherent rhythmic suppleness and chordal/melodic contrast, though here the harmonic progression is faster and farther-ranging. The big A minor Fugue is one of the most exuberant movements in the entire cycle. The fugue subject begins with two distinctive sixteenth notes and includes an octave leap down, followed by a zigzag ascent. The sixteenths and the octave leap, plus a chromatic falling countermelody that first occurs in the fourth measure, are clearly recurring motivic elements. The fugue is not ostentatiously virtuosic, its difficulty lying primarily in the necessity of maintaining clear forward motion and clarity among the four parts continually in play.

The C-major Andante, with its sighing, repeated bass note in nearly every measure, is a peaceful respite after the fugue’s intensity. The closing Allegro is another two-part movement with both sections repeated. The two-part is present on a smaller scale, as well: at the level of the measure, two- or four-beat figures repeat, played *forte* the first time and *piano* the second, like an echo—a very rare occasion where Bach specifies dynamic markings in his music. The prevailing sixteenth notes are enlivened by little thirty-second-note goads sparking bright upticks in energy and effervescence.

Bach wasn’t the first composer to write standalone works for solo violin, but as with most of the genres he undertook, he accomplished the transcendent in his solo sonatas and partitas. That transcendence demands the performer’s utmost, both physical and artistic, and make for an astonishingly powerful experience for the player as well as for the listener. The Sonatas and Partitas are rightly the well-spring of an entire repertoire, and it’s little wonder that violinists and music lovers return to these matchless works again and again, finding new depth and nuance with each encounter.

Robert Kirzinger



Il y a vingt-deux ans, j'avais seize ans, j'ai commencé à réfléchir à mon premier disque. Au cours des discussions préliminaires sur le choix du programme, j'ai réalisé que je n'avais qu'une envie, enregistrer les morceaux que je connaissais le mieux, c'est-à-dire les sonates et partitas pour violon solo de Bach dont j'avais travaillé ou joué tous les jours au moins un mouvement depuis l'âge de neuf ans.

Je choisis trois des six œuvres du recueil. J'avais dix-sept ans à la sortie du disque. Depuis, pas une semaine ne passe sans qu'une personne du public ne me demande quand je pense enregistrer le reste du recueil. Je réponds toujours que cela me plaît d'avoir ce disque devant moi à l'horizon, de voir ce recueil de Bach comme un projet auquel je pourrai revenir quand j'aurai l'impression que c'est le bon moment. J'ai continué à travailler ces morceaux pratiquement tous les jours, programmé une sonate ou une partita dans la plupart de mes récitals, interprété un mouvement en bis après chaque concert avec orchestre, et fait entendre ces Bach dans des cadres informels, par exemple devant des bébés ou les clients d'un bar. Aujourd'hui encore, ce sont les œuvres que j'ai le plus jouées, de loin. J'ai souvent constaté que Bach change l'atmosphère d'une pièce et, inversement, que le cadre dans lequel je joue influence la manière dont je perçois la musique. Durant toutes ces années, les sonates et partitas de Bach ont également été les seules partitions que j'ai travaillées régulièrement même lorsque je ne préparais pas de concert – en guise de méditation, par habitude, par défi, pour me détendre, calmer mes émotions, dérouler mes pensées... les raisons sont multiples.

Il y a sept ans, j'ai eu le sentiment que le moment était venu d'enregistrer le reste du recueil. J'étais deux fois plus âgée que lors de mon premier disque Bach, une balise temporelle qui semblait significative. En l'espace d'un an, sans rien dire à personne, j'ai gravé les deux premières sonates et la Première Partita pour voir où j'en étais. Je pensais avoir bouclé l'intégrale et en étais ravie mais lorsque je suis allée écouter les prises, je n'ai pas pu me résoudre à ouvrir les fichiers. Je ne suis pas certaine de savoir pourquoi, je suppose simplement qu'au fond de moi-même je n'étais pas prête pour l'achèvement du recueil. J'ai gardé les prises mais renoncé au disque.

Après cette tentative avortée, j'ai continué à travailler et jouer ces morceaux, en bénéficiant cependant de l'influence que des séances d'enregistrement ont sur mon

jeu. Écouter en cabine ce que je viens d'enregistrer me montre comment les auditeurs m'entendent, c'est presque assister à mon propre concert – en tout cas m'en approcher le plus – avec le son de la salle qui se mélange au son du violon. Ce changement de perspective me donne de nouvelles idées. Je me suis souvent demandé ce que cela donnerait de refaire un enregistrement avant la sortie d'un disque – le fait d'avoir juste avant gravé le même programme changerait-il quelque chose ?

L'année dernière, j'ai finalement écouté ces séances d'il y a sept ans avec l'intention de sortir le disque dans un délai de deux ans. Dans mon interprétation, certaines choses correspondaient au souvenir que j'en avais, d'autres non. J'ai réenregistré tout ce que j'étais curieuse de réessayer. Cela a été formidable. Cinq ans avaient passé, tout était resté familier, mais je découvrais aussi cette libération que l'on éprouve lorsque s'ouvrent à nouveau des possibilités. Après avoir terminé, un profond sentiment d'accomplissement m'a envahie. C'est ainsi que j'ai su que le projet était achevé. Pour le montage de ce disque, j'ai fini par choisir la version récente pour la plupart des endroits mais j'aime tout autant les choses que j'ai retenues des premières séances. Ce que l'on entend dans ces pages solo de Bach est la meilleure version que je peux proposer à ce moment de ma vie. J'adore ces œuvres. S'abandonner à la liberté du moment est le seul moyen d'arriver à une interprétation honnête, et les moments et les grands gestes dont Bach fait don aux violonistes dans ces pages sont infinis et magiques. Ces sonates et partitas sont le plus beau legs de Bach au monde du violon, leur richesse n'a pas de limite pour l'interprète.

Depuis le jour où j'ai déchiffré les premières notes de la Sicilienne de la Première Sonate pour mon premier récital il y a presque trente ans, ces pages sont la pierre de touche de ma vie musicale. Pendant un temps, j'ai vu dans ce futur album Bach mon lien à une longue tradition mais maintenant que le disque est fini je m'aperçois que le meilleur moyen d'honorer cette tradition est simplement d'apprécier ces sonates et partitas lorsqu'on en a besoin – comprenez cela comme vous voudrez. Que vous les abordiez en violoniste ou en auditeur, seul ou non, j'espère qu'elles vous apporteront la profondeur, l'émotion, l'humour et la rêverie qu'elles donnent à ma vie.

HILARY HAHN, mars 2018



## BACH SONATES N<sup>OS</sup> 1 & 2, PARTITA N<sup>O</sup> 1

Les sonates et partitas pour violon solo de Bach ont beau être vieilles de trois siècles, elles demeurent l'aune à laquelle les violonistes et les compositeurs se mesurent. Hilary Hahn, qui s'est plongée dans ces œuvres dès le plus jeune âge, avait choisi trois d'entre elles – les Partitas en *ré* mineur et en *mi* majeur et la Sonate en *ut* majeur – pour un premier disque sorti en 1997. Elle complète maintenant le recueil avec son premier disque Decca.

Bach fut un compositeur encyclopédique : il explora pratiquement tous les genres de son époque (l'opéra constituant une notable exception) et en inventa quelques-uns. Au cours des différentes périodes de sa vie, il se concentra sur des genres particuliers en fonction des nécessités de l'emploi qu'il occupait et des circonstances. Par exemple, ses cantates et ses Passions datent de ses premières années de cantor à Saint-Thomas de Leipzig (où il est nommé en 1723), moment où il lui faut

constituer un répertoire de ces œuvres pour l'année liturgique ; de même, une série de concertos pour clavecin voit le jour en 1729, après qu'il a pris la direction du Collegium musicum, l'orchestre de la ville. Les pages pour violoncelle et violon solo naissent quant à elles à peu près au même moment que les *Concertos brandebourgeois*, à la fin des années 1710. Jusqu'en 1717, Bach était employé à Weimar comme organiste de cour, avec des responsabilités supplémentaires, et durant les six années suivantes il se trouvait au service de la cour d'Anhalt-Cöthen où il entretenait d'excellentes relations avec son employeur, le prince Léopold, très mélomane. Il semblerait, si l'on en croit plusieurs indices de poids, que le compositeur ait commencé ses œuvres pour violon et violoncelle solo à Weimar, mais les partitions définitives datent de 1720–1721 et furent probablement achevées pour des concerts spécifiques à Cöthen. Bach montre alors un désir grandissant de cataloguer et

réunir ses œuvres en recueils – le premier livre du *Clavier bien tempéré* et plusieurs autres recueils naissent aussi durant cette période.

La Sonate no 1 en *sol* mineur, comme les deux autres sonates, commence par une sorte de prélude marqué *Adagio* qui précède une fugue substantielle. Parmi les mouvements lents introductifs du recueil, cet *Adagio* est le plus improvisé de caractère. Se succèdent, en un enchaînement bien défini, de grands accords reliés par des guirlandes mélodiques. Bien que les rythmes soient notés précisément, la variabilité à l'intérieur de ces guirlandes et le contraste qu'elles forment avec les puissants accords dégagent une impression de liberté rêveuse, comme si la musique était inventée sur le moment.

La parfaite écriture du violon nous rappelle que Bach, bien qu'avant tout organiste, était un excellent violoniste et maîtrisait toutes les possibilités de l'instrument. Quelques idées « violonistiques » présentes à grande échelle se manifestent dès l'*Adagio* initial. Le premier accord de *sol* mineur utilise les deux cordes les plus graves du violon, *sol* et *ré*, avec lesquelles Bach définit l'identité sonore du violon. Cette idée se prolonge dans les six œuvres du recueil.

Le compositeur table sur la faculté innée de l'auditeur (consciemment ou non) de « retenir » des moments musicaux comme celui-là à brève et longue échéance. Autre exemple, plus immédiat : les quatre notes de cet accord initial ne sont pas jouées simultanément, telles qu'elles sont écrites ; la nature de l'instrument exige qu'elles soient arpégées, du grave à l'aigu. On perçoit cependant un accord de *sol* mineur de quatre sons de la même manière que nous reconstituons des phrases entendues partiellement dans la conversation en fonction du contexte. Ceci est la clé de l'écriture contrapuntique de toutes ces œuvres. Ainsi, les accords sont arpégés ; une noire tenue ou même une blanche ne sera peut-être jouée que comme une brève double croche ; et au sein de l'écriture contrapuntique une mélodie ne sera peut-être esquissée que par quelques notes isolées.

Ceci est particulièrement crucial dans la polyphonie complexe des fugues. Le sujet de la fugue en *sol* mineur se compose d'un note répétée trois fois et d'un motif descendant. Sa première et quatrième entrée démarre sur *ré*, les deuxième et troisième sur *sol*. Des traits virtuoses, dont des arpèges et des battements rapides, contrastent avec l'aspect

austère du sujet. Les retours de celui-ci marquent les articulations structurelles de la fugue et ses sommets expressifs.

La lente et élégante Sicilienne en *si* bémol majeur se déploie dans un délicat mètre ternaire ( $12/8$ ). L'idée initiale, une mélodie s'élevant à partir du registre grave à laquelle répondent dans l'aigu des sixtes descendantes, définit le mouvement sans être pour autant toujours explicitement présente. Le finale, *Presto*, est un morceau rapide de type gigue. Même si l'écriture est monodique d'un bout à l'autre, Bach dessine différentes lignes contrapuntiques avec de rapides changements de registre et de clairs enchaînements harmoniques. Le mouvement s'articule en deux grandes parties reprises (AABB), la deuxième étant un renversement varié de la première. La Sonate se termine sur le même grand accord de *sol* mineur que celui sur lequel elle avait commencé.

La Partita en *si* mineur, une suite de danses, a ceci de particulier que chaque mouvement est suivi d'un « double », principe emprunté à la musique baroque française : la danse est reprise avec la même structure harmonique et les mêmes contours mélodiques mais dans une écriture ornementale bien plus fournie.

La lente Allemande, qui présente des rythmes pointés, des triolets et des accords, contraste avec son double, un mouvement perpétuel de doubles croches. La Courante, une danse à trois temps un peu plus rapide, déverse un flot constant de notes en une ligne ininterrompue marquée par un mouvement de vague. Les doubles croches du double donnent à celui-ci deux fois plus de vitesse et d'énergie. La lente et passionnée Sarabande, une danse à trois temps d'origine espagnole, se rencontre fréquemment dans la musique baroque (on la trouve notamment dans toutes les suites pour violoncelle de Bach et dans sa Partita pour violon en *ré* mineur). Dans le double, les accords sont transformés en arpèges en triolets. En dernière position figure une Bourrée, robuste danse rustique à quatre temps. De puissants accords marquent ses lourds temps forts tandis que le double est bien plus léger d'écriture et de caractère.

La Sonate en *la* mineur dépasse de plusieurs minutes celle en *sol* mineur, la fugue en deuxième position étant bien plus vaste. Elle s'ouvre sur un Grave introspectif qui ressemble à l'*Adagio* de la *sol* mineur par sa souplesse rythmique et ses contrastes entre traits mélodiques

et accords, encore que la progression harmonique soit ici plus rapide et de plus grande envergure. La grande fugue qui suit est l'un des mouvements les plus exubérants de tout le recueil. Le sujet commence par deux doubles croches distinctives, suivies d'un saut d'octave descendante et d'une montée en zigzag. Les doubles croches, le saut d'octave ainsi qu'un contrechant chromatique descendant, que l'on entend pour la première fois à partir de la quatrième mesure, sont des éléments récurrents. Cette fugue n'est pas d'une virtuosité ostentatoire, la difficulté résidant principalement dans la nécessité de continuer à avancer en maintenant une grande clarté dans la polyphonie à quatre voix.

L'Andante en *ut* majeur, avec sa note de basse obstinée qui revient telle un soupir à pratiquement chaque mesure, apporte un paisible répit après l'intensité de la fugue. L'Allegro final est un autre mouvement en deux parties reprises. La binarité est également présente à petite échelle, au niveau de la mesure: le même

motif de deux ou quatre temps est joué deux fois de suite, *forte* la première fois et *piano* la seconde, comme en écho – c'est l'un des très rares endroits où Bach indique des nuances. Le flot de doubles croches est parfois agrémenté de petits motifs en triples croches, brillantes étincelles qui donnent énergie et effervescence au discours.

Si Bach n'était pas le premier compositeur à écrire des œuvres pour violon solo, il a touché au transcendant avec ses sonates et partitas, sources de tout un répertoire, comme avec la plupart des genres qu'il a abordés. Cette transcendance, qui exige le maximum de l'interprète, autant d'un point de vue physique qu'artistique, lui offre, ainsi qu'à l'auditeur, une expérience d'une puissance étonnante. Il n'est guère étonnant que les violonistes et les mélomanes ne cessent de revenir à ces œuvres sans égales, y trouvant chaque fois de nouveaux aspects et une nouvelle profondeur.

Robert Kirzinger  
Traduction: Daniel Fesquet



Vor zweiundzwanzig Jahren, mit sechzehn, begann ich mit der Planung meines ersten Albums. Bei den Repertoirebesprechungen im Vorfeld wurde mir klar, dass ich die Stücke einspielen wollte, die ich am besten kannte, also Bachs Solowerke. Seit ich neun Jahre alt war, hatte ich jeden Tag mindestens einen Satz aus den Sonaten und Partiten geübt oder vorgespielt. Von den sechs Werken wählte ich drei aus. Die Aufnahme kam heraus, als ich siebzehn war. Seitdem ist keine Woche vergangen, in der mich nicht jemand aus dem Publikum gefragt hätte, wann ich denn die übrigen drei einspielen wolle. Ich antworte dann immer, dass ich mir dieses Album gern als fernen Punkt am Horizont vorstelle, als Projekt, dem ich mich wieder zuwenden kann, wenn die Zeit dafür gekommen ist. Ich arbeite kontinuierlich weiter an Bachs Solowerken, setze meistens eine Sonate oder Partita aufs Programm, spiele bei jedem Solo-Engagement einen Satz daraus als Zugabe und trage die Stücke an ungewöhnlichen Spielorten vor unterschiedlichem Publikum vor, von Säuglingen bis hin zu Barbesuchern. Noch immer ist dies die Musik in meinem Repertoire, die ich mit Abstand am häufigsten gespielt habe. Ich habe wieder und wieder erlebt, wie Bach die Atmosphäre eines Raumes verändert und wie, im Gegenzug, die Umgebung, in der ich spiele, meine Wahrnehmung dieser Musik prägt. Bachs Solosonaten und -partiten waren über die Jahre auch die einzigen Stücke, an denen ich stetig gearbeitet habe, selbst wenn ich sie nicht für einen Auftritt vorzubereiten brauchte. Meditation, Gewohnheit, Freude an der Herausforderung, Entspannung, emotionale Erdung, eine Möglichkeit, gedanklich auf Null zu kommen ... es gibt dafür viele Gründe.

Vor sieben Jahren hatte ich erstmals das Gefühl, es sei Zeit für das Folgealbum. Ich war doppelt so alt wie bei den ersten Bach-Aufnahmen, und dieser besondere Umstand kam mir bedeutsam vor. Im Laufe eines Jahres nahm ich, sozusagen heimlich, die Sonaten Nr. 1 und 2 sowie die Partita Nr. 1 auf, um mir ein Bild vom Stand der Dinge zu machen. Ich dachte, nun wäre ich vielleicht fertig mit dem Projekt, und war schon ganz aufgeregt, aber als ich mir dann die Aufnahmen anhören wollte, brachte ich es nicht über mich, die Dateien überhaupt zu öffnen. Ich weiß gar nicht genau, warum; vermutlich war ich tief in meinem Innersten doch noch nicht bereit, den Zyklus abzuschließen. Ich habe die Aufnahmen behalten, aber das Album verschoben.

Nach diesem Experiment habe ich die Stücke weiter geübt und aufgeführt, wobei die Aufnahmesitzungen auch in diesem Fall mein Spiel noch zusätzlich beeinflussten.

Die Mikrophone und der Abhörraum im Studio verschaffen mir einen Eindruck davon, wie andere mich vielleicht hören; das Abhören der Aufnahmen ermöglicht es mir fast, meine eigenen Konzerte mitzuerleben, wo der Saalklang mit dem Klang meiner Geige verschmilzt. Diese veränderte Perspektive bringt mich auf neue Ideen. Ich habe mich oft gefragt, wie es wäre, die Aufnahme eines Stücks vor der Veröffentlichung zu wiederholen – ob die Erfahrung der kurz zuvor gemachten ersten Aufnahme wohl etwas ändern würde?

Im letzten Jahr habe ich die Aufnahmen von damals mit dem Vorsatz, das Album innerhalb weniger Jahre zu veröffentlichen, endlich durchgehört. Einige der Interpretationen entsprachen meinen Erinnerungen, andere nicht. Alles, was ich gern noch einmal angehen wollte, nahm ich neu auf. Das hat viel Spaß gemacht; nach fünf Jahren war die Vertrautheit noch da, aber ich entdeckte auch, wie frei man sich fühlt, wenn man andere Möglichkeiten in Betracht zieht. Als ich fertig war, hatte ich das intensive Gefühl, etwas vollendet zu haben – daher auch meine Sicherheit, dass das Projekt abgeschlossen war. Für das Album wählte ich mehrheitlich die neueren Fassungen aus, aber an den alten Aufnahmen, die ich mit hinzugenommen habe, hänge ich ebenso sehr. Mit der Ergänzung meines Bach-Solozyklus lege ich also vermutlich die beste Einspielung vor, die ich an diesem Punkt meines Lebens realisieren kann. Ich liebe diese Stücke. Die einzige Möglichkeit, eine aufrichtige Interpretation abzuliefern, besteht darin, sich der Freiheit des Augenblicks hinzugeben, und die kleinen Feinheiten und großen Gesten, mit denen Bach die Geiger hier beschenkt hat, sind von magischer Unererschöpflichkeit. Das Potenzial für die Ausführenden ist unbegrenzt. Diese Solosonaten und -partiten sind Bachs wertvollstes Vermächtnis an die Welt der Violine.

Seit dem Tag, an dem ich vor dreißig Jahren die ersten Töne der Siciliana aus der Sonate Nr. 1 für meinen ersten Soloabend lernte, hat diese Gruppe von Werken mein musikalisches Leben maßgeblich bestimmt. Ich habe mir diese Aufnahme immer als meine Verbindung zu einer langen Traditionskette vorgestellt. Jetzt ist das Album fertig, und ich erkenne allmählich, wie man dem Kontinuum, das Bachs Solowerke für Violine implizieren, am ehesten gerecht wird, nämlich durch respektvollen Umgang, welchen Zweck sie auch immer erfüllen sollen. Ob Sie die Sonaten und Partiten spielen oder hören, allein oder gemeinsam mit anderen – ich hoffe, sie werden Ihnen etwas Vergleichbares an Tiefe, Emotion, Humor und Tagträumen vermitteln wie mir.

HILARY HAHN, März 2018

# BACH SONATEN NR. 1 & 2, PARTITA NR. 1

Johann Sebastian Bach schrieb seine Sonaten und Partiten für Violine solo vor dreihundert Jahren, aber sie sind noch immer die Instanz, an der sich Geiger – und auch Komponisten – messen. Hilary Hahn war noch sehr jung, als ihre intensive Beschäftigung mit diesen Werken Bachs begann, und sie wählte drei davon – die Partiten in d-Moll und E-Dur sowie die Sonate in C-Dur – für ihr 1997 erschienenes erstes Album aus. Wie passend, dass sie nun den Zyklus mit ihrer ersten Aufnahme für Decca vervollständigt!

Bach (1685–1750) tendierte als Komponist zum Enzyklopädischen. Er widmete sich ausführlich jeder Gattung, die den Komponisten seiner Zeit zur Verfügung stand (Oper ist die große Ausnahme), und erfand einige neue. Dass er sich in manchen Lebensphasen bestimmten Gattungen besonders intensiv zuwandte, steht in direktem Zusammenhang mit den Anforderungen seiner jeweiligen Anstellung und mit sonstigen Lebensumständen. Die Kantaten und die großen

Passionsoratorien entstanden zu Beginn seiner Dienstzeit als Kantor an der Leipziger Thomasschule (von 1723 an), als er sich einen Fundus solcher Werke anlegen musste; die Fülle der Cembalokonzerte verdankt sich seiner neuen Aufgabe als Leiter des Leipziger Collegium musicum ab 1729. Ähnlich verhält es sich mit den Solowerken für Cello und für Violine, die Bach etwa um die gleiche Zeit schrieb wie die Brandenburgischen Konzerte, nämlich in der zweiten Hälfte der 1710-er Jahre. Bis 1717 war er als Hoforganist (mit einigen sonstigen Verpflichtungen) in Weimar angestellt, und in den darauf folgenden sechs Jahren arbeitete er am Hof des musikliebenden Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, zu dem er ein ausgesprochen gutes Verhältnis hatte. Vieles spricht dafür, dass Bach mit den Solowerken für Cello und Violine schon während seiner Weimarer Zeit begann, aber die Reinschrift der vollendeten Werke entstand 1720–21, also in Köthen, und wurde vermutlich anlässlich bestimmter

Aufführungen angefertigt. Ferner lässt sich Bachs immer stärker werdendes Bestreben erkennen, seine Leistungen in den verschiedenen Gattungen kompendienartig zusammenzufassen: In der gleichen Zeit entstanden auch der erste Band des *Wohltemperierten Klaviers* und einige andere umfassende Sammlungen.

Die Sonate Nr. 1 in g-Moll beginnt, wie ihre beiden Schwesterwerke auch, mit einem präludienartigen Satz, gefolgt von einer ausgedehnten Fuge an zweiter Stelle. Von diesen drei langsamen Eröffnungssätzen mutet das Adagio in g-Moll am stärksten improvisatorisch an. Die klar umrissene Harmoniefolge wird mit großen, volltönenden Mehrfachgriffen realisiert, wobei Melodiegirlanden von einem Akkord zum nächsten führen. Der Rhythmus ist exakt notiert, aber die Flexibilität innerhalb jeder Linie und der Kontrast zwischen den Linien und den gewichtigen Akkorden verleihen der Musik etwas Versonnenes, Ungebundenes, als würde sie im Augenblick erfunden.

Die idiomatische Schreibweise für die Geige ruft in Erinnerung, dass Bach, von Hause aus eigentlich Organist, auch ein versierter Geiger war und die Möglichkeiten des Instruments sehr genau kannte. Einige seiner allgemein violinbezogenen

musikalischen Gedanken zeigt bereits das Adagio in g-Moll. Der erste g-Moll-Akkord benutzt die beiden tiefsten Saiten des Instruments, G und D, wodurch Bach ganz bewusst die auf die klangliche Individualität der Violine verweist. Dies zieht sich, zumindest als gestalterische Grundidee, durch alle sechs Stücke: Bach baut auf die dem Hörer eigene Fähigkeit, solche musikalischen Momente (bewusst oder unbewusst) über längere oder kürzere Zeitspannen hinweg zu behalten. Ein noch plastischeres Beispiel: Die vier Töne des Akkordes, mit dem dieses Prélude beginnt, werden nicht gleichzeitig gespielt, wie die Notation vermuten lassen würde; es liegt in der Natur der Geige, dass ein solcher Akkord vom tiefsten zum höchsten Ton arpeggiert werden muss. Trotzdem »hört« oder begreift man ihn als viertönigen g-Moll-Akkord, ähnlich wie man Wörter, die man in einem Gespräch nur halb gehört hat, aus dem Kontext heraus ergänzt. Dies liefert den Schlüssel zum Verständnis der kontrapunktischen Faktur aller sechs Werke: dass ein geschlossen notierter Akkord eben als Arpeggio gespielt werden muss; eine Viertel- oder sogar Halbenote, auf dem Papier also ein langer Ton, wird sich vielleicht nur als kurzes Sechzehntel realisieren lassen, und eine ihrer Anlage nach

durchgehende Melodie in einem kontrapunktischen Satz wird möglicherweise nur durch einige isolierte Töne repräsentiert.

Solche Vorstellungen sind von grundlegender Bedeutung für die Wahrnehmung einer Kontinuität im komplexen Gewebe der Fugen. Das Thema der g-Moll-Fuge besteht aus drei wiederholten Tönen und einer abfallenden Figur; der erste und vierte Themeneinsatz beginnen auf D, der zweite und dritte auf G. Virtuose Figurationen, darunter rasche Akkordbrechungen nach Art des *bariolage*, stehen im Gegensatz zum ernsten Charakter des Fugenthemas. Die Wiederkehr dieses Themas markiert die Grenzen der Formteile und die Ausdruckshöhepunkte des Stücks.

Die elegante langsame *Siciliana* mit ihrem sanft wiegenden Rhythmus im  $\frac{12}{8}$ -Takt steht in B-Dur. Der Anfangsgedanke, eine tief ansetzende, aufsteigende Melodie, der weiter oben zwei absteigende Zweiklänge antworten, prägt, obwohl nicht immer explizit präsent, das ganze Stück. Das Finale, *Presto*, ist ein schneller *gigue*-artiger Satz; er verläuft durchweg einstimmig, aber Bach erzeugt durch schnelle Registerwechsel und klare Harmoniefortschreitungen den Eindruck verschiedener kontrapunktischer Schichten. Der Satz ist zweiteilig, wobei jeder Teil wiederholt



wird (AABB); der zweite Teil ist in etwa die Umkehrung (also die horizontale Spiegelung) des ersten. Das *Presto* schließt mit dem gleichen großen g-Moll-Akkord, mit dem das *Adagio* begann.

Die h-Moll-Partita ist eine Suite mit einer Besonderheit: Jedem Satz folgt eine mit dem französischen Wort *double* bezeichnete Variation in einem Stil, der in der französischen Barockmusik beliebt war. Die vier »eentlichen« Sätze sind Tänze; die dazugehörigen *doubles* bewegen sich in kleineren Notenwerten, übernehmen aber die Harmoniefolge und den ungefähren Melodieverlauf ihrer Vorlagen. Die langsame *Allemanda* (»Deutscher Tanz«) enthält punktierte Rhythmen, Triolen und Mehrfachgriffe; ihr folgt eine durchweg einstimmige *double* in Sechzehnteln. Beide Teile der *Allemanda* und ihrer Variation werden wiederholt. [So ergibt dieser Satz immerhin einen Sinn, aber er ist im Grunde redundant, denn so funktionieren die anderen Sätze dieser Partita auch – prinzipiell sogar alle barocken Tänze. Im Original steht: »Die *Allemanda* und ihre Variation werden wiederholt«, und das ist definitiv falsch!] In der etwas schnelleren *Corrente*, einem Tanz im Dreiertakt, fließen die Töne in einer nirgends unterbrochenen, wellenförmigen Linie stetig dahin.

In der *double* verleihen Sechzehntel dem Satz bei gleichem Tempo die doppelte Geschwindigkeit und die doppelte Energie. Die langsame, hoch expressive *Sarabande* ist ein stilisierter, ursprünglich aus Spanien stammender Tanz im Dreiertakt, den man in der Barockmusik häufig antrifft (unter anderem in sämtlichen Cellosuiten Bachs sowie auch in der d-Moll-Violinpartita). Die Mehrfachgriffe des Satzes formt Bach in der *double* zu maßvollen Akkordbrechungen in Triolen um. Zuletzt erklingt ein *Bourrée*-Paar (italienisch als »tempo di Borea« bezeichnet), robuste französische Bauerntänze im  $\frac{4}{4}$ -Takt. Die kräftig betonten schweren Takteile des Originals werden durch Mehrfachgriffe hervorgehoben; die *double* ist von Faktur und Ausdruck her deutlich leichter.

Die Sonate in a-Moll geht in ihrer Gesamtanlage einen Schritt weiter als das Schwesterwerk in g-Moll; sie dauert einige Minuten länger, und die Fuge an zweiter Stelle ist erheblich umfangreicher. Am Anfang der Sonate steht ein in sich gekehrtes *Grave*. Mit der ihm eigenen rhythmischen Geschmeidigkeit und dem Kontrast zwischen Akkorden und Melodie ähnelt es dem g-Moll-*Adagio*, aber die Harmonik schreitet schneller fort und bewegt sich in entlegene Bereiche. Die große

a-Moll-Fuge gehört zu den überschwänglichsten Sätzen im gesamten Zyklus. Ihr Thema beginnt mit zwei prononcierten Sechzehnteln und enthält auch einen Oktavsprung abwärts, gefolgt von einem zickzackförmigen Aufstieg. Die Sechzehntel und der Oktavsprung sowie eine chromatisch absteigende Gegenstimme, die erstmals im vierten Takt erklingt, sind wiederkehrende motivische Grundbausteine. Die Fuge ist nicht auffällig virtuos; ihre Schwierigkeit besteht vor allem darin, dass die vier durchweg beteiligten Stimmen klar unterschieden und der Fortgang des Spielflusses gesichert werden müssen.

Das Andante in C-Dur, mit seinen seufzerartig repetierten Basstönen in fast jedem Takt, bietet die Gelegenheit eines friedlichen Innehaltens nach der Intensität der Fuge. Das abschließende Allegro ist wieder zweiteilig mit Wiederholungen angelegt. Das Prinzip der Zweiteiligkeit ist auch im Kleinen wirksam, nämlich auf der Taktebene: Figuren aus zwei oder vier Schlägen werden wiederholt und beim ersten Mal *forte* gespielt, beim zweiten Mal, wie ein Echo, *piano* – eines der wenigen

Beispiele für Dynamikangaben bei Bach. Die vorherrschende Sechzehntelbewegung wird durch kleine Zweiunddreißigstel-Impulse belebt, an denen Energie und Temperament des Satzes gleichsam Funken schlagen.

Bach war nicht der erste, der unbegleitete Solowerke für die Geige schrieb, aber wie bei den meisten Gattungen, an denen er sich versuchte, gelang ihm auch in seinen Solosonaten und -partiten die Überwindung der Grenzen. Diese Transzendenz verlangt den Ausführenden das Äußerste ab, sowohl körperlich als auch künstlerisch, und beschert Spielenden und Zuhörenden gleichermaßen ein erstaunlich intensives Erlebnis. Die Sonaten und Partiten gelten zu Recht als Quelle, aus der sich ein ganzes Repertoire speist, und es verwundert nicht, dass Geiger und Musikliebhaber immer wieder zu diesen einzigartigen Stücken zurückkehren und dabei jedes Mal neue Facetten und Nuancen entdecken.

Robert Kirzinger  
Übersetzung: Stefan Lerche



Executive Producer: Dr. Alexander Buhr  
Co-Producers: Hilary Hahn and Andreas K. Meyer  
Engineer: Andreas K. Meyer, [www.meyer-media.com](http://www.meyer-media.com)  
Recording Dates: February and June 2012, June 2017  
Recording Location: The Fisher Center for the Performing Arts, Sosnoff Theater, Bard College  
Product Management: Sam Le Roux  
© 2018 Hilary Hahn, under exclusive licence to Decca Music Group Limited  
© 2018 Decca Music Group Limited  
Booklet Editor: Manuela Amadei | Photos © Dana van Leeuwen | Design: Fred Münzmaier  
Printed in the EU



00289 483 3954 