

C 9701/2



Georg Philipp Telemann

Sonatas & trios

Johann Sebastian Bach

Triosonatas & suite BWV 997

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti
Sergio Ciomei
Caroline Boersma
Mario Martinoli



mirror
2 CDS



Georg Philipp Telemann (1681 - 1767)

Sonatas & trios

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Triosonatas & suite

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti, *flauta dulce & traverso/
recorder & traverso*

Sergio Ciomei, *clave & órgano/harpsichord & organ*

Caroline Boersma, *violoncello*

con/with

Mario Martinoli, *2º clave/2nd harpsichord*

George Philipp Telemann (1681-1767)
Sonatas & trios

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Trisonatas & suite BWV 997

DISCO 1

Georg Philipp Telemann

Sonata para flauta dulce y bajo continuo (Do Mayor)/
for recorder and *basso continuo* (C Major), TWV 41: C5

1 Adagio - Allegro - Adagio - Allegro	2:17
2 Larghetto	1:44
3 Vivace	3:00

Trío para flauta dulce, clave *obligato* y bajo continuo
(La Mayor)/for recorder, *obligato* harpsichord and
basso continuo (A Major), TWV 42: A1

4 Largo	2:11
5 Allegro	3:43
6 Largo	2:22
7 Vivace	1:38

Sonata para flauta dulce y bajo continuo (re menor)/
for recorder and *basso continuo* (D minor), TWV 41: d4

8 Affettuoso	1:31
9 Presto	3:32
10 Grave	0:41
11 Vivace	3:01

Sonata para flauta dulce y bajo continuo (fa menor)/
for recorder and *basso continuo* (F minor), TWV 41: f1

12 Triste	2:13
13 Allegro	4:14
14 Andante	1:23
15 Vivace	1:57

Sonata para flauta dulce, clave *obligato* y bajo continuo
(Si bemol Mayor)/for recorder, *obligato* harpsichord and
basso continuo (B flat Major), TWV 42: B4

16 Dolce	2:18
17 Vivace	1:46
18 Siciliana	2:15
19 Vivace	1:35

Sonata para flauta dulce y bajo continuo (Do Mayor)/
for recorder and *basso continuo* (C Major), TWV 41: C2

20 Cantabile	1:15
21 Allegro	1:58
22 Grave	1:21
23 Vivace	1:54

DISCO 2

Johann Sebastian Bach

Trisonata para traveso y clave (Sol Mayor)/
for traverso and harpsichord (G Major), BWV 525

1 Allegro	2:39
2 Adagio	7:07
3 Allegro	3:23

Trisonata para flauta dulce y clave (Fa Mayor)/
for recorder and harpsichord (F Major), BWV 529

4 Allegro	4:29
5 Largo	5:07
6 Allegro	3:23

Trisonata para traveso y órgano (mi menor)/
for traverso and organ (E minor), BWV 526

7 Vivace	3:51
8 Largo	3:14
9 Allegro	3:40

Suite para flauta dulce y clave (re menor)/
for recorder and harpsichord (D minor), BWV 997

10 Prélude	2:57
11 Fugue	5:15
12 Sarabande	3:30
13 Gigue	2:42

Duración total: 50:00 (DISCO 1)/51:45 (DISCO 2)

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti, *flauta dulce y travesos/
recorder & traversos*

(Flauta dulce/recorder: Frederick Morgan, copia de/after P. Bressan & T. Stanesby, ca. 1700; travesos: Alain Weemaels, copia de/after A. Grenser, ca. 1745 [BWV 526] & Rudolf Tutz, copia de/after G.A. Rottenburg, ca. 1740 [BWV 525])

Caroline Boersma, *violoncello* (anon. ca. 1690)

Sergio Ciomei, *clave, clave obligato [TWV 42 A1 & B4] y
órgano/harpsichord, obligato harpsichord & organ*
(Clave/harpsichord: Tony Chinnery, copia de/after P. Taskin, ca. 1740 [Telemann]; Augusto Bonza, copia de/after H. Hemsch, 1756 [Bach]; órgano positivo/chamber organ: Guido Pinchi, según modelos del siglo XVIII/after XVIIIth century originals)

Mario Martinoli, *2ª clave (b.c.)/2nd harpsichord (b.c.)*
(Clave/harpsichord: Flavio Dellepiane, copia de/after A. Ruckers, ca. 1660 [TWV 42 A1 & B4])

Grabado en/Recorded at: Montevarchi (Italia/Italy),
enero 1996/January 1996

Sonido y edición digital/ Engineering & editing: Valter B. Neri

Dirección artística/Recording producer: Mario Martinoli

Producción ejecutiva/Producers: J.C. Cabello, A. Palomares

Portada/Cover: Johann Baptist Lampi: *Prinzessin Elisabeth
Wilhelmine von Württemberg* (Alte Galerie des Steiermärkischen
Landesmuseums Joanneum, Graz)

Selección de portada/Picture research: Antonio Palomares

Consejero artístico/Art adviser: José Carlos Cabello

Realización y edición del libreto/Booklet editors:

José Carlos Cabello, Elena Bressel (gracias a Marta Bressel por su
amable ayuda/thanks to Marta Bressel for her kind assistance)

Diseño de portada y boceto/Cover design & lay-out: IDIS Design

Made in Spain

Telemann y Bach: dos creadores frente al espejo

The Mirror Collection (la Colección del Espejo), una nueva serie dentro de nuestra discográfica, pretende presentar repertorios que estilística y cronológicamente sean complementarios, resaltando así tanto sus puntos comunes como aquellos en los que difieren.

Aún sabiendo que nos movemos dentro del mismo terreno, la elección de obras de Telemann como compañía de las de Bach puede parecer absolutamente dispar. La imagen que durante años se nos ha querido ofrecer se resume fácilmente: Telemann fue un compositor de enorme éxito en su época, pero su producción, siendo de agradable escucha, no es “gran música”, sino más bien un género menor, doméstico, para aficionados. Bach, por su parte, representa el genio y la cima de la creación; no le importaba el éxito ante los demás, sino satisfacer sus propias exigencias personales mediante una música trascendente, racional, de una altura técnica y musical sin comparación posible.

Estas apreciaciones son, a la vez, tan justas como injustas. El hecho de que Telemann tuviera una especial facilidad para las relaciones públicas no debe llevarnos a infravalorar la calidad de su música. Genialmente dotado para la melodía, conocía las características de los instrumentos con una profundidad única, lo cual le permitía obtener resultados tímbricos excepcionales mediante una música de no demasiada dificultad técnica, pero sí de una perfecta construcción interna.

Por otro lado, la “genialidad” conocida de Bach tampoco debe llevarnos a escuchar su música tan sólo con perplejidad y asombro ante las inmensas proporciones de sus obras; debe conducirnos a explorar hasta los más peque-

ños detalles de su producción incluso cuando utiliza medios más modestos, como los camerísticos, que sin embargo encierran una ingente cantidad de ideas, de sensaciones, de música.

Nuestra propuesta en este primer doble disco de la serie *The Mirror Collection* es muy sencilla, y pensamos que también atractiva: buscar los contrastes y afinidades en las obras de estos dos grandes genios del barroco, presentadas a través de unos medios instrumentales parecidos. De Telemann hemos escogido su repertorio preferido, y el que quintaesencialmente le define: la música de cámara, extraordinariamente idiomática, compuesta con un conocimiento absoluto de las posibilidades técnicas y tímbricas de cada instrumento, y pensada específicamente para los instrumentos indicados: flauta dulce y bajo continuo en el caso de las sonatas, y flauta dulce, clave *obligato* y bajo continuo en los tríos.

Por contra, en el caso de Bach hemos escogido música que no podemos asegurar que fuese creada específicamente para un instrumento o grupo de instrumentos. El mismo Bach se encargó de modificar y “arreglar” a lo largo de su carrera estas obras, asignándolas cada vez un medio instrumental distinto.

Así pues, proponemos el contraste entre la música idiomática, con un fin concreto, y de aspiraciones domésticas de Telemann, y la música *per se* de Bach, pensada más como ejercicio musical íntimo que como entretenimiento social. Ambas son músicas de una belleza incomparable, y de una calidad indudable. Nos muestran dos imágenes muy distintas (pero complementarias) de la creación barroca. Merece la pena que su reflejo nos ilumine.

© José Carlos Cabello

Georg Philipp Telemann

Sonatas y Tríos

Telemann fue, con mucho, el compositor más célebre de su tiempo. Su talento, su buena disposición para la vida mundana, su conocimiento de varios idiomas y su incansable actividad le valieron el favor del público y el apoyo incondicional de la crítica.

Su obra, excepcionalmente amplia, nos da la imagen de una búsqueda incesante: Telemann exploró nuevos medios de expresión sonora, encontrándose constantemente a la vanguardia de la evolución estilística. En una época de grandes cambios en la vida musical alemana, cambios que él mismo contribuyó a acelerar, consiguió subrayar su propia y personal predilección por un arte variado, en continuo contacto con las exigencias de novedad y diversidad que el público hacía. Las cambiantes condiciones sociales y el acceso de las nuevas capas burguesas había creado finalmente una nueva clase de amante de la música en Alemania, cuyas necesidades en parte diferían, y en parte se solapaban, con las de la ya existente -en los palacios de los nobles y en las ceremonias eclesíásticas-, para la cual los músicos habían compuesto hasta entonces. Y así esta nueva escena de la actividad musical, recluida en los espacios más limitados de la casa y la ciudad, pero extremadamente dinámica y maleable, llevó al éxito a un compositor como Telemann, bastante poco dispuesto a atarse a las obligaciones de los encargos oficiales.

Autodidacta, ya que a diferencia de Couperin, Bach o Handel no tuvo jamás un verdadero profesor de música, a los doce años escribió su primera ópera, *Sigismundus*, (con libreto de Postel), tocaba la flauta dulce, el violín y el clave. A los 21 años obtuvo sus primeros encargos oficiales en Leipzig, donde fundó un *Collegium Musicum* estu-

diantil de alto nivel técnico que Bach dirigiría años más tarde en muchos de sus conciertos instrumentales, y se convirtió en poco tiempo en director de la ópera local y *Kantor* de la *Neue Kirche*, la iglesia de la Universidad. Utilizando a muchos de los estudiantes que componían su *Collegium Musicum* como cantantes e instrumentistas, Telemann consiguió los mejores resultados musicales posibles con el mínimo esfuerzo económico. Y si por un lado su talento por lo arriesgado y lo ecléctico le llevó al desencuentro con la máxima autoridad musical de la ciudad, el *Kantor* de la *Thomaskirche*, Kuhnau, por otro lado le permitió alcanzar en sólo tres años un prestigio tal que, incluso después de su marcha de Leipzig para hacerse cargo del puesto de *Kapellmeister* del conde Promnitz-Sorau, sus sucesores como responsables del *Collegium Musicum* conservaron el puesto de *Kantor* de la *Neue Kirche*. Pero también heredaron la oposición frontal de Kuhnau, que estoicamente siguió escribiendo peticiones en contra del *Collegium Musicum* cuando vio que esta institución podría acabar por hacerse con parte de sus privilegios personales y oficiales.

Su dilatada carrera le llevaría a conseguir el puesto de *Kapellmeister* en la corte de Eisenach y director musical de Frankfurt para, finalmente, en 1721, establecerse en Hamburgo, donde sería *Kantor* del *Johanneum* y director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad.

Allá donde fuese, dió a la vida musical de cada lugar un impulso decisivo, reuniendo a músicos y amantes de la música “privados” en torno a sí, y ocupándose asiduamente de la publicación y difusión de su obra.

La producción musical de Telemann está caracterizada por una búsqueda constante de la novedad y la variedad: se apropió de todos aquellos estilos y medios musicales que conoció, introduciéndolos en sus obras a fin de conseguir efectos siempre nuevos e interesantes. Incluso des-

pués de haber obtenido un éxito seguro, no se ciñó jamás a un estilo concreto sino que se esforzó siempre por innovar su arte y su producción.

Su gran dominio de todos los estilos le permitió encontrarse cómodo ya fuese componiendo sonatas en el más puro estilo italiano -tales como las *Sonates Corellisantes* para dos violines y continuo con las que homenajeó al gran compositor italiano imitando su estilo- o escribiendo un gran número de oberturas orquestales en estilo francés.

Y de igual forma fue capaz de enfatizar las sutilezas generadas por la fusión de ambos estilos, italiano y francés, considerados irreconciliables, actuando en Alemania como heraldo de la *réunion des goûtes* de la vanguardia francesa en la primera mitad del siglo XVIII.

Su profundo conocimiento de las características de los diversos instrumentos le permitió experimentar combinaciones muy inusuales, y explotar de pleno las posibilidades técnicas de los instrumentos empleados. Y esto es aún más cierto en lo que a la música de cámara se refiere: cuando Telemann afirmaba que no encontraba particularmente atractivo el género musical del concierto, se refería probablemente al concierto como forma musical adaptada a las exigencias musicales del profesional virtuoso. Sin embargo, dando "a cada instrumento lo que pide, de manera que el instrumentista obtenga placer, y el compositor satisfacción", creó una enorme cantidad de música instrumental que, sin requerir una altura técnica excesiva, ofrecía al aficionado "privado" un repertorio variado y placentero, en el que incluso los pasajes más virtuosísticos "caen", por así decirlo, "justo debajo de los dedos". Y la maestría de Telemann no se manifiesta únicamente en el alto grado de la naturaleza mecánica de los pasajes, sino también en el cuidado puesto en usar apropiadamente las características tímbricas de los instrumentos.

Tras establecerse en Hamburgo, Telemann dedicó buena parte de sus energías a crear una editorial en la cual, en 1728, nace *Der getreue Music-Meister* (El fiel maestro de música), una recopilación de arias, dúos, tríos, solos, etc., que ocupa un puesto importante en su enorme producción de música práctica.

Publicada cada catorce días, *Der getreue Music-Meister* se compone de 25 "lecciones", en fascículos de cuatro páginas, en cada una de las cuales los compradores, *Kenner und Liebhabern* (conocedores y amantes de las artes sonoras), podían encontrar, de vez en vez, arias o piezas de ópera, sonatas italianas o *suites* francesas, o incluso piezas galantes o fugas para teclado y ejercicios contrapuntísticos. Para incrementar las ventas, y también para aumentar las posibilidades interpretativas, la instrumentación de las piezas de ópera aparecía "reducida", teniendo así en cuenta los medios exclusivamente camerísticos de la práctica musical doméstica; de igual manera, las arias originalmente en lengua extranjera eran presentadas con texto en alemán.

Muchas de las composiciones llevaban una instrumentación alternativa (como la sonata en fa menor de nuestro disco, para fagot y bajo continuo, en la que se ofrece como posibilidad la sustitución del fagot por una flauta dulce). Además, las composiciones con varios movimientos, como las sonatas o las *suites*, las dividía normalmente en diversos "capítulos por entregas" entre dos o tres lecciones sucesivas, para favorecer así, evidentemente, la adquisición de un mayor número de fascículos.

La gran variedad de estilos compositivos y de instrumentos usados demuestra que la intención de Telemann era tanto la de presentarse como supervisor de las experiencias musicales de los "alumnos" compradores como la de satisfacer la inmensa demanda que sus contemporáneos hacían de un arte musical destinado al uso cotidiano.

Muchos años más tarde, entre 1739 y 1740, Telemann envió a imprenta (ya de manera tradicional por volúmenes) una selección de tríos y sonatas llamada *Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti*. Son piezas de más amplios vuelos en general, destinadas a un público más profesional respecto al de la colección *Der getreue Music-Meister*. Cuatro de los doce tríos que Telemann creó para esta colección requieren una distribución instrumental única en su género, compuesta por un instrumento melódico -traverso, oboe, flauta dulce o *viola da gamba*-, clave y bajo continuo. Su particularidad estriba en la presencia, junto a la parte de solista del clave, de un *basso figurato* para un instrumento melódico (*viola da gamba* o *violoncello*, por ejemplo) y/o para otro instrumento capaz de producir acordes. Nuestro disco presenta dos de estos tríos, a caballo entre el más antiguo estilo de la sonata en trío y el nuevo estilo de la sonata para instrumento melódico con clave *obbligato*, inaugurado por Johann Sebastian Bach.

© *Andrea Lausi*

Traducción: José Carlos Cabello

Johann Sebastian Bach:

Triosonatas & suite

Dentro del vasto *corpus* de música de cámara de Bach, las triosonatas ocupan sin duda una posición de relieve, tanto por la cantidad de composiciones que nos han llegado, como por la variedad de las combinaciones instrumentales para las que están destinadas. Se podrían distinguir, dentro de este género compositivo, fundamentalmente tres tipologías diferentes:

- 1) triosonatas escritas para una distribución instrumental habitual, es decir, dos instrumentos melódicos y bajo continuo.
- 2) triosonatas escritas para un instrumento melódico y clave concertante, en la cual el clave no se limita al papel del bajo, sino que tiene a su cargo dos partes independientes.
- 3) triosonatas para órgano solo, en las cuales las tres partes son asignadas a dos teclados y un pedal.

La primera tipología es la que se encuentra con mayor frecuencia durante de la época barroca, aunque es también de la cual nos han llegado menos ejemplos dentro de la producción de Bach: sólo dos sonatas seguramente auténticas, la BWV 1039 para dos flautas y continuo y la BWV 1079 de la *Ofrenda Musical*, para flauta, violín y continuo.

Al contrario, el segundo tipo, no tan frecuente en la época de Bach, está representado por 11 composiciones en su catálogo: seis para violín y clave BWV 1014-1019; tres para *viola da gamba* y clave BWV 1027-1029; y dos para flauta y clave, BWV 1030 y 1032.

Las trisonatas para órgano, finalmente, representan un verdadero y propio *unicum* en la historia de la música, puesto que no se conocen otras composiciones de este tipo más que las seis sonatas de Bach, BWV 525-530.

Estas tres diversas posibilidades de distribución instrumental no significan necesariamente, sin embargo, tres fisonomías compositivas distintas: por ejemplo la primera sonata para viola da gamba y clave no es otra cosa que la transcripción de la sonata BWV 1039 para dos flautas y continuo. Con este ejemplo, y analizando algunas de las trisonatas bachianas, se puede incluso jugar con la hipótesis de la existencia de una obra precedente (ahora perdida) pensada para una distribución instrumental distinta, lo cual por otro lado no es demasiado infrecuente dentro de las obras instrumentales de Bach (el caso más emblemático es el de los conciertos para clave y orquesta, ninguno de los cuales, en realidad, fue concebido originariamente para esta formación instrumental).

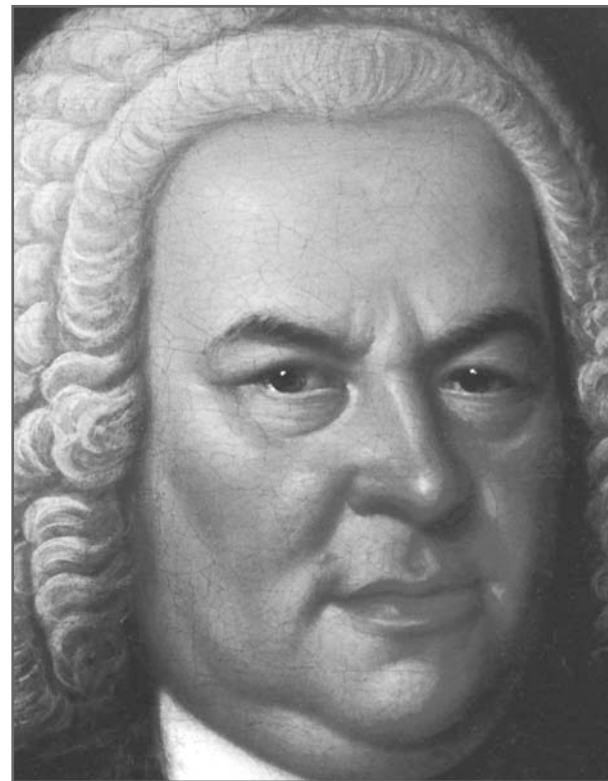
También las trisonatas para órgano, objeto de nuestro disco, se enmarcan por muchos aspectos en la óptica de las reelaboraciones y transcripciones. Escritas, tal y como nos dice Forkel [*Johann Nikolaus Forkel: "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig 1802*] "para su hijo Wilhelm Fridemann, con el fin de que se ejercitase y llegase a ser el gran organista que después fue", constituyen todavía hoy un duro banco de pruebas para todos los teclistas, a causa de la escritura a tres partes obligadas, tratadas todas por igual. Es probable que Bach, en torno a 1730, finalmente desvinculado del rígido oficio de organista, se sintiera libre como para experimentar nuevos caminos instrumentales, tales como la transposición de un género camerístico al órgano. El análisis del manuscrito, rico en indicaciones de *legato* y *staccato* en una medida desconocida en otras obras para teclado, nos revela la atención prestada por Bach a hacer que las distintas voces resultaran tan diferenciadas y concertantes

como fuera posible. El pedal, además, debe dialogar constantemente con las otras dos partes, perdiendo su papel habitual de sustento armónico para conquistar una verdadera autonomía contrapuntística. Por todos estos motivos, no se debe excluir en absoluto un origen camerístico de estas obras para órgano.

Desde la muerte de Bach a nuestros días, las seis trisonatas para órgano han sido frecuente objeto de reelaboraciones y transcripciones, entre las cuales vale la pena mencionar la de Mozart, para violín, viola y violoncello, la de Ferdinand David (1874) para violín y piano, y la de Béla Bartók (1930) para piano solo. Hasta la mitad de nuestro siglo estas transcripciones intentaban adaptar los originales bachianos a las exigencias y a los medios instrumentales propios de sus épocas respectivas. Desde 1950 en adelante, sin embargo, se han hecho varios intentos de reconstruir lo que podrían haber sido estas sonatas en una hipotética primera versión camerística. En esta dirección se mueve también nuestro disco, que se basa fundamentalmente en la edición Bärenreiter a cargo de Waltraut y Gerhard Kirchner. La decisión de utilizar flauta (*traverso* o flauta dulce) y teclado concertante (clave u órgano de cámara), en sí ni menos ni más legítima que la posibilidad de utilizar dos instrumentos melódicos y continuo, presenta las ventajas de una extraordinaria claridad polifónica, unida a la posibilidad que ofrecen los dos instrumentos de jugar con las sutilezas de la articulación que, como ya hemos visto, era algo particularmente favorecido por Bach.

© Sergio Ciomei

Traducción: José Carlos Cabello



Johann Sebastian Bach

La música

DISCO 1: Georg Philipp Telemann

TWV 41: C5 [1 - 3]

Es una de las sonatas pertenecientes a los *Essercizii Musici* (1739-1740), colección en la que Telemann presenta puros ejercicios musicales a través (y aquí está la diferencia con otros compositores de su época) de una música deliciosa, de una belleza que llega al corazón.

El inicio del primer movimiento no puede ser mejor pórtico a este disco: cuatro compases de una melodía ensoñadora que deriva en un florido pasaje para la flauta y el bajo, para volver de nuevo al lírico *adagio* y, una vez más, a la energía desbordante del *allegro*. El *larghetto* posterior es otro de esos irresistibles pasajes del mejor Telemann, que utilizando un ritmo de *siciliana* dibuja una melodía de una melancolía extasiante. En esta interpretación se ha subrayado su carácter con los arpeggios del clave a partir de la segunda entrada de la melodía. Mediante una cadencia llegamos al movimiento final, un *vivace* muy típico de Telemann, con un encantador juego entre la voz melódica y el bajo.

TWV 42: A1 [4 - 7]

También procede de los *Essercizii Musici*. Este trío *per Flauto e Cembalo* se abre con una sección dulce y bucólica seguida de un movimiento de concierto a la italiana: el clave toca lo que serían los *tutti* orquestales, y la flauta es la solista. Por cierto, el bajo está escrito en 2/4, y el clave solista en 6/8.

El *largo*, que el bajo continuo enuncia con un "prototipo" del más tarde llamado "bajo de Alberti" (en nuestra grabación a cargo del segundo clave, si bien posteriormente

los solistas toman esa misma figura rítmica) está estructurado como un *aria da capo* cuya serena melodía permite embellecerla al retornar la primera sección. El *passepied* que cierra el trío es un delicioso juego de preguntas y respuestas entre los solistas.

TWV 41: d4 [8 - 11]

Como si de una lección de composición de música de cámara se tratase, en esta sonata se encuentran todas las características esenciales del estilo de Telemann.

Se abre con un *affettuoso* en el cual la primera nota de la flauta es nada menos que la séptima menor del acorde. Este movimiento está especialmente diseñado para que el solista utilice a fondo las posibilidades dinámicas del instrumento (lo cual no es tan frecuente como debiera ser en la música para flauta dulce). El enérgico *presto* posterior, lleno de arpeggios y de síncopas desemboca en el *grave*, un movimiento corto pero de una intensidad fuera de lo común: se asemeja a un recitativo operístico con una doliente melodía final. El último movimiento, *allegro*, pone a prueba a los tres instrumentistas aunque, como casi siempre ocurre en Telemann, los pasajes más comprometidos tienen menos dificultad que lo que simplemente escuchando podemos imaginar.

TWV 41: f1 [12 - 15]

Es una de las obras de *Der getreue Music-Meister*, originalmente pensada para el fagot. Telemann advierte que puede interpretarse con la flauta dulce, si bien la tonalidad la hace una de las piezas más complicadas de esta grabación. Se abre con un precioso *triste* de remotas armonías al que sigue un *allegro* que incluye un diálogo imitativo entre el solista y el bajo entre pasajes de gran virtuosismo. El *andante*, sosegado y bello, conduce a un *vivace* final de no pocas complicaciones técnicas.

TWV 42: B4 [16 - 19]

Al inhabitual timbre de estos tríos con clave *obligato* de Telemann se une aquí el particular encanto de la melodía del *dolce*, al que sigue un movimiento muy vivaldiano tanto en su virtuosismo como en su esquema armónico. La *siciliana* es una pieza de exquisita belleza, de operística melancolía propiciada por las cuartas paralelas del clave y la flauta. El trío termina con un *vivace* de carácter campestre, con una nueva aparición del "bajo de Alberti".

TWV 41: C2 [20 - 23]

El disco concluye con una sonata sencilla y bonita, dos cualidades éstas muy apreciadas por Telemann. El precioso *cantabile* inicial nos lleva a un *allegro* muy virtuoso (y excepcionalmente bien escrito: de nuevo, parece mucho más complicado de lo que luego resulta). La melodía triste del *grave* nos hace llegar, finalmente, al movimiento que cierra el disco dedicado a Telemann. Es un original *vivace* en el que el solista no sólo desarrolla su melodía, sino que se une al bajo para apoyar sus notas y reforzarlo (¿o es más bien al revés?).

DISCO 2: Johann Sebastian Bach

BWV 525 [1 - 3]

Aunque las dificultades técnicas que plantea esta trisonata son quizás más llevaderas que las de las otras de la colección, podemos decir que resulta la más hermosa y fresca de todas. La elección de un *traverso* y un clave como instrumentación nos parece que refuerza enormemente sus virtudes: la encantadora figuración de los movimientos externos queda especialmente resaltada gracias a la transparencia de los timbres de los instrumentos (el clave, sobre todo, aporta claridad y ligereza); por otro lado, el sonido aterciopelado y acariciante del

traverso canta con delicadeza infinita la doliente melodía del *adagio*. Este movimiento, basado en un ritmo de *siciliana*, se cuenta entre las gemas de la música de Bach. Permite además a los intérpretes explotar al máximo las claves retóricas de la pieza, cuyo carácter no difiere demasiado del de los grandes lamentos operísticos barrocos. Todos los amantes de la música de Bach reconocerán de inmediato el estilo del autor en el inicio del *allegro*, un divertimento rápido y brillante, de carácter marcadamente camerístico (de hecho, cuando se escucha toda la sonata en una versión como la que proponemos, difícilmente podemos escapar a la sensación de estar más ante música de cámara que ante una obra para órgano).

BWV 529 [4 - 6]

El *allegro* inicial es un magistral ejercicio de composición en el que Bach busca formas nuevas para lograr un desarrollo inusual del movimiento: en sí, su estructura A-B-A incluye dos temas muy bien definidos que más o menos van alternándose de una forma que no encontraremos en prácticamente ningún otro músico de entonces (lejos del arquetipo de compositor conservador que no aportó grandes innovaciones a la música de su tiempo, la arquitectura musical de Bach brilla de nuevo aquí intensamente). En cuanto al segundo movimiento, su aparente calma se ve a veces turbada por un continuado uso de los cromatismos, que le confieren un carácter especial. El tercer movimiento es, de nuevo, una brillante pieza de música camerística en el que la mano derecha del clave y la flauta dulce dialogan, se imitan mutuamente e intercambian melodías e ideas musicales.

BWV 526 [7 - 9]

El *vivace* inicial, tan cercano a un movimiento de concierto del tipo de los de Vivaldi o Albinoni, es sin embargo algo más reposado (lo cual también se puede detectar en

los arreglos para teclado que Bach hizo de los conciertos de Vivaldi). Se ha subrayado esta característica con una instrumentación muy inusual, pero de gran belleza: *traverso* y órgano de cámara. Con ella se resaltan las dos naturalezas que parece tener la pieza: es indudablemente música camerística pero, a la vez, es la más “organística” de las seis trisonatas del grupo (esto se aprecia muy bien en las notas sostenidas del bajo, y especialmente en el *largo* central). Utilizando el *traverso* como si fuese una registración más del órgano, el resultado final es una atractiva combinación de la exactitud de la coordinación manual del órgano con la libertad de dos intérpretes de música de cámara. El *allegro* final es otra sorpresa compositiva, ya que Bach combina las formas fuga, *da capo* y *ritornello* y además utiliza también un tratamiento muy dispar de la exposición fugal del inicio: al principio se atiene a la severidad del antiguo contrapunto, para más tarde desarrollarlo de una manera cercana a la estética galante.

BWV 997 [10 - 13]

Hacia 1720, Bach entró en contacto con el famoso laudista de la corte de Dresde Sylvius Leopold Weiss, que le impresionó fuertemente. Es probable que precisamente a raíz de este encuentro se originase el ciclo bachiano para laúd, consistente en cuatro suites (BWV 995-997 y 1006), un preludio (BWV 999), una fuga (BWV 1000) y un Preludio, Fuga y Allegro (BWV 998).

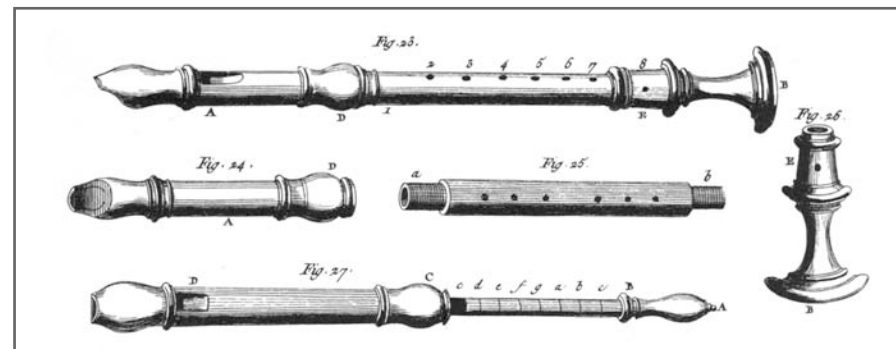
También esta vez nos encontramos, en la mayor parte de los casos, con obras transcritas o con un doble destino instrumental. Así, por ejemplo, el Preludio, Fuga y Allegro lleva la indicación *Prélude pour la Luth à Cembal*; la Suite BWV 1006 es una transcripción de la *partita* para violín solo BWV 1003; la Fuga BWV 1000 existe además en tres versiones: para órgano, para violín y para laúd. En el caso específico de la Suite BWV 997 incluida en esta graba-

ción, existen cinco copias, de las cuales algunas llevan la indicación *Klavier*, mientras que otras no tienen ninguna indicación instrumental (la versión en tablatura de laúd es una copia manuscrita francesa de 1761, obra de un alumno de Bach). Hemos decidido presentar en una versión con flauta dulce y clave por diversos motivos:

- 1) la presencia del clave garantiza tanto el papel de sostenimiento armónico (movimientos 1º, 3º y 4º) como el concertante y contrapuntístico (Fuga).
- 2) Las figuraciones melódicas del primer movimiento apuntan claramente a las obras bachianas para instrumento solo, como las sonatas y partitas para violín solo, la *partita* para flauta o las suites para violoncello. La utilización de un instrumento melódico se demuestra, pues, indispensable.
- 3) algunos pasajes de semicorcheas de la Fuga, de carácter fuertemente teclístico (de aquí, seguramente, la indicación *Klavier* del manuscrito) pueden así mantener su fisonomía original.
- 4) Los movimientos 1º y 4º (basados, por cierto, en el mismo *incipit* armónico) revelan una escritura muy diferenciada entre la parte solística y el bajo, y el uso de dos instrumentos distintos favorece la percepción clara de las dos líneas, casi siempre concebidas para favorecer a la de la melodía.

© José Carlos Cabello [Telemann y Bach BWV 525/6/9]
© Sergio Ciomei [Bach BWV 997]

Traducción: José Carlos Cabello



Flautas dulces/recorders
Encyclopédie Diderot et D'Alembert

Telemann e Bach: due creatori di fronte allo specchio

The Mirror Collection (la Collezione dello Specchio), una nuova serie del nostro catalogo discografico, si propone di presentare quei repertori stilisticamente e cronologicamente complementari, mettendone così in risalto sia i punti in comune che quelli che li differenziano.

Benchè consapevoli di muoverci sullo stesso terreno, sappiamo che la scelta delle opere di Telemann affiancate a quelle di Bach può sembrare assolutamente arbitraria. L'immagine che si è voluto trasmettere per anni è facilmente sintetizzabile: Telemann ai suoi tempi fu un compositore di grande successo, ma la sua produzione, essendo gradevole all'ascolto, non è "grande musica", ma piuttosto un genere minore, domestico, per principianti. Bach rappresenta invece il genio e l'apice della creazione; egli non dava importanza al successo di pubblico, perchè cercava di soddisfare le proprie esigenze tramite una musica trascendente, razionale, di un livello tecnico e musicale assolutamente privo di paragoni.

Queste considerazioni sono al contempo giuste e ingiuste. Il fatto che Telemann avesse una notevole facilità per i rapporti col pubblico non deve farci sottovalutare la qualità della sua musica. Altamente dotato per la melodia, conosceva a fondo le caratteristiche degli strumenti, il che gli consentiva di ottenere dei risultati timbrici eccezionali tramite una musica non eccessivamente difficile tecnicamente ma perfetta dal punto di vista della costruzione interna.

A sua volta, la conosciuta "genialità" di Bach non deve indurci ad ascoltarne la produzione musicale con stupefazione o perplessità al cospetto delle immense proporzioni della sua opera, ma, anzi, deve condurci ad esplorarne i

più piccoli particolari finanche quando usa mezzi più modesti, come i cameristici, che, invece, racchiudono una enorme quantità di idee, di sensazioni, di musica.

La nostra proposta in questo primo doppio album della serie *The Mirror Collection* è molto semplice e, crediamo, attraente: cercare contrasti e affinità nelle opere di questi due grandi geni del barocco tramite mezzi strumentali di simili caratteristiche. Rispetto a Telemann abbiamo scelto il suo repertorio preferito, cioè quello che "quintessenzialmente" lo definisce: la musica da camera, straordinariamente idiomata, composta con una conoscenza assoluta delle possibilità tecniche e timbriche di ogni strumento ed altresì ideata specificamente per i seguenti strumenti: flauto dolce e basso continuo per le sonate, e flauto dolce, cembalo obbligato e basso continuo per i trii.

Nel caso di Bach abbiamo scelto invece un repertorio musicale circa il quale non siamo del tutto in grado di affermare che fosse stato ideato specificamente per uno strumento, o un gruppo di strumenti. Nel corso della sua carriera lo stesso Bach si preoccupò di modificare e "arrangiare" queste opere, usando di volta in volta uno strumento diverso. Proponiamo quindi questo contrasto tra la musica idiomata, con uno scopo concreto e dalle aspirazioni domestiche di Telemann, e la musica per se di Bach, ideata piuttosto come esercizio musicale intimo e non come fonte di divertimento pubblico. Si tratta in entrambi i casi di stili musicali di ineguagliabile bellezza e qualità senza pari. Essi ci mostrano due immagini diverse (ma complementari) della creazione barocca. Che la loro luce ci illumini.

© José Carlos Cabello

Traduzione: Giovanni Anastasi/SAT Traductores

Georg Philipp Telemann Sonate e Trii

Telemann fu di gran lunga il compositore più celebre del suo tempo. Il suo talento, la sua buona disposizione per la vita mondana, la conoscenza delle lingue e la sua instancabile attività gli valsero il favore del pubblico e l'appoggio incondizionato della critica.

La sua produzione musicale eccezionalmente vasta ci offre l'immagine di una ricerca incessante: Telemann esplorò nuovi mezzi di espressione sonora, tenendosi costantemente all'avanguardia dell'evoluzione stilistica. In un'epoca di grandi cambiamenti della vita musicale tedesca, cambiamenti che lui stesso per primo contribuì ad accelerare, riuscì a accordare la propria personale predilezione per un'arte varia e in continuo divenire con le richieste di novità e eterogeneità del pubblico. Le mutate condizioni sociali e l'ascesa delle nuove classi borghesi avevano infatti ormai portato alla ribalta in Germania nuovi tipi di fruitori di musica, i cui bisogni in parte differivano e in parte si sovrapponevano a quelli della grande committenza – i palazzi dei nobili e le cerimonie ecclesiastiche – per la quale i musicisti avevano composto fino a quel momento. E proprio la nuova scena, racchiusa sì negli spazi più limitati del dentro-casa e del dentro-città ma estremamente dinamica e malleabile, permise il successo di un compositore come Telemann, ben poco disposto a farsi legare dagli obblighi dei suoi incarichi ufficiali.

Autodidatta – a differenza di Couperin, Bach o Haendel non ebbe mai un vero e proprio maestro di musica – a dodici anni scriveva la sua prima opera, *Sigismundus*, su libretto di Postel, suonava il flauto dolce, il violino e il clavicembalo. A ventuno ottenne i suoi primi incarichi ufficiali a Lipsia, dove fondò un *Collegium Musicum*

studentesco di alto livello – che Bach dirigerà più tardi in molti dei suoi concerti strumentali – e divenne in breve tempo direttore dell'opera locale e *Kantor* della *Neue Kirche*, la chiesa dell'Università. Utilizzando gli studenti del suo *Collegium Musicum* in veste di cantanti e strumentisti fu in grado in entrambi i casi di ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo economico. E se da un lato tali doti di intraprendenza ed ecletticità lo portarono allo scontro con la massima autorità musicale cittadina, il *Kantor* della *Thomaskirche*, Kuhnau, dall'altro gli permisero di raggiungere in soli tre anni un prestigio tale che, anche dopo la sua partenza da Lipsia per ricoprire la carica di *Kapellmeister* presso il conte di Promnitz-Sorau, i suoi successori come responsabili del *Collegium Musicum* riuscirono a mantenere la posizione di *Kantor* della *Neue Kirche*. E ereditarono anche l'opposizione di Kuhnau, che continuò imperterrito a scrivere petizioni contro quel *Collegium Musicum* che riteneva usurpare parte delle sue prerogative.

Successivamente la sua lunga carriera lo portò come maestro di cappella alla corte di Eisenach, fu direttore della musica a Francoforte e infine nel 1721 si stabilì ad Amburgo, dove fu *Kantor* dello *Johanneum* e direttore musicale delle cinque principali chiese della città.

Ovunque andasse, diede alla vita musicale un impulso decisivo, raccogliendo attorno a sé musicisti e "privati" amatori di musica e occupandosi assiduamente della stampa e della diffusione delle sue opere.

L'opera musicale di Telemann è percorsa da una costante ricerca di varietà e novità: si appropriò di ogni stile e di ogni mezzo sonoro di cui venisse a conoscenza, introducendoli nelle sue opere al fine di ottenere effetti sempre nuovi e diversi. Anche dopo aver raggiunto un sicuro successo, non si fermò mai ad uno stile affermato ma si sforzò sempre di innovare la sua arte.

La sua grande padronanza di tutti gli stili gli permise di trovarsi a suo agio tanto nello scrivere sonate di puro stile italiano –come le *Sonates Corellisantes* per due violini e basso continuo, con cui intese rendere omaggio al grande compositore italiano ricalandone lo stile– tanto nel produrre una grande quantità di ouvertures alla francese. E altrettanto bene riuscì a rendere le sfumature offerte dalla fusione dei due linguaggi, quello italiano e quello francese, ritenuti inconciliabili, facendosi araldo in Germania di quella *réunion des goûtes* vagheggiata dalle avanguardie francesi nella prima metà del '700.

La profonda conoscenza delle caratteristiche dei diversi strumenti gli permise di sperimentare combinazioni sonore spesso inusuali e di sfruttare appieno le possibilità tecniche degli strumenti impiegati. E questo è particolarmente vero per quanto riguarda la musica da camera: quando Telemann affermava di non trovare particolarmente congeniale il concerto, intendeva sicuramente il concerto inteso come forma musicale adatta alle esigenze del virtuoso professionista. Invece, dando "a ciascuno strumento ciò che gli compete, cosicché l'esecutore ne ricavi piacere e il compositore soddisfazione", diede alla luce una grande quantità di musica strumentale che, senza richiedere capacità tecniche estreme, offriva al privato amatore di musica un repertorio vario e piacevole, in cui anche i passaggi che suonano più virtuosistici "cadono" per così dire "sotto le dita". E la maestria di Telemann non si manifesta solo in un alto grado di naturalezza meccanica dei passaggi, ma anche nella cura di usare appropriatamente le caratteristiche timbriche degli strumenti.

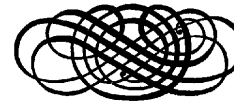
Stabilitosi ad Amburgo, Telemann dedicò molte energie all'impianto di una tipografia, nella quale, nel 1728, nacque *Der getreue Music-Meister* (il fido maestro di musica), una raccolta di "arie, trii, duetti, soli etc.", che occupa un posto eminente nella sua enorme produzione di "musica pratica".

Pubblicato a rate ogni quattordici giorni, *Der getreue Music-Meister* si compone di venticinque "lezioni" – fascicoli di quattro pagine– in ciascuna delle quali l'acquirente, *Kenner und Liebhabern* (conoscitore e amante dell'arte sonora) poteva trovare di volta in volta arie da cantare o pezzi d'opera, sonate italiane o suites francesi, o ancora pezzi galanti o fughe per tastiera e contrappunti. Per incrementare le vendite, e anche per aumentare le possibilità di esecuzione, la strumentazione dei pezzi d'opera era ridotta per tener conto dei mezzi esclusivamente "cameristici" della pratica musicale casalinga e le arie originariamente in lingua straniera erano presentate anche con un testo tedesco. Molte composizioni venivano offerte con strumentazioni alternative (come la sonata in fa minore, presente in questa incisione, per fagotto e basso continuo, in cui il fagotto può essere sostituito dal flauto a becco). Inoltre le composizioni in più movimenti, come le sonate e le suites erano normalmente divise "a puntate" fra due o più lezioni successive, anche questo evidentemente per invogliare l'acquisto di un maggior numero di fascicoli. La grande varietà di stili compositivi e di strumenti utilizzati dimostra come l'evidente intento programmatico di Telemann fosse tanto quello di presentarsi come un supervisore delle esperienze musicali dei propri "allievi" acquirenti, tanto quello di soddisfare l'immensa domanda dei suoi contemporanei di un'arte destinata all'uso quotidiano.

Molti anni più tardi, tra il 1739 e il 1740 Telemann diede alle stampe, più tradizionalmente in volume, la raccolta di trii e sonate "Essercizi Musici ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti...". Sono queste in generale opere di più ampio respiro, destinate a un pubblico più professionistico rispetto a quello del *Der getreue Music-Meister*. Quattro dei dodici Trii che Telemann creò per questa collezione richiedono un organico, unico nel suo genere, composto da uno strumento melodico –flauto traverso, oboe, flauto a becco, viola da gamba– clavic-

balo e basso continuo. La loro particolarità sta nella presenza, accanto alla parte realizzata per clavicembalo, di un basso figurato per uno strumento basso e/o per un altro strumento accordale. La presente incisione presenta due di questi trii, il cui genere sta tra il più antico stile della trisonata e il nuovo stile della sonata per uno strumento melodico con clavicembalo obbligato inaugurato da J.S. Bach.

© *Andrea Lausi*



Johann Sebastian Bach

Trisonate & suite

Nel vasto corpus della musica da camera di Bach le trisonate occupano senz'altro una posizione di rilievo, sia per la quantità delle composizioni pervenute, sia per la varietà degli organici a cui furono destinate. Fondamentalmente possiamo distinguere, in questo genere di composizioni, tre differenti tipologie:

- 1) trisonate scritte per un organico strumentale abituale, cioè due strumenti melodici e basso continuo.
- 2) trisonate scritte per uno strumento melodico e cembalo concertato, in cui il cembalo non si limita al ruolo di basso, ma esegue due parti indipendenti.
- 3) trisonate per organo solo, in cui le tre parti sono affidate a due tastiere ed una pedaliera.

La prima tipologia è quella che si incontra con maggior frequenza durante l'epoca barocca, ma è anche quella di cui ci restano meno esempi nell'opera di Bach: soltanto due sonate sicuramente autentiche, la BWV 1039 per due flauti e basso continuo e la BWV 1079 dall'*Offerta Musicale*, per flauto, violino e continuo.

Al contrario la seconda tipologia, non così frequente all'epoca di Bach, è rappresentata da 11 composizioni: sei per violino e cembalo, BWV 1014-1019; tre per viola da gamba e cembalo, BWV 1027-1029; e due per flauto e cembalo, BWV 1030 e 1032.

Le trisonate per organo, infine, rappresentano un vero e proprio unicum nella storia della musica, dal momento che non si conoscono altre composizioni di questo tipo oltre alle sei sonate di Bach, catalogate come BWV 525-530.

Queste tre diverse possibilità di organico non significano però, necessariamente, tre diverse fisionomie compositive: ad esempio la prima sonata per viola da gamba e cembalo altro non è che la trascrizione della sonata BWV 1039 per due flauti e continuo.

Sulla base di questo esempio, analizzando alcune delle triosonate bachiane, si può spesso ipotizzare l'esistenza di un precedente lavoro pensato per un organico differente e andato perduto, cosa del resto non infrequente nelle opere strumentali di Bach (il caso più emblematico è quello dei concerti per clavicembalo e orchestra, nessuno dei quali, in realtà, fu concepito originariamente in questa veste strumentale).

Anche le triosonate per organo, oggetto della presente registrazione, rientrano per molti aspetti in un'ottica di rielaborazione e trascrizione. Scritte, come ci informa il Forkel [*Johann Nikolaus Forkel: "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig 1802*] "per il figlio maggiore Wilhelm Friedemann, affinché si esercitasse con esse e diventasse il grandissimo organista che poi è stato", costituiscono ancora oggi un arduo banco di prova per tutti i tastieristi, a causa della scrittura a tre parti obbligate trattate in modo paritetico. È probabile che Bach, intorno al 1730, ormai svincolato dal rigido ufficio di esecutore all'organo, si sia sentito finalmente libero di imboccare nuove strade sperimentali, come appunto la trasposizione di un genere cameristico sull'organo.

L'analisi del manoscritto, ricco di segni di legato e staccato in una misura sconosciuta ad altri lavori per tastiera, ci rivela l'attenzione di Bach verso una resa il più possibile differenziata e "concertante" delle voci. La pedaliera, poi, è chiamata continuamente a dialogare con le altre due parti, perdendo il suo ruolo abituale di sostegno armonico per acquistare una vera e propria autonomia contrappun-

tistica. Per tutti questi motivi non è assolutamente da escludere un'origine cameristica di questi lavori per organo.

Dalla morte di Bach ai giorni nostri, le 6 triosonate per organo sono state frequentemente oggetto di rielaborazioni e trascrizioni, tra le quali vale la pena di menzionare quella di Mozart per violino, viola e violoncello, quella di Ferdinand David (1874) per violino e piano, e quella di Béla Bartók (1930) per piano solo. Fino alla metà del nostro secolo queste trascrizioni miravano ad adattare l'originale bachiano alle esigenze, agli stili e agli organici della propria epoca. Dal 1950 in poi, invece, sono iniziati vari tentativi di ricostruzione di ciò che potevano essere queste sonate in una probabile prima veste cameristica. In questa direzione si muove anche la versione presentata in questa registrazione, basata fondamentalmente sull'edizione Bärenreiter a cura di Waltraut e Gerhard Kirchner. La scelta di utilizzare un flauto ed una tastiera concertata (in se né più né meno legittima dell'utilizzazione di due strumenti melodici e basso continuo) presenta i vantaggi di un'estrema chiarezza polifonica, unita alla possibilità data dai due strumenti di giocare con le sottigliezze dell'articolazione che, come si è visto, stava in questo caso particolarmente a cuore a Bach.

© Sergio Ciomei

La musica

DISCO 1: Georg Philipp Telemann

TWV 41: C5 [1 - 3]

È una delle sonate appartenenti agli *Essercizii Musici* (1739 - 1740), una collezione nella quale il Telemann presenta una serie di esercizi musicali puri tramite (e questa è la differenza rispetto ad altri musicisti del suo tempo) una musica deliziosa, di una bellezza che giunge al cuore.

L'inizio del primo movimento non potrebbe essere un miglior preludio per questo disco: quattro movimenti di una melodia da sogno che sfocia in un passaggio fiorito per il flauto e il basso, per poi tornare di nuovo al lirico adagio e, una volta ancora, all'incontrollabile energia dell'allegro. Il larghetto posteriore è una volta ancora uno di quegli irresistibili passaggi del miglior Telemann, che, usando un ritmo alla siciliana, disegna una melodia dotata di una malinconia estasiante. In quest'interpretazione si è voluto sottolineare il suo carattere tramite gli arpeggi del cembalo partendo dalla seconda entrata della melodia. Tramite una cadenza giungiamo al movimento finale, un vivace classico di Telemann, con un incantevole gioco tra la voce melodica e il basso.

TWV 42: A1 [4 - 7]

Anche questo appartiene agli *Esercizii Musici*. Questo trio per Flauto e Cembalo si apre con una sezione dolce e bucolica seguita da un movimento da concerto all'italiana: il cembalo suona ciò che sarebbero i tutti orchestrali, mentre il flauto è il solista. A proposito, il basso è scritto in 2/4, e il cembalo solista in 6/8. Il largo, che il continuo enuncia con un "prototipo" del più tardi chiamato "basso Alberti" (nella nostra registrazione a carico del secondo

cembalo, benchè dopo i solisti adottano la stessa figura ritmica), è strutturato come un'aria da capo le cui serena melodia consente di abbellirla tornando alla prima sezione. Il *passepied* che chiude il trio è un delizioso gioco di domande e risposte tra i solisti.

TWV 41: d4 [8 - 11]

Come se si trattasse di una lezione di composizione di musica da camera, in questa sonata sono presenti tutte le caratteristiche essenziali dello stile di Telemann. Si apre con un affettuoso nel quale la prima nota del flauto non è altro che la settima minore dell'accordo. Questo movimento fu ideato per consentire al solista di sfruttare a fondo le possibilità dinamiche dello strumento (cosa non tanto frequente come dovrebbe nella musica per flauto dolce). L'energico presto posteriore, pieno di arpeggi e sincopi, sfocia nel grave, un movimento corto ma di un'intensità non comune; esso assomiglia a un recitativo operistico con una dolente melodia finale.

L'ultimo movimento, allegro, mette alla prova i tre strumentisti sebbene, come quasi sempre succede con Telemann, i passaggi più impegnativi presentano minori difficoltà di ciò che, con un semplice ascolto, possiamo immaginare.

TWV 41: f1 [12 - 15]

È una delle opere del *Der getreue Music-Meister*, ideata in un primo momento per il fagotto. Telemann avverte che può essere interpretata con il flauto dolce, sebbene la tonalità la rende uno dei pezzi più complicati di questa registrazione. Si apre con un bellissimo triste dalle remote armonie seguito da un allegro che comprende un dialogo imitativo tra il solista e il basso, con passaggi di grande virtuosismo. L'andante, bello e tranquillo, porta a un vivace finale non privo di difficoltà tecniche.

TWV 42: B4 [16 - 19]

Il timbro non comune di questi trii con cembalo obbligato di Telemann si aggiunge qui al particolare incantesimo della melodia del dolce, seguita da un movimento molto vivaldiano sia nel virtuosismo che nello schema armonico. La siciliana è un pezzo di una bellezza squisita, dotato di quella malinconia operistica propiziata dai quarti paralleli del cembalo e il flauto. Il trio finisce con un vivace di tipo campestre, con una nuova apparizione del "basso Alberti".

TWV 41: C2 [20 - 23]

Il disco si chiude con una sonata semplice e bella, due virtù molto apprezzate da Telemann. Lo stupendo cantabile iniziale ci porta a un allegro molto virtuoso (ed eccezionalmente ben scritto; una volta ancora sembra molto più difficile di ciò che poi è in realtà). La melodia triste del grave ci porta infine al movimento che chiude il disco dedicato a Telemann. Si tratta di un originale vivace nel quale il solista non solo sviluppa la sua melodia, ma si aggiunge al basso per appoggiarne le note e rinvigorirlo (o è tutto il contrario?).

DISCO 2: Johann Sebastian Bach

BWV 525 [1 - 3]

Benchè le difficoltà tecniche di questa trisonata sono probabilmente minori di quelle delle altre collezioni, possiamo affermare che questa è la più bella e fresca di tutte, e a nostro avviso la scelta di un flauto traverso e un cembalo ne rafforza ulteriormente i pregi. L'incantevole struttura dei movimenti esterni assume uno speciale rilievo grazie alla trasparenza dei timbri degli strumenti (soprattutto il cembalo, che apporta leggerezza); e poi il suono vellutato e carezzevole del flauto traverso esprime con

infinita delicatezza la dolente melodia dell'adagio. Questo movimento, basato su un ritmo alla siciliana, oltre ad essere annoverato tra le gemme della musica di Bach consente inoltre ai suoi interpreti di sfruttare al massimo le chiavi retoriche di un pezzo il cui carattere non differisce troppo da quello dei grandi lamenti operistici barocchi. Tutti gli amanti della musica di Bach riconosceranno subito lo stile dell'autore all'inizio dell'allegro, un divertimento rapido e brillante, dal marcato carattere cameristico (infatti, quando si ascolta tutta la sonata in una versione come quella che proponiamo non si riesce facilmente di evitare la sensazione di essere all'ascolto di musica da camera e non di un'opera per organo).

BWV 529 [4 - 6]

L'allegro iniziale è un magistrale esercizio di composizione nel quale Bach cerca forme nuove per ottenere uno sviluppo poco frequente del movimento; la sua struttura A-B-A comprende due temi molto ben definiti che più o meno si alternano in un modo che non ritroveremo quasi in nessun altro musicista del suo tempo (lungi quindi dall'immagine di compositore conservatore che non apportò grandi innovazioni alla musica del suo tempo, l'architettura musicale di Bach qui brilla di nuovo intensamente). In quanto al secondo movimento, la sua apparente calma si vede a volte turbata da un uso continuo dei cromatismi, che gli conferiscono un carattere speciale. Il terzo movimento è, una volta ancora, un brillante brano di musica da camera nel quale la mano destra del cembalo e il flauto dolce dialogano, si imitano e si scambiano melodie e idee musicali.

BWV 526 [7 - 9]

Il vivace iniziale, molto vicino a un movimento da concerto del tipo di quelli di Vivaldi o Albinoni, è invece qualcosa di più tranquillo (cosa peraltro presente anche negli

arrangiamenti per tastiera che Bach realizzò dei concerti di Vivaldi). Abbiamo voluto mettere in risalto questa caratteristica con un organico poco comune ma molto bello: flauto traverso e organo da camera. In questo modo spiccano le due apparenti nature del pezzo: è senza dubbio musica da camera ma, al contempo, è la più "organistica" delle sei trisonate del gruppo (cosa molto evidente nelle note sostenute del basso e soprattutto nel largo centrale). Usando il flauto traverso come se fosse un registro in più dell'organo si ottiene un'attraente mescolanza di perfezione della coordinazione manuale dell'organo e libertà dei due interpreti di musica da camera. L'allegro finale è una nuova sorpresa compositiva perchè Bach vi combina le forme fuga, da capo e ritornello oltre ad usare un trattamento abbastanza disuguale dell'esposizione della fuga iniziale: al principio si attiene alla severità del vecchio contrappunto per poi svilupparlo in un modo rasente all'estetica galante.

BWV 997 [10 - 12]

Intorno al 1720 Bach entrò in contatto con il famoso liutista della corte di Dresda Sylvius Leopold Weiss, dal quale rimase fortemente impressionato. È probabile che proprio da questo incontro abbia origine il ciclo bachiano delle musiche per liuto, consistente in quattro suites (BWV 995-997 e 1006), un preludio (BWV 999), una fuga (BWV 1000) e un Preludio, Fuga e Allegro (BWV 998). Anche questa volta ci troviamo di fronte, nella maggior parte dei casi, ad opere trascritte, o recanti una duplice destinazione strumentale. Così, ad esempio, l'autografo del Preludio, Fuga e Allegro reca l'indicazione *Prélude pour la Luth à Cembal*; la Suite BWV 1006 è una trascrizione della partita per violino solo BWV 1003; la fuga BWV 1000 esiste addirittura in tre versioni: per organo, per violino e per liuto. Nel caso specifico della Suite BWV 997 inclusa in questa registrazione, esistono cinque copie, di cui alcune portano l'indicazione *Klavier*, altre non hanno

alcuna indicazione strumentale (la versione intavolata per liuto è una copia manoscritta francese del 1761, ad opera di qualche allievo di Bach). Si è scelto di presentarla nella versione per flauto e cembalo per diversi motivi:

1) la presenza del cembalo riesce a garantire contemporaneamente sia un ruolo di sostegno armonico (Prelude, Sarabande, Giga) sia un ruolo concertante e contrappuntistico (Fuga).

2) le figurazioni melodiche nel primo movimento rimangono sicuramente ai lavori bachiani per strumento solo, come le sonate e partite per violino, la partita per flauto o le suites per violoncello; l'utilizzo di uno strumento melodico si è quindi dimostrato indispensabile.

3) alcuni passaggi in semicrome all'interno della Fuga, di carattere fortemente tastieristico (di qui, forse, l'indicazione *Klavier* del manoscritto) possono mantenere la loro originale fisionomia.

4) il primo ed il quarto movimento (basati, tra l'altro, sullo stesso incipit armonico) rivelano una scrittura molto differenziata tra la parte solistica ed il basso, e l'uso di due strumenti diversi favorisce la percezione chiara delle due linee, quasi sempre sbilanciate a favore della melodia.

© José Carlos Cabello [Telemann & Bach BWV 525-9-6]
Traduzione: Giovanni Anastasi/SAT Traductores

© Sergio Ciomei [Bach BWV 997]



Tripla Concordia: Lorenzo Cavasanti, Caroline Boersma, Sergio Ciomei

Telemann and Bach: two artists in the mirror

The Mirror Collection, a new series in our label, aims to present repertoires that are stylistically and chronologically complementary, highlighting both the points they have in common and those in which they differ.

Even though we are moving within the same sphere, the choice of works by Telemann as accompaniment for those of Bach may seem totally incongruous. The image that we have been offered for many years can easily be summed up: Telemann was a highly successful composer in his time, but his output, while pleasant to listen to, is not "great music", but rather a lesser, domestic genre, for *amateurs*.

Bach, on the other hand, represents the crowning peak of creation and genius: he cared little for success with respect to the rest of the world, satisfying instead his own personal requirements through a transcendent, rational music, on a musical and technical level with no possible comparison.

These appreciations are as fair as they are unfair. The fact that Telemann had a special aptitude for public relations should not lead us to underestimate his music's quality. Gifted for melody, he possessed a wealth of knowledge about the instruments' characteristics, which allowed him to achieve exceptional timbral results through a music which, although technically not too difficult, was perfectly constructed internally.

Bach's renowned "genius", on the other hand, should not just lead us to listen to his music with perplexion and amazement at the brilliance of his works; it should encourage us to explore the smallest details of his work, even

when he uses the most modest of means, such as chamber music, which nonetheless comprises an impressive amount of ideas, of feelings, and of music.

Our proposal in this first double record in *The Mirror Collection* series is quite simple and, we believe, rather attractive: to look for contrasts and similarities in the works of these two great geniuses of the Baroque period, presented through comparable instrumental media. From Telemann, we have chosen his favourite repertoire, and that which quintessentially defines him: chamber music, extraordinarily idiomatic, composed with a complete understanding of the technical and timbral possibilities of each instrument, and designed specifically for the designated instruments: recorder and *continuo* in the case of the sonatas, and recorder, harpsichord *obbligato* and *basso continuo* in the trios.

In contrast, for Bach we have chosen music that we cannot be sure was created specifically for one instrument or group of instruments. Bach himself undertook to modify and "arrange" these works throughout his career, giving them a different instrumental *medium* on each occasion.

We propose, then, a contrast between Telemann's idiomatic music, with a concrete purpose, and domestic aspirations, and Bach's music *per se*, created more as an intimate musical exercise than as social entertainment. Both musics are of incomparable beauty, and unquestionable quality. They show us two quite different (but complementary) images of Baroque creativity. It is worth being illuminated by their reflection.

© José Carlos Cabello

Translation: SAT Traductores

Georg Philipp Telemann

Sonatas and Trios

Telemann was by far the most renowned composer of his time. His talent, his propensity for mundane life, his knowledge of languages and his untiring activity earned him public acclaim and the unconditional support of music critics.

His exceptionally copious musical output suggests an idea of incessant search: Telemann explored new forms of musical expression, constantly aligning himself with the vanguard of stylistic development.

In a period of great changes in the evolution of German music -changes which he helped to accelerate- he managed to outline his own personal preference for a varied art, in continuous flux with the public's demands for novelty and variety.

Changing social conditions, and the arrival of new bourgeois classes, had in fact brought a new kind of music-lover to the German arena, whose needs partly overlapped and partly differed from the tastes of the already existing majority -in the palaces of the nobility and in religious ceremonies- which musicians had composed for up to that time. And so the new arena, enclosed in the more confined spaces inside the city and indoors, yet extremely dynamic and flexible, brought success to a composer like Telemann who was unwilling to let himself be tied down by official commissions.

Self-taught -unlike Couperin, Bach or Haendel, he did not have a music teacher- he wrote his first opera at the age of 12, *Sigismundus*, after a *libretto* by Postel, and played the recorder, the violin and the harpsichord. At the age of 21, he obtained his first official commissions in Leipzig,

where he founded a *Collegium Musicum* for advanced students -which was later to be conducted by Bach in many of the public performances of his concertos- and soon became conductor of the local opera and *Kantor* in the *Neue Kirche*, the university church.

Using students from his *Collegium Musicum* as singers and musicians, he was able to obtain the maximum results, in both cases, with the minimum economic outlay. And if, on the one hand, this talent for daring and diversity led him to clash with the city's maximum musical authority, the *Kantor* of the *Thomaskirche* Kuhnau, it also allowed him to gain such prestige in just three years, even after leaving Leipzig to resume his position as *Kapellmeister* for the Count of Promnitz-Sorau, that his successors in charge of the *Collegium Musicum* managed to keep the post of *Kantor* for the *Neue Kirche*. And they also inherited the opposition of Kuhnau, who went on stoically writing petitions against the *Collegium Musicum* which he saw as attempting to appropriate part of his privileges.

His extended career was later to make him *Kapellmeister* in the court of Eisenach, he was music director in Frankfurt and finally, in 1721, he settled in Hamburg, where he was *Kantor* of the *Johanneum* and music director for the city's five main churches.

Wherever he went, he gave a decisive stimulus to musical life, gathering musicians and "private" music-lovers around him and diligently taking charge of the printing and distribution of his compositions. Telemann's musical output is characterized by a constant search for variety and novelty: he appropriated any style and any musical medium that he learned of, introducing them into his works, forever creating new, different effects. Even after achieving a sure success, he never confined himself within a definite style, but always strove to make his art innovative.

His mastery of all styles made him feel comfortable whether he was composing sonatas in pure Italian style -such as the *Sonates Corellisantes* for two violins and *basso continuo* with which he intended to pay homage to the great Italian composer by highlighting his style- or producing a large number of overtures in French style.

And, similarly, he managed to emphasize the subtleties arising from the fusion of two languages, Italian and French, considered irreconcilable, by acting as herald of the *réunion des go tes* held by the French *avant-garde* in the first half of 1700. His in-depth knowledge of the features of different instruments let him experiment with unusual combinations, and fully exploit the technical possibilities of the instruments used. This is something especially true with respect to chamber music: when Telemann stated that he did not find the *concerto* especially agreeable, he must have meant the *concerto* considered as an appropriate musical form for the demands of a professional virtuoso.

On the other hand, "giving each instrument its due, in such a way that the performer finds pleasure in it, and the composer satisfaction", gave rise to a large quantity of instrumental music which, without requiring excessive technical skill, presented music enthusiasts with a varied, satisfying repertoire, in which even the passages that sound most outstanding "fall, as it were, beneath the finger". Telemann's skill does not only appear in the mechanical nature of the passages, but also in the care taken to use each instrument's timbre in an appropriate way.

After settling in Hamburg, Telemann devoted a great deal of energy to setting up a publishing company where, in 1728, *Der getreue Music-Meister* (the True Music Master) appeared, a collection of "arias, trios, duets, solos, etc...", which represented a large part of his enormous production of "practical music".

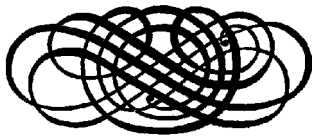
Published every fourteen days, *Der getreue Music-Meister* was made up of twenty-five "lessons" -four-page instalments- in each of which the buyers *Keiner und Liebhaber* (music-lovers and *connoisseurs*) could find arias or opera pieces, Italian sonatas or French suites, or even galant pieces or fugues for keyboard and counterpoint exercises. To increase sales and also to facilitate the chances of performance, the instrumentation of the opera pieces was reduced to take into account the means which were exclusive of chamber music at home, and those arias originally in foreign languages were also given in German. Many compositions were presented with alternative instrumentations (like the sonata in d minor, included in this recording, for bassoon and *basso continuo*, in which the bassoon may be replaced by a recorder). In addition, the compositions in several movements, like the sonatas and the *suites* were normally divided into "instalments" in two or more successive lessons, in order, obviously, to promote the acquisition of a larger number of editions. The immense variety of composing styles and instruments used shows how Telemann's clear programming attempt was both to present himself as a supervisor of the musical experiences of his "student" buyers, and to satisfy his contemporaries' huge demand for art designed for everyday use.

Many years later, between 1739 and 1740, Telemann gave the printer in volumes, as traditionally, the collection of trios and sonatas *Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii   diversi stromenti...* In general, these are more difficult works, aimed at a more professional audience than that of *Der getreue Music-Meister*. Four of the twelve trios that Telemann composed for this collection require a unique ensemble for the genre, made up of a melodic instrument - *traverso*, oboe, recorder, *viola da gamba* - harpsichord and *basso continuo*. Its peculiarity resides in the presence, together with the part performed by the harpsichord, of a *basso* represented by a

melodic bass instrument and/or by another string chordal instrument. This recording offers two of these trios, whose genre lies between the most traditional style of the *triosonata* and the new style of sonata for melodic instrument with *obbligato* harpsichord inaugurated by Johann Sebastian Bach.

© *Andrea Lausi*

Translation: SAT Traductores



Johann Sebastian Bach

Triosonatas & suite

Bach's *triosonatas* occupy an important position in the vast corpus of his chamber music, on account of both the quantity of compositions that have reached us and the variety of scorings for which they were written. Within this class of composition we can distinguish three fundamental types:

- 1) *Triosonatas* written for a traditional instrumental group, that is, two melodic instruments and *basso continuo*.
- 2) *Triosonatas* written for a melodic instrument and *concertato* harpsichord, in which the harpsichord is not limited to the role of *basso* but performs two independent parts.
- 3) *Triosonatas* for solo organ, in which the three parts are scored for two keyboards and a pedal-board.

The first type is the one which occurs most frequently in the baroque period, but it is also the one of which we have the fewest examples in Bach's production: only two sonatas of certain authenticity, BWV 1039 for two flutes and *basso continuo* and BWV 1079 from the *Musical Offering*, for *traverso*, violin and *continuo*.

The second type, on the other hand, though not so common in Bach's time, is represented by eleven compositions: six for violin and harpsichord, BWV 1014-1019; three for *viola da gamba* and harpsichord, BWV 1027-1029, and two for flute and harpsichord, BWV 1030 and 1032. The *triosonatas* for organ, lastly, represent a genre that is truly unique in the history of music; we know of no compositions of this type other than the six Bach sonatas, catalogued as BWV 525-530.



"La famille de Sourches", de/by François Drouais (detalle/detail)

The three different possible instrumental destinations do not necessarily mean three different aspects of composition: for example, the first sonata for *viola da gamba* and harpsichord is nothing other than the transcription of the sonata BWV 1039 for two flutes and *basso continuo*.

On the basis of this example, the analysis of some of Bach's triosonatas often leads to the hypothesis of the existence of an earlier work conceived for a different scoring but which has been lost, something which is not unusual in Bach's instrumental works (the most striking example of this being the concertos for harpsichord and orchestra, none of which was in fact originally conceived for this particular scoring).

The organ triosonatas featured in this recording similarly present many aspects which point to re-elaboration and transcription. Written, as Forkel [*Johann Nikolaus Forkel: "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig 1802*] tells us, "for the eldest son Wilhelm Friedemann, so that he might practise on them and become the great organist which he later did become", the works are still a demanding test bench for all keyboard performers being scored for three *obbligato* parts of equal treatment. Around 1730, Bach now no longer constrained by the rigid duties of being organist, probably felt free at last to try out new experimental paths, such as the transposition of a chamber genre for the organ.

Analysis of the manuscript, rich in *legato* and *staccato* signs, to an extent not found in other keyboard works, evidences the attention Bach paid to the task of rendering the voices as distinct and concertante as possible. The pedalboard, moreover, is called into continual dialogue with the other two parts, thus losing its customary role of harmonic support and attaining true contrapuntal independence. For all these reasons we cannot exclude the possibility that these organ works had chamber music origins.

From the time of Bach's death to our own days, the organ triosonatas have frequently been re-elaborated and transcribed; we recall particularly Mozart's transcription for violin, viola and cello, Ferdinand David's (1874) version for violin and piano, and Béla Bartók's (1930) version for piano. Until the middle of this century these transcriptions aimed to adapt Bach's original works to the requirements, stylistic patterns and scorings of their own respective times. Since 1950, however, various attempts have been made to reconstruct what is likely to have been an original chamber version of these sonatas. This is the direction taken by the version presented in this recording, based mainly on the Bärenreiter edition by Waltraut and Gerhard Kirchner. The decision to use a *traverso* or recorder and concertante harpsichord or organ (in itself neither more nor less legitimate than the use of two melodic instruments and *basso continuo*) offers the advantage of extreme polyphonic clarity, linked with the possibility that the two instruments have of playing on the subtleties of articulation which, as we have seen, was in this case particularly dear to Bach.

© Sergio Ciomei

Translated by Timothy Alan Shaw

The music

DISC 1: Georg Philipp Telemann

TWV 41: C5 [1 - 3]

This is one of the sonatas belonging to the *Essercizii Musici* (1739-1740), a collection in which Telemann presents pure musical exercises (and here is the difference with other musicians of the period) through exquisite music, of a heart-piercing beauty. The start of the first movement could not be a better introduction to this record: four bars of a dreamy melody that leads into a florid passage for recorder and bass, then returning again to the lyrical *adagio*, and, once more, to the boundless energy of the *allegro*. The subsequent *largetto* is another irresistible passage from the best of Telemann, which using a *siciliana* rhythm outlines a fascinating, melancholic melody. This performance has highlighted its character with the harpsichord's *arpeggios* from the second entry of the melody onwards. Through a *cadenza*, we come to the final movement, a *vivace* typical of Telemann, with captivating play between the melodic voice and the bass.

TWV 42: A1 [4 - 7]

This also comes from *Essercizii Musici*. It is a trio *per Flauto e Cembalo* that opens with a sweet, bucolic section followed by a *concerto* movement *a la italiana*: the harpsichord plays what would be the orchestral *tutti*, and the recorder is the soloist. In fact, the bass line is written in 2/4, and the solo harpsichord in 6/8. The *largo*, which the *continuo* underscores with a "prototype" of what was to be called "Alberti bass" (on this recording played by the second harpsichord, although later the soloists take over the same rhythmic figure), is structured like an *aria da capo* whose placid melody leaves room for embellish-

ment on returning to the first section. The *passapied* that closes the trio is a delightful play on questions and answers between the soloists.

TWV 41: d4 [8 - 11]

As if it were a lesson in chamber music composition, this sonata contains all the essential characteristics of Telemann's style. It opens with an *affettuoso* in which the first note of the recorder is nothing less than the minor seventh of the chord. This movement is designed especially for the soloist to use all the instrument's dynamic possibilities to the full (which is not as common as it should be in recorder music). The subsequent energetic *presto*, full of *arpeggios* and syncopation leads into the *grave*, a short but unusually intense movement: it resembles an operatic scene with a sorrowful final melody. The last movement, *allegro*, puts the three instruments to the test although, as always happens with Telemann, the most compromising passages are not as difficult as we may imagine by simply listening to them.

TWV 41: f1 [12 - 15]

This is one of the works from *Der getreue Music-Meister*, originally designed for the bassoon. Telemann notes that it can be played on a recorder, although its key makes it one of this recording's most complicated pieces. It opens with a splendid *triste*, with remote harmonies, followed by an *allegro* that includes an imitative dialogue between the soloist and the bass, among passages of great mastery. The *andante*, serene and beautiful, leads to a final *vivace* that contains more than a few technical complications.

TWV 42: B4 [16 - 19]

The unusual timbre of these trios with harpsichord *obbligato* by Telemann are joined here by the particular charm

of the melody of the *dolce*, followed by a highly Vivaldian movement both on account of its virtuosism and its harmonic structure. The *siciliana* is an exquisitely beautiful piece, suffused with operatic melancholy provided by the parallel fourths of the recorder and the harpsichord. The trio finishes with a rustic style vivace, with another appearance of the "Alberti bass".

TWV 41: C2 [20 - 23]

The record ends with a simple, attractive sonata - two qualities that were highly appreciated by Telemann. The splendid initial *cantabile* takes us to a *virtuoso* allegro (and exceptionally well-written: again, it seems much more complicated than it turns out to be). The *grave's* sad melody takes us, finally, to the movement that closes the record dedicated to Telemann. It is an original *vivace* where the soloist not only develops the melody, but joins in to reinforce the notes of the bass (or is it the other way round?).

DISC 2: Johann Sebastian Bach

BWV 525 [1 - 3]

Although the technical difficulties posed by this triosonata are possibly less taxing than others in the collection, we may say that it is the most lively and beautiful of all. It seemed to us that the choice of a *traverso* and harpsichord as instrumentation enormously reinforced its virtues: the charming figuration of the external movements becomes especially highlighted thanks to the transparency of the instruments' timbres (the harpsichord especially provides lightness and clarity); on the other hand, the velvety, caressing sound of the *traverso* plays the *adagio's* sad melody with infinite delicacy. This movement, based on a *siciliana* rhythm, numbers among Bach's musical masterpieces. In addition, it allows the performers to

exploit the piece's rhetorical tones to the full, and its character does not differ much from the great Baroque operatic laments. All those familiar with Bach's music will immediately recognise the composer's style at the beginning of the *allegro*, a rapid, brilliant *divertimento*, with a clear chamber quality to it (in fact, when the whole sonata is listened to in a version like the one we offer here, one cannot help feeling that it is more chamber music than organ piece).

BWV 529 [4 - 6]

The initial *allegro* is a masterly exercise in composition where Bach looks for new ways to achieve an unusual development for the movement; in itself, its A-B-A structure includes two very well-defined themes that more or less alternate in a way that is not to be found in practically any other music of the period (far removed from the archetype of a conservative composer who made no great innovative contributions to the music of his time, Bach's musical architecture shines out here once more). As for the second movement, its apparent serenity is at times disturbed by the continuous use of chromatisms, giving it a special quality. The third movement is once more a brilliant piece of chamber music where the harpsichord's right hand and the recorder converse, imitate each other and exchange melodies and musical ideas.

BWV 526 [7 - 9]

The initial *vivace*, so similar to a Vivaldi or Albinoni-type *concerto*, is, however, something more placid (which can also be detected in the keyboard arrangements that Bach made of Vivaldi's concertos). This characteristic has been highlighted with an unusual, but highly attractive instrumentation: transverse flute and chamber organ. With this the two characters that the piece seems to have are underlined: it is unquestionably chamber music, but at

the same time is the most "organistic" of the group's six triosonatas (this can be easily appreciated on the long bass notes, and especially in the central *largo*). Using the *traverso* as if it were simply another registration of the organ, the final result is an attractive combination of the exactness of the hand coordination of the organ with the freedom of two chamber music performers. The final *allegro* is another surprise, since Bach combines the forms *fugue*, *da capo* and *ritornello* and also gives a very different treatment of the fugue presentation at the beginning: it initially maintains the severity of the old counterpoint style, but later develops a style closer to galant music.

BWV 997 [10 - 12]

About 1720 Bach met, and was deeply impressed by, the famous lutenist of the court of Dresden, Sylvius Leopold Weiss. This meeting was probably the origin of Bach's cycle of lute works, consisting of four suites (BWV 995-997 and 1006), a prelude (BWV 999), a fugue (BWV 1000) and a Prelude, Fugue and Allegro (BWV 998). Here again, in most cases, we are dealing with works that were transcribed, or which had a double instrumental destination.

Thus, for example, the autograph copy of the Prelude, Fugue and Allegro is marked *Prélude pour la Luth à Cembal*; the Suite BWV 1006 is a transcription of the *partita* for solo violin BWV 1003; the Fugue BWV 1000 exists in no fewer than three versions: for organ, for violin and for lute. In the specific instance of the Suite BWV 997, included in this recording, there are five copies, some of which bear the indication *Klavier*, and others with no instrumental indication (the version of lute tablature is a French manuscript copy of 1761, made by one of Bach's pupils). A number of reasons have led us to present the work in its version for flute [recorder] and harpsichord:

1) the presence of the harpsichord guarantees at the same time both a role of harmonic support (Prelude, Sarabande, Gigue) and a *concertante*, contrapuntal role (Fugue).

2) the melodic figurations of the first movement clearly point to Bach works for solo instrument, like the sonatas and partitas for violin, the *partita* for flute or the cello suites; the use of a melodic instrument, therefore, proves to be indispensable.

3) some semiquaver passages in the Fugue, of strongly marked keyboard character (this may explain the indication *Klavier* in the manuscript) may thus maintain their original physiognomy.

4) the first and fourth movements (based, moreover, on the same initial harmonic phrase) reveal a scoring which clearly differentiates the solo part and the bass, so that the use of two different instruments facilitates clear perception of the two lines, that are almost always biased in favour of the melody.

© José Carlos Cabello [Telemann & Bach BWV 525/9/6]
© Sergio Ciomei [Bach BWV 997]

Translated by SAT Traductores

Lorenzo Cavasanti



Telemann et Bach deux créateurs dans le miroir

The Mirror Collection (la Collection du Miroir), une nouvelle série de notre maison, a pour but de présenter des répertoires complémentaires du point de vue stylistique et chronologique, afin de mettre en évidence aussi bien leurs points communs que leurs divergences.

Bien que nous sachions parfaitement qu'il s'agit d'un seul domaine, le choix d'oeuvres de Telemann pour accompagner celles de Bach peut sembler singulièrement disparate. L'image qui nous a été présentée pendant de nombreuses années est facile à résumer: Telemann fut un compositeur très célèbre à son époque, mais sa production, très agréable à écouter, relève, non pas de la "grande musique", mais d'un genre mineur, domestique, pour les amateurs. De son côté, Bach représente le génie et le summum de la création; il n'avait cure du succès devant les autres, car il tenait simplement à satisfaire ses propres exigences personnelles, moyennant une musique transcendante, rationnelle et d'une valeur technique et musicale incomparable.

Ces appréciations sont à la fois justes et injustes. Le fait que Telemann eut une grande facilité de relations publiques ne doit pas nous pousser à sous-estimer la qualité de sa musique. Ce génie de la mélodie connaissait parfaitement les caractéristiques des instruments. Ainsi, il put obtenir des timbres exceptionnels, moyennant une musique se caractérisant non pas par une difficulté technique élevée, mais par une construction interne parfaite.

En outre, le "génie" bien connu de Bach ne doit pas nous pousser à écouter sa musique, caractérisée par les immenses proportions de ses oeuvres, avec perplexité et surprise; il doit nous inviter à explorer les moindres

détails de sa production, y compris lorsqu'il emploie des moyens plus modestes, comme ceux relevant de la musique de chambre, car ils témoignent pourtant d'une grande quantité d'idées, de sensations et de musique.

Dans ce premier disque double de la série *The Mirror Collection*, notre proposition est très simple et, espérons-le, attrayante: trouver les contrastes et les affinités des oeuvres de ces deux grands génies du baroque, en les présentant à l'aide de moyens instrumentaux similaires. De Telemann, nous avons choisi son répertoire préféré, celui qui le définit le mieux et qui en est la quintessence: la musique de chambre, extraordinairement idiomatique, dont la composition témoigne d'une connaissance totale des possibilités techniques et du timbre de chaque instrument, et spécialement pensée pour les instruments indiqués: flûte à bec et basse continue pour les sonates, et flûte à bec, clavecin *obligato* et basse continue pour les trios. Par contre, pour Bach, nous avons choisi une musique dont nous ne pouvons pas affirmer qu'elle ait été spécifiquement créée pour un instrument ou un groupe d'instruments. Bach se chargea personnellement de modifier et d'arranger ces oeuvres tout au long de sa carrière et de leur assigner, à chaque reprise, un moyen instrumental différent. Ainsi donc, nous vous proposons un contraste entre la musique de Telemann, idiomatique, aux buts concrets et aux aspirations domestiques, et la musique *per se* de Bach, une musique créée plutôt comme un exercice musical intime que comme un divertissement social. Il s'agit dans les deux cas de formes musicales d'une beauté incomparable et d'une qualité inégalable. Elles nous montrent deux images bien différentes (mais complémentaires) de la création baroque. Espérons que leur reflet nous éclairera.

© José Carlos Cabello

Traduction: Joël Mayer/SAT Traductores

Georg Philipp Telemann

Sonates et Trios

Telemann est de loin le compositeur le plus célèbre de son temps. Son talent, sa bonne disposition pour la vie mondaine, sa connaissance des langues et son intarissable activité lui valurent les faveurs du public et l'appui inconditionnel de la critique.

Sa production musicale, exceptionnellement vaste, offre l'image d'une recherche incessante: Telemann a exploré de nouveaux moyens d'expression sonore, tout en se maintenant constamment à l'avant-garde de l'évolution stylistique.

A une époque marquée par de grands changements dans la vie musicale allemande, des changements qu'il contribua d'ailleurs à accélérer, il réussit à élaborer sa propre prédilection pour un art varié et en changement constant, en raison des exigences de nouveauté et de l'hétérogénéité du public. Les différentes conditions sociales et la naissance des nouvelles classes bourgeoises avaient donné lieu à l'essor, en Allemagne, de nouveaux genres d'amateurs de musique dont les besoins différaient et se superposaient, du moins en partie, à celle du plus grand nombre -les palais des nobles et les cérémonies ecclésiastiques- pour lequel les musiciens avaient réalisé leurs compositions jusqu'à ce moment-là. Ainsi, la nouvelle donne, enfermée dans des espaces très limités, à l'intérieur des maisons et des villes, mais particulièrement dynamique et malléable, facilita le succès d'un compositeur comme Telemann, peu enclin à être lié par les obligations inhérentes à ses commandes officielles.

Cet autodidacte -contrairement à Couperin, Bach ou Haendel, il n'eut pas droit à un véritable maître de musique- écrivit son premier opéra, *Sigismundus*, sur un livret

de Postel, à l'âge de 12 an. A l'âge de 21 ans, il obtient ses premières commandes officielles à Leipzig, où il fonde un *Collegium Musicum* pour étudiants de haut niveau -qui fut ensuite dirigé par Bach lors de nombreux concerts instrumentaux-, avant d'être nommé directeur de l'opéra local et *Kantor* de la *Neue Kirche*, l'église de l'université. En utilisant les élèves de son *Collegium Musicum* comme chanteurs et instrumentistes, il obtient de magnifiques résultats sans le moindre effort financier. Son audace et son éclectisme, qui lui valurent des heurts avec la principale autorité musicale de la ville, le *Kantor* de la *Thomaskirche* Kuhnau, lui permirent également d'atteindre en à peine trois ans un tel prestige que même après son départ de Leipzig pour occuper de nouveau le poste de *Kapellmeister* du comte de Promnitz-Sorau, ses successeurs, en tant que responsables du *Collegium Musicum*, réussirent à conserver le poste de *Kantor* de la *Neue Kirche*. Ils héritèrent également de la farouche opposition de Kuhnau qui continua, impassible, à vouloir en finir avec le *Collegium Musicum* qui usurpait certaines de ses prérogatives.

Par la suite, sa longue carrière l'amena à devenir maître de chapelle à la cour d'Eisenach, directeur de la musique à Francfort, avant de s'établir finalement, en 1721, à Hambourg, où il fut *Kantor* du *Johanneum* et directeur de la musique des cinq principales églises de la ville.

Le fait est qu'il donna à la vie musicale un élan décisif. Il rassembla autour de lui les musiciens et les amateurs de musique "privés". Il s'occupa sans relâche de l'impression et de la diffusion de ses oeuvres.

L'oeuvre musicale de Telemann est caractérisée par une recherche constante de variété et de nouveauté: il s'appropriait tout style ou tout moyen sonore dont il prenait connaissance et l'introduisait dans ses oeuvres pour créer des effets toujours nouveaux et différents. Même après

avoir obtenu un grand succès, il ne se limitait jamais à un style. Au contraire, il s'efforçait toujours d'innover son art.

Sa grande maîtrise de tous les styles lui permit d'écrire à son aise, aussi bien des sonates dans le plus pur style italien -comme les Sonates Corellisantes pour deux violons et basse continue avec lesquelles il voulait rendre hommage à ce grand compositeur italien, en mettant l'accent sur son style- qu'un grand nombre d'ouvertures à la française. C'est ainsi qu'il réussit à mettre en évidence les nuances fournies par la fusion de deux langues, l'italien et le français, considérées irréciliables, en devenant le porte-drapeau, en Allemagne, de cette réunion des goûts prisées par l'avant-garde française pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Sa profonde connaissance des caractéristiques des différents instruments lui permit d'expérimenter des combinaisons sonores souvent inhabituelles et d'explorer à fond les possibilités techniques des instruments utilisés. Cette affirmation est tout particulièrement valable en ce qui concerne la musique de chambre: quand Telemann affirmait qu'à son avis le concert n'était pas spécialement bien organisé, il faisait sans doute allusion à la forme musicale du concert, faite pour les exigences du professionnel virtuose. Par contre, en accordant "à chaque instrument ce qui lui revient, de manière à ce que l'exécutant y trouve du plaisir et le compositeur de la satisfaction", il créa une grande quantité de musique instrumentale qui n'exigeait pas de capacités techniques extrêmes, mais qui fournissait aux amateurs de musique un répertoire varié et agréable, où les morceaux les plus virtuoses étaient très accessibles. La maîtrise de Telemann se manifesta non seulement dans son naturel mécanique fort élevé, mais également dans sa manière soignée et appropriée d'utiliser les timbres caractéristiques des instruments.

A Hambourg, Telemann consacra presque toute son énergie à l'implantation d'une typographie qui donna

lieu, en 1728, à *Der getreue Music-Meister* (le fidèle maître de musique), une collection de *arias, trios, duettos, solos, etc.* qui occupe une place éminente dans son énorme production de "musique pratique".

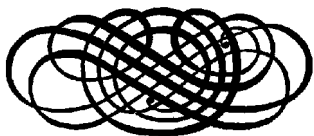
Publié périodiquement toutes les deux semaines, *Der getreue Music-Meister* se compose de vingt-cinq "leçons" -des fascicules de quatre pages-. Dans chacune de ces leçons, l'acheteur, *Keiner und Liebhaber* (connaisseurs et amateurs d'art sonore) pouvait trouver, à chaque reprise, des arias pour chant ou des pièces d'opéra, des sonates italiennes ou des suites françaises, et même des morceaux aux galants ou des fugues pour instruments à clavier. Pour accroître les ventes et augmenter les possibilités d'exécution, l'instrumentation des pièces d'opéra était réduite, afin de tenir compte des moyens exclusifs "de chambre" de la pratique musicale privée, alors que les arias, écrits dans les langues étrangères à l'origine, figuraient également en allemand. De nombreuses compositions étaient fournies avec des instrumentations alternatives (comme la sonate en fa mineur qui figure dans cet enregistrement pour basson et basse continue, où le basson peut être remplacé par la flûte à bec). En outre, les compositions en plusieurs mouvements, comme les sonates et les suites, étaient normalement vendues par fragments, en deux ou trois leçons successives, afin, bien entendu, d'encourager la vente de ces fascicules. La grande variété de styles de composition et d'instruments démontre que l'évidente tentative de programmation de Telemann concernait aussi bien sa volonté de se présenter comme un superviseur des expériences musicales de ses "élèves" acheteurs, que celle de satisfaire à l'immense demande de ses contemporains envers un art voué à l'usage quotidien.

Bien des années plus tard, entre 1739 et 1740, Telemann décida de faire imprimer en volumes, c'est-à-dire, plus traditionnellement, la collection de trios et de sonates

Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti... En général, ces oeuvres sont plus pausées, vu qu'elles sont destinées à un public plus professionnel que celui du *Der getreue Music-Meister*. Quatre des douze trios que Telemann écrivit pour cette collection exigent un ensemble unique en son genre et se composent d'un instrument mélodique -flûte traversière, hautbois, flûte à bec, viole de gambe- clavecin et basse continue. Sa principale caractéristique découle de la présence, outre la partie pour clavecin, d'une basse représentée par un instrument mélodique (viole de gambe ou violoncello, par exemple) et/ou un instrument chordale. Cet enregistrement présente deux de ces trios dont le genre est à mi-chemin entre le style ancien de la trio sonate et le nouveau style de la sonate pour instrument mélodique et clavecin obligé, inauguré par J.S. Bach.

© Andrea Lausi

Traduction: Joël Mayer/SAT Traductores



Johann Sebastian Bach:

Triosonates & suite

Les triosonates revêtent une importance remarquable au sein de la vaste production de musique de chambre de Johann Sebastian Bach, en premier lieu pour leur nombre et ensuite pour la variété d'ensembles auxquels elles étaient destinées. Suivant donc ce critère, elles ont été subdivisées en:

- 1) Triosonates pour ensemble habituel, formé par deux instruments mélodiques et une basse continue.
- 2) Triosonates écrites pour un instrument mélodique et clavecin concertant, où le clavecin ne se limite plus au rôle de basse et joue deux parties indépendentes.
- 3) Triosonates pour orgue seul, où les trois parties sont confiées à deux claviers et un pédalier.

Le premier groupe, bien que plus typique de cette musique pendant la période baroque, ne compte que deux sonates rigoureusement authentiques de Bach: BWV 1039 pour deux flûtes et basse continue, et BWV 1079 de l'Offrande Musicale pour flûte, violon et basse continue.

Le deuxième groupe -plus rare à l'époque de Bach- compte au contraire 11 sonates: six pour violon et clavecin (BWV 1014-1019); trois pour viole de gambe et clavecin (BWV 1027-1029); et deux pour flûte et clavecin (BWV 1030 et 1032).

Les six triosonates de Bach (BWV 525-530) pour orgue représentent enfin un vrai *unicum* dans l'histoire de la musique, puisque elles sont les seules de ce type que l'on connaisse.

Néanmoins, le fait d'être destinées à des ensembles différents ne signifie pas qu'elles aient une physionomie compositive différente. Il suffit de remarquer que la première sonate pour viole de gambe et clavecin n'est que la transcription de la sonate BWV 1039 pour deux flûtes et continue. En analysant les triosonates sur la base de cet exemple, on est amené à supposer l'existence d'autres compositions antécédentes et qui ne nous sont pas parvenues, écrites pour des ensembles différents, d'autant plus que ceci n'est pas rare dans l'oeuvre instrumentale de Bach. Ainsi, par exemple, aucun des concertos pour clavecin et orchestre n'avait été conçu sous cette forme. Les triosonates pour orgue, qui font l'objet de cet enregistrement, sont très probablement, elles aussi, des transcriptions. Selon ce que l'on apprend de Forkel [*Johann Nikolaus Forkel: "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig 1802*], ces sonates furent composées par Bach "pour son fils aîné, Wilhelm Friedmann, afin qu'il puisse s'exercer et devenir le grand organiste qu'il devint".

Ces sonates sont encore aujourd'hui un banc d'essai parmi les plus ardues pour tout instrumentiste du clavier, à cause de l'écriture en trois parties obligées traitées au même niveau. Il se peut dire que Bach, vers 1730, n'étant plus lié à son rôle rigide d'instrumentiste à l'orgue, se soit senti libre d'essayer finalement de nouvelles voies expérimentales, voire la transcription pour orgue de pièces conçues comme musique de chambre.

L'analyse du manuscrit, rempli de signes de "legato" et "staccato", qui ne se trouvent nulle part ailleurs dans les oeuvres pour clavecin du même auteur, nous fait penser que le but de Bach dans ces sonates devait être celui du rendement des voix le plus possible différencié et concertant. Le rôle du pédalier qui dialogue avec les autres parties, nous montre que le pédalier a perdu son rôle habituel de soutien harmonique pour passer à un rôle

contrapuntique. On ne saurait donc pas totalement exclure que cette pièce pour orgue ne vienne d'autres pièces conçues pour la musique de chambre.

Depuis la mort de Bach à nos jours, les six triosonates pour orgue ont été l'objet de nombreuses transcriptions et manipulations. Parmi les plus connues il suffit de mentionner la transcription de Mozart pour violon, alto et violoncelle, celle de Ferdinand David (1874) pour violon et piano, et celle de Béla Bartók (1930) pour piano solo. Jusqu'à la moitié de notre siècle ces transcriptions étaient faites pour adapter les compositions de Bach aux exigences et aux tournures des ensembles plus appréciés à l'époque. À partir de 1950, l'on voit débiter des tentatives de reconstruction de ce que pouvaient être ces sonates dans leur version originelle conçue pour la musique de chambre. La version présentée ici suit ce critère. Elle se base essentiellement sur l'édition Bärenreiter soignée par Waltraut et Gerhard Kirchner. Le fait d'avoir préféré la flûte et le clavier concertant - choix aussi bien légitime que les deux instruments mélodiques et basse continue - présente l'avantage d'une extrême clarté polyphonique, ce qui permet aux deux instruments de jouer suivant toutes les finesses d'articulation auxquelles Bach avait tellement travaillé, et qui sont la caractéristique de ces sonates.

© Sergio Ciomei

Traduction: Sílvia Minas

La musique

DISQUE 1: Georg Philipp Telemann

TWV 41: C5 [1 - 3]

Cette sonate, qui appartient aux *Essercizii Musici* (1739-1740), collection dans laquelle Telemann présente des exercices musicaux purs, basés (c'est d'ailleurs là que réside la différence avec d'autres musiciens de son temps) sur une musique délicieuse, d'une beauté qui va droit au coeur. Le début du premier mouvement constitue une excellente introduction du disque: quatre mesures d'une mélodie charmante aboutissant à un passage fleuri, pour la flûte et la basse, avant de reprendre le lyrique *adagio* et, de nouveau, l'énergie débordante de l'*allegro*. Le *larghetto* postérieur figure également parmi les passages irrésistibles des meilleures oeuvres de Telemann. Ce dernier utilise un rythme de *siciliana* pour dessiner une mélodie d'une mélancolie invitant à l'extase. L'interprétation proposée dans ce disque souligne son caractère à l'aide des arpèges du clavecin, à partir de la seconde entrée de la mélodie. Une cadence nous amène au mouvement final, un *vivace* caractéristique de Telemann, marqué par un jeu charmant entre la voix mélodique et la basse.

TWV 42: A1 [4 - 7]

Ce *trio per Flauto e Cembalo*, qui appartient elle aussi aux *Essercizii Musici*, commence par une section douce et bucolique, suivie d'un mouvement de concert à l'italienne: le clavecin joue l'équivalent des tutti orchestraux, tandis que la flûte joue en solo. Au fait, la basse est écrite en 2/4, alors que la flûte solo l'est en 6/8. Le *largo*, énoncé par le continuo moyennant un "prototype" qui sera baptisé par la suite "basse d'Alberti" (dans notre enregistrement, c'est le second clavecin qui s'en charge, même si,

postérieurement, les solistes reprennent cette figure rythmique), est structuré comme un *aria da capo* dont la mélodie sereine permet de l'embellir lors de la reprise de la première section. Le passe-pied qui clôt le trio est un délicieux jeu de questions et de réponses entre les solistes.

TWV 41: d4 [8 - 11]

Comme s'il s'agissait d'une leçon de composition de musique de chambre, cette sonate contient toutes les caractéristiques essentielles du style de Telemann. Elle commence par un *affettuoso* dans lequel la première note de la flûte n'est pas moins que la septième mineure de l'accord. Ce mouvement est tout particulièrement adapté pour que le soliste utilise à fond les possibilités dynamiques de l'instrument (chose en général trop peu fréquente dans la musique pour flûte à bec). L'énergique *presto* postérieur, plein d'arpèges et de syncopes, débouche sur le *grave*, un mouvement bref mais d'une intensité hors du commun: il ressemble à un récitatif d'opéra avec une mélodie finale dolente. Le dernier mouvement, un *allegro*, met à l'épreuve les trois instrumentistes, bien que, et conformément aux caractéristiques de Telemann, les passages les plus compliqués sont moins difficiles qu'il n'en paraîtrait, simplement en les écoutant.

TWV 41: f1 [12 - 15]

Cette oeuvre, qui appartient à *Der getreue Music-Meister*, fut conçue à l'origine pour le basson. Bien que Telemann précise qu'on peut la jouer avec la flûte à bec, sa tonalité en fait l'une des pièces les plus compliquées de cet enregistrement. Elle commence par un magnifique *triste* aux remotes harmonies. Vient ensuite un *allegro* comprenant un dialogue imitatif entre le soliste et la basse, créant des passages particulièrement brillants. L'*andante*, à la fois serein et beau, aboutit à un *vivace* final se distinguant par ses complications techniques.



Sergio Ciomei

TWV 42: B4 [16 - 19]

Dans cette pièce, l'inhabituel timbre de ces trios *con cembalo obbligato* de Telemann est uni au charme particulier de la mélodie du *dolce*, suivi d'un mouvement typique de la musique de Vivaldi, en ce qui concerne aussi bien sa virtuosité que son schéma harmonique. La *siciliana* est une pièce d'une beauté exquisite, avec une mélodie digne de l'opéra, grâce aux quarts parallèles du clavecin et de la flûte. Le trio s'achève par un vivace typiquement champêtre, marqué par une nouvelle apparition de la "basse d'Alberti".

TWV 41: C2 [20 - 23]

La dernière pièce de ce disque est une sonate se distinguant par sa simplicité et sa beauté, deux qualités très prisées par Telemann. Le magnifique *cantabile* du début débouche sur un *allegro* d'une grande virtuosité (et exceptionnellement bien écrit: de nouveau, il semble bien plus compliqué qu'il ne l'est en réalité). La mélodie triste du *grave* aboutit finalement au mouvement qui clôt le disque consacré à Telemann. Il s'agit d'un original *vivace* au cours duquel le soliste, non seulement développe sa mélodie, mais encore il rejoint la basse pour appuyer ses notes et le renforcer (serait-ce à l'envers?).

DISQUE 2: Johann Sebastian Bach

BWV 525 [1 - 3]

Même si les difficultés techniques que présente cette triosonate sont sans doute plus supportables que celles des autres pièces de la collection, on peut affirmer qu'elle en est la plus belle et la plus fraîche. A notre avis, le choix instrumental d'un *traverso* et d'un clavecin renforce considérablement ses vertus: la charmante figuration des mouvements externes est tout particulièrement mise en évidence par la transparence des timbres des instru-

ments (le clavecin, en particulier, apporte de la transparence et de la légèreté); d'autre part, le son velouté et caressant du *traverso* chante avec une délicatesse infinie la dolente mélodie de l'*adagio*. Ce mouvement, basé sur un rythme de *siciliana*, figure parmi les bijoux de la musique de Bach. En outre, il permet aux interprètes de tirer le meilleur profit des clefs rhétoriques de la pièce, dont le caractère ressemble assez à celui des lamentations de l'opéra baroque. Tous les amateurs de la musique de Bach reconnaîtront sur le champ le style de l'auteur au début de l'*allegro*, un divertissement rapide et brillant dont le caractère relève tout à fait de la musique de chambre (en fait, lorsqu'on écoute toute la sonate dans une version comme celle que nous proposons, on pourra difficilement se soustraire à la sensation d'écouter, non pas une pièce pour l'orgue, mais de la musique de chambre).

BWV 529 [4 - 6]

L'*allegro* du début est un magistral exercice de composition dans lequel Bach cherche de nouvelles formes afin d'obtenir un développement inusuel du mouvement: sa structure A-B-A comprend deux thèmes parfaitement définis qui s'alternent plus ou moins d'une manière réellement difficile à trouver chez les compositeurs de cette époque (bien loin de l'archétype du compositeur conservateur qui n'a pas introduit de grandes innovations dans la musique de son temps, l'architecture musicale de Bach brille de nouveau et intensément dans cette pièce). Quant au second mouvement, son calme apparent est parfois troublé par l'usage constant des chromatismes qui lui confèrent un caractère spécial. De nouveau, le troisième mouvement est une brillante pièce de musique de chambre au cours de laquelle la main droite du clavecin et la flûte à bec dialoguent, s'imitent et échangent des mélodies ainsi que des idées musicales.

BWV 526 [7 - 9]

Le vivace du début, quoique très proche d'un mouvement de concert de Vivaldi ou d'Albinoni, est plus posé (comme en témoignent également les arrangements pour clavier que Bach fit des concerts de Vivaldi). On a mit en évidence cette caractéristique à l'aide d'une instrumentation très peu usuelle mais d'une grande beauté: *traverso* et orgue de chambre. L'instrumentation met en évidence les deux natures apparentes de la pièce: bien qu'il s'agisse, sans l'ombre d'un doute, d'une musique de chambre, c'est la plus "organistique" des six triosonates du groupe (on pourra apprécier cette caractéristique dans les notes longues de la basse, et tout particulièrement dans le *largo* central). L'usage du *traverso* comme s'il s'agissait d'un registre de l'orgue aboutit à un résultat final consistant en une attrayante combinaison de l'exactitude de la coordination du clavier de l'orgue et de la liberté de deux interprètes de musique de chambre. L'*allegro* final surprend également par sa composition, étant donné que Bach combine les formes fugue, da capo et ritornello. En outre, il emploie un traitement très disparate de l'exposition du début: dans un premier temps, il s'en tient à la sévérité de l'ancien contrepoint, mais ensuite il le développe d'une manière proche de l'esthétique galante.

BWV 997 [10 - 12]

Vers 1720, la rencontre de Bach avec le grand luthiste de la cour de Dresde, Silvius Leopold Weiss, le marqua profondément. Il se peut que ce fut grâce à cette rencontre que Bach composa son cycle de musique pour luth: quatre suites (BWV 995-997 et 1006), un prélude (BWV 999), une fugue (BWV 1000) et un prélude, fugue et allegra (BWV 998). Il s'agit là aussi dans la plupart des cas, d'œuvres objets de transcriptions, ou bien indiquant une double destination instrumentale.

Ainsi, par exemple, l'autographe du Prélude, Fugue et Allegro (BWV 998) précise "Prélude pour la luth ò cembalo". La suite BWV 1006 est une transcription de la suite pour violon seul (BWV 1003). La Fugue BWV 1000 existe en trois versions: pour orgue, pour violon et pour luth. En ce qui concerne la Suite BWV 997, objet de cet enregistrement, il en existe six copies, dont quelques-unes portent l'indication instrumentale *Klavier*, d'autres n'en ont aucune. La version pour luth est une copie manuscrite française de 1761, écrite probablement par un des élèves de Bach. On a choisi ici la version pour flûte et clavecin parce que:

1) Le clavecin est à même de jouer soit le rôle de soutien harmonique (1er, 3ème, 4ème mouvement), soit un rôle concertant et contrapuntique (Fugue).

2) Les figurations mélodiques du premier mouvement nous renvoient aux compositions bachiennes pour instrument seul, telles que les sonates et les suites pour violon, la *partita* pour flûte, et les suites pour violoncelle. L'emploi d'un instrument mélodique s'était donc montré indispensable.

3) Certains passages en double croche de la fugue, dont le style est typique du clavier (ce qui expliquerait l'indication autographe *Klavier*) peuvent donc maintenir leur physionomie originelle.

4) Le premier et le quatrième mouvement (basés, entre autre, sur le même *incipit* harmonique) révèlent une écriture nettement différenciée pour la partie du soliste et celle de la basse. Ainsi, le choix de deux instruments différents permet une perception plus claire des deux lignes se détachant presque toujours en faveur de la mélodie.

© José Carlos Cabello [Telemann & Bach BWV 525/9/6]

Traduction: Joël Mayer/SAT Traductores

Sergio Ciomei [BWV 997]

Traduction: Silvia Minas

Telemann und Bach:

Zwei Schöpfer vor dem Spiegel

Mit *The Mirror Collection* (der Spiegel-Kollektion), einer neuen Reihe in der Produktion unseres Labels, wird der Versuch unternommen, bestimmte sich stilistisch und zeitlich ergänzende Repertoires gemeinsam vorzustellen und dabei Gemeinsames und Unterschiede der Komponisten hervorzuheben. Selbst wenn wir uns zeitlich hier bekanntlich im selben Terrain bewegen, so mag doch die Wahl der Werke Telemanns als Begleitung jener Bachs völlig absurd erscheinen. Das Bild von den beiden, das man uns jahrelang hat verkaufen wollen, läßt sich schnell zusammenfassen: Telemann war ein in seiner Zeit sehr erfolgreicher Komponist, dessen Werk zwar durchaus wohlklingt, der aber kein "großer Musiker" war, sondern eher das weiter unten angesiedelte Genre der Hausmusik für Liebhaber belegte. Bach dagegen repräsentiert das Genie und den Gipfel des Schöpfertums; der Erfolg in den Augen anderer bedeutete ihm wenig, sondern es ging ihm mehr um die Befriedigung seiner persönlichen Bedürfnisse mittels einer durchdringenden und rationalen Tonkunst von technischer und musikalischer Meisterschaft ohnesgleichen. Diese Einschätzung wird den beiden ebenso gerecht wie ungerecht. Die Tatsache, daß sich Telemann gut in Szene zu setzen wußte, darf uns jedoch nicht zur Unterschätzung der Qualität seiner Musik verleiten. Er besaß ein umwerfendes melodisches Talent und kannte die Eigenschaften der Instrumente bis ins kleinste, was es ihm gestattete, mittels einer Musik, die technisch nicht zu anspruchsvoll war, jedoch eine vollkommene inneren Aufbau besaß, außergewöhnliche Klangergebnisse hervorzurufen.

Andererseits darf uns Bachs "Genialität" auch nicht dazu verleiten, seine Musik nur mit Staunen und Verblüffung angesichts der riesigen Ausmaße seiner Werke zu hören.

Sie sollte uns vielmehr dazu bringen, sein Werk bis ins kleinste zu erforschen, selbst dort, wo er bescheidenere musikalische Mittel wie die der Kammermusik einsetzt, die jedoch ein Unmenge Ideen, Eindrücke und Musik enthalten. Unser Angebot auf dieser ersten Doppel-CD der Reihe *The Mirror Collection* ist sehr einfach und, wie wir glauben, auch attraktiv: es sollen die Kontraste und Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Genies der Barockmusik aufgezeigt und mit ähnlichen instrumentalen Mitteln dargestellt werde. Aus Telemanns Werk haben wir sein Lieblingsrepertoire ausgewählt, die Quintessenz seines Schaffens, die ihn wohl am besten definiert. Es handelt sich um seine stark idiomatische Kammermusik, die in tiefer Kenntnis um die technischen und klanglichen Möglichkeiten jedes Instruments komponiert wurde und speziell für die jeweils angegebenen Instrumente gedacht war: Blockflöte und Generalbaß im Fall der Sonaten und Blockflöte, *Cembalo obbligato* und Generalbaß in den Trios. Aus Bachs Schaffen haben wir dagegen Stücke ausgesucht, von denen wir nicht mit Sicherheit behaupten können, daß sie für ein bestimmtes Instrument oder Instrumente komponiert wurden. Bach selbst änderte und "arrangierte" in Verlaufe seines Musikerlebens diese Stücke mehrfach und wies ihnen jedesmal ein anderes Instrument zu.

Was wir also vorschlagen, ist der Vergleich zwischen den idiomatischen Stücken mit Hausmusikanspruch von Telemann und der Musik "an und für sich" von Bach, die eher für den persönlichen Musikgebrauch denn als soziale Unterhaltung gedacht war. Beide zeigen uns recht unterschiedliche (und dennoch einander ergänzende) Bilder vom musikalischen Schaffen zur Barockzeit. Lassen wir ihren Zauber auf uns wirken.

© **José Carlos Cabello**

Übersetzung: Matthias Dietrich/SAT Traductores

Georg Philipp Telemann

Sonaten und Trios

Telemann war der bei weitem berühmteste Komponist seiner Zeit. Sein Talent, seine Veranlagung für das weltliche Leben, seine Sprachkenntnisse und sein unermüdliches Tätigsein brachten ihm die Gunst des Publikums und die bedingungslose Unterstützung seitens der Kritik ein.

Sein außerordentlich breites musikalisches Schaffen gibt uns ein Bild von der rastlosen Suche Telemanns. Er erforschte neue klangliche Ausdrucksmittel und hielt sich so stets in der Avantgarde der stilistischen Entwicklung. In einer Zeit großer Veränderungen im deutschen Musikleben, deren erster Katalysator er selbst war, gelang es ihm, seine persönliche Vorliebe für eine vielfältige und im ständigen Werden begriffene Tonkunst mit der Nachfrage des Publikums nach neuen und heterogenen Musikformen in Einklang zu bringen. Die veränderten gesellschaftlichen Umstände und der Aufstieg der neuen bürgerlichen Schichten hatten nämlich in Deutschland ein neues Musikpublikum auf den Plan gerufen, dessen Bedürfnisse sich von denen der großen Auftraggeber jener Zeit zum Teil unterschieden und sich zum Teil mit diesen überlagerten. Diese Auftraggeber waren die Adligen der Paläste und die kirchlichen Zeremonien, für die die Musiker bislang komponiert hatten. Und gerade dieser neue bürgerliche Musikschauplatz, der in den kleinsten Räumen der Häuser und Städte lag, jedoch äußerst dynamisch und formbar war, machte den Erfolg eines Komponisten wie Telemann möglich, eines Komponisten, der kaum bereit war, sich von den Pflichten seiner Ämter künstlerisch binden zu lassen.

Im Unterschied zu Couperin, Bach oder Händel war Telemann Autodidakt und hatte nie einen echten Musiklehrer. Mit zwölf Jahren komponiert er sein erstes

Werk, *Sigismundus*, zu einem Libretto von Postel, spielte Blockflöte, Geige und Cembalo. Mit einundzwanzig erhält er erste offizielle Auftragsarbeiten in Leipzig, wo er auch ein hervorragendes studentisches Collegium Musicum gründete, das Bach später in vielen seiner Instrumentalkonzerte dirigierte. In Leipzig wurde er auch für kurze Zeit zum Direktor der dortigen Oper und Kantor an der Neuen Kirche, der Universitätskirche, berufen. Durch den Einsatz von Studenten seines Collegium Musicum als Sänger und Instrumentalisten gelang es ihm in beiden Fällen, mit geringstem finanziellen Aufwand das beste Ergebnis zu erzielen. Während diese unternehmerischen und vielseitigen Talente einerseits den Kantor der Thomaskirche Kuhnau, die höchste musikalische Autorität der Stadt, gegen ihn aufbrachten, brachten sie ihm andererseits in nur drei Jahren einen solchen Ruf ein, daß, nachdem er Leipzig verlassen hatte, um die Stelle eines Kapellmeisters beim Grafen von Promnitz-Sorau anzutreten, es seinen Nachfolgern im Amt des Direktors des Collegiums Musicum gelang, den Posten des Kantors der Neuen Kirche erfolgreich weiter für sich zu beanspruchen. Und sie erbten von Telemann auch den Widerstand Kuhnaus, der unerschütterlich weiter Eingaben gegen dieses Collegium Musicum schrieb, das seiner Ansicht nach einen Teil der ihm zustehenden Vorrechte unrechtmäßig ausübte.

Während seiner langen Laufbahn wurde er zunächst Kapellmeister am Hof zu Eisenach, Musikdirektor in Frankfurt und ließ sich schließlich 1721 in Hamburg nieder, wo er Kantor am Johanneum und Musikdirektor der fünf bedeutendsten Kirchen der Stadt war.

Wo auch immer er wirkte, verlieh er dem musikalischen Leben einen entscheidenden Impuls, indem er Musiker und "private" Musikamateure um sich sammelte und eifrig den Druck und die Verbreitung seiner Werke betrieb.

Instrumente / Et In den 25. LECTIONEN Des Music-Meisters/ Bermittelt Ausgeführter Stücke/ angebracht worden:		
Cembalo Solo.	Partia	3. 4. 7. 8. 12
-	Suite	25. 31. 39
-	Fantasia	35
-	Paffacaille	42
-	Trouble - Fête	48
-	Pixce	60
-	Ouverture burlesque	72. 75. 79. 83. 88
-	Suite	81. 85. 91. 94. 100
Orgel de Veste.	Sonate	91. 97
Fagotto Solo		44. 48. 51
Fagotto duox.	Solo, Sonata	1. 5
-	Duetto à 2 Flauti	12. 13. 18. 19
-	Duetto à Viola di Braccio, o Viola di Gamba e Flauto	33. 37
-	Introduzione, Trio à 2 Flauti	41. 47. 52. 65. 60. 64. 68
-	Solo	44. 48. 51. 53
-	Solo	75. 80
-	Duetto Flaut. e Viol.	77. 84
Flauto traverso Solo.	Ouverture	9. 10. 15. 20. 22. 27
-	Duetto	12. 13. 18. 19
-	Solo Capriccio	17
-	Duetto à Viola di Gamba, o Viola di Braccio e Flaut.	33. 37
-	Introduzione, Trio à 2 Flauti	41. 47. 52. 55. 60. 64. 68
-	Solo	65. 71
-	Duetto à Viola pomposa, o Violino e Fl.	77. 84
-	Solo	85. 92
-	Solo	88. 94. 95
		96. 4

Portada de/Title page of Der getreue Music-Meister

Telemanns musikalisches Schaffen ist von der ständigen Suche nach Vielfalt und Neuheit geprägt. Er machte sich jeden ihm bekannten Stil und Klangmittel zueigen und verwendete diese in seinen Werken, um so stets neue und andersartige Wirkungen zu erzielen. Auch als er bereits einen sicheren Erfolg erreicht hatte, hielt er sich nie an einem bewährten Stil fest, sondern strebte stets nach Erneuerung seiner Kunst. Da er alle Stile perfekt beherrschte, konnte er mit Muße sowohl Sonaten rein italienischen Stils als auch zahlreiche Ouvertüren nach französischem Geschmack schreiben. Zu ersteren zählen die *Sonates Corelisantes* für zwei Geigen und Generalbaß, mit denen er den großen italienischen Komponisten Corelli durch Nachahmung seines Stils ehren wollte. Es gelang ihm aber genauso gut, die Nuancen zu entfalten, die die Verschmelzung der beiden bislang für unaussöhnbar gehalten Ausdrucksweisen, der italienischen und der französischen, bot. Dabei macht er sich in Deutschland zum Verkünder jener *réunion des goûtes*, mit der die französische Avantgarde der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liebäugelte.

Die profunde Kenntnis der Eigenschaften der verschiedenen Instrumente ermöglichte es ihm, mit oft ungewöhnlichen Klangkombinationen zu experimentieren und die technischen Möglichkeiten der eingesetzten Instrumente voll auszuschöpfen, was besonders für seine Kammermusik gilt. Als Telemann erklärte, daß ihm das Concerto als Musikform nicht besonders zusage, verstand er das Concerto sicher als den Erfordernissen des Berufsvirtuosens angepaßte Musikform. Indem er jedoch jedem Instrument "das gab, was ihm zukommt, so daß für den Instrumentalisten ein Lustgewinn und für den Komponisten Befriedigung dabei herauskommt", schuf er eine große Anzahl von Instrumentalwerken, die dem privaten Hausmusiker ein breites und angenehmes Repertoire boten, in dem auch die virtuos anmutenden Passagen dem Interpreten sozusagen "in die Finger

fallen", ohne ihn in technischer Sicht zu überfordern. Telemanns Kunst und Beherrschung wird nicht nur in der großen mechanischen Natürlichkeit der Passagen, sondern auch im sorgfältigen und passenden Einsatz der charakteristischen Klangfarben der einzelnen Instrumente deutlich.

Nachdem er sich in Hamburg niedergelassen hatte steckte Telemann viel Energie in die Einrichtung einer Druckerei, in der 1728 "Der getreue Music-Meister", eine Sammlung von "Arien, Trios, Duetten, Soli, usw." entstand, welches in seinem reichen Schaffen "praktischer Musik" einen hervorragenden Rang einnimmt.

"Der getreue Music-Meister" erschien in zweiwöchentlichen Ausgaben und umfaßte fünfundzwanzig "Lektionen" -vierseitige Hefte-, wobei der Käufer, "Kenner und Liebhaber", in jedem dieser Heftchen Arien oder Operausschnitte, italienische Sonaten oder französische Suites und auch galante Stücke oder Fugen für Tasteninstrumente und Kontrapunkt finden konnte. Um den Absatz dieses Werks zu erhöhen und die Möglichkeiten, daß die Stücke auch gespielt werden, zu vergrößern, wurden die ausschließlich kammermusikartigen Instrumentierungen für die Hausmusik und die ursprünglich fremdsprachigen Arien auch mit einem deutschen Text versehen. Viele der Kompositionen wurden mit alternativen Instrumentierungen angeboten (wie z.B. die Sonate in f-Moll, die in dieser Aufnahme in der Version für Fagott und Generalbaß vertreten ist, wobei das Fagott durch ein Flageolet ersetzt werden kann). Die Stücke zu mehreren Sätzen wie die Sonaten und Suites waren normalerweise lieferungsweise in zwei oder mehr aufeinander folgende Lektionen unterteilt, was auch deshalb geschah, um zum Kauf einer größeren Anzahl von Ausgaben anzuregen. Die große Vielfalt von Kompositionsstilen und eingesetzten Instrumenten beweist, daß Telemanns programmatische Absicht offen-

sichtlich darin lag, sich sowohl als künstlerischer Meister der musikalischen Erfahrungen der eigenen "Schüler" (der Käufer) zu präsentieren, als auch die riesige Nachfrage seiner Zeitgenossen nach Tonkunst für den täglichen Hausgebrauch zu befriedigen.

Erst viele Jahre später, zwischen 1739 und 1740, gab Telemann die Sammlung von Trios und Sonaten [*Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti*]. "Musikübungsstücke oder Zwölf Soli und Zwölf Trios für verschiedene Instrumente" in der herkömmlichen Form eines Bandes in Druck. Im allgemeinen sind dies großzügiger angelegte Werke, die für ein professionelleres Publikum als das des "Getreuen Music-Meisters" gedacht waren. Vier der zwölf Trios, die Telemann für diese Sammlung schuf, erfordern eine für dieses Genre einmalige Besetzung aus einem melodischen Instrument - Querflöte, Oboe, Flöte, Gambe- sowie Cembalo und Generalbaß. Ihre Besonderheit besteht darin, daß neben dem für Cembalo geschriebenen Part ein Generalbaß für ein Baßinstrument und/oder ein anderes Saiteninstrument vorgesehen war. In der vorliegenden Aufnahme sind zwei dieser Trios enthalten, deren Genre zwischen dem älteren Stil der Triosonate und dem neuen, von J.S.Bach eingeführten Stil der Sonate für ein melodisches Instrument mit fester Cembalobegleitung steht.

© Andrea Lausi

Übersetzung: Matthias Dietrich/SAT Traductores

Johann Sebastian Bach:

Triosonaten & Suite

Im umfangreichen Korpus Bachs Kammermusik treten die Triosonaten ohne Zweifel hervor, sowohl wegen der erheblichen Zahl der hinterlassenen Kompositionen, als auch wegen der Vielfalt der für dieselben zugedachten Instrumentierungen. Man kann grundsätzlich drei verschiedene Typologien unterscheiden:

- 1) für die übliche Instrumentierung zugedachte, Triosonaten, d.h. für zwei Melodieinstrumente und *basso continuo*.
- 2) Für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo geschriebene, Triosonaten, wo das Cembalo nicht nur die Baßrolle spielt, sondern zwei unabhängige Parteien vorträgt.
- 3) Triosonaten für Orgel solo, wo die drei Parteien zwei Tastaturen und einem Pedal zugeteilt sind.

Die erste Typologie war zwar die üblichste in der Barockzeit, doch, vom Bachs Werk, ist es auch die, von der die geringsten Beispiele geblieben sind: Nur zwei sicherlich authentische Sonaten, die BWV 1039 für zwei Flöten und *basso continuo*, und die BWV 1079 aus dem Musikalischen Opfer, für Flöte, Violine und *basso continuo*. Die zweite Typologie wiederum, zu Bachs Zeit nicht so häufig, besteht aus 11 Kompositionen: Sechs für Violine und Cembalo, BWV 1014-1019; drei für Viola da gamba und Cembalo, BWV 1027-1029, und zwei für Flöte und Cembalo, BWV 1030 und 1032.

Die Triosonaten für Orgel, schließlich, stellen in der Musikgeschichte ein echtes Unikum dar, da man keine weitere Kompositionen dieser Art, neben den sechs als BWV 525-530 katalogisierten Bachs Sonaten, kennt.

Die Möglichkeit alternativer Instrumentierungen heißt allerdings nicht unbedingt die Existenz von drei unterschiedlichen Komposition-Gattungen: Die erste Sonate, BWV 1039 für Viola da gamba und Cembalo, beispielsweise, ist nichts anders als die Transkription der Sonate BWV 1039 für zwei Flöten und *basso continuo*. Auf Grund dieses Beispiels darf man, beim Analysieren einiger Triosonaten Bachs, oft die Existenz eines vorigen, für eine verschiedene Instrumentierung zugedachten, Werks vermuten, das verlorenging, was eigentlich nicht außergewöhnlich für Bachs Instrumentalwerke ist -am ausschlaggebendsten ist der Fall der Konzerte für Cembalo und Orchester, keines derer ursprünglich in dieser instrumentalen Fassung ersonnen wurde-.

Auch die Triosonaten für Orgel, Ansatz dieser Aufnahme, sind von vielen Gesichtspunkten aus im Zusammenhang der Neuarbeitungen und Transkriptionen zu betrachten. „Für den Erstgeborenen Wilhelm Friedemann -nach dem Forkel- [*Johann Nikolaus Forkel: "Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig 1802*] geschriebene, damit er dadurch üben und zum Spitzenorganist werden konnte, wie es gewesen ist, "stellen diese heute noch ein harter Prüfstein für alle Taster dar, wegen ihrer Abschrift zu dreien, paritätisch behandelten Zwangsparteien. Es ist wahrscheinlich, daß Bach, um 1730, nunmehr vom strikten Amt des rein vortragenden Organisten gelöst, sich mal endlich frei gefühlt habe, neue Wege zu experimentieren, wie eben die Transposition einer Kammergattung auf die Orgel. Bei genauer Betrachtung des an *Legato* -und *Staccato*-Zeichen im Vergleich zu anderen Tasterwerken einzigartig reichen, Manuskripts stellt man Bachs Aufmerksamkeit für einem möglichst unterschiedenen und "konzertanten" (bzw. obligaten) Stimmen-Effekt fest. Das Pedal, außerdem, ist andauernd zum Dialog mit den zwei anderen Parteien gerufen und verliert seine gewöhnliche Rolle harmonischer Stütze, um eine echt

kontrapunktistische Selbstständigkeit zu schaffen. Aus allen diesen Gründen ist anzunehmen, daß diese Orgelstücke ursprünglich als Kammerwerke konzipiert wurden.

Vom Bachs Tod bis zu den heutigen Tagen sind die Triosonaten für Orgel oft Ansatz zu Überarbeitungen und Transkriptionen gewesen, unter denen es sich lohnt, die Mozarts für Violine, Viola und Violoncello, die Ferdinand Davids (1874) für Violine und Piano und die Béla Bartòks (1930) für Piano solo zu erwähnen. Bis zur Mitte dieses Jahrhunderts war die Tendenz, diese Transkriptionen bachscher Originale den Anforderungen, den Stilelements und den Instrumentierungen der Epoche anzupassen. Von 1950 an, hingegen, hat man versucht, die anfänglich kammeristische Gattung dieser Sonaten wiederherzustellen. Dieselbe Richtung vertritt auch die Fassung dieser Aufnahme, die grundsätzlich auf Bärenreiters, von Waltraut und Gerhard Kirchner gepflegter, Abschrift beruht. Die gewählte - weder mehr noch weniger berechnete als die zweier melodischen Instrumente und *basso continuo*- Anwendung einer Flöte und einer obligaten Tastatur stellt die Vorteile höchster polyphonischer Deutlichkeit vor, zusammen mit der von den zwei Instrumenten angebotenen Möglichkeit, mit den Feinheiten der Lautbildung zu spielen, die offenbar, in diesem Fall, Bach besonders am Herzen lag.

© Sergio Ciomei

Übersetzung: Margherita Loewy



Mario Martinoli

Die Musik

CD 1: Georg Philipp Telemann

TWV 41: C5 [1 - 3]

Es handelt sich um eine der Sonaten der *Essercizii Musici* (1739-1740), einer Sammlung, in der Telemann reine Übungsstücke vorstellt, die jedoch (im Unterschied zu anderen Musikern seiner Zeit) eine ergreifende Musik von zu Herzen gehender Schönheit enthalten. Es gibt keinen besseren Einstieg in die CD als den Beginn des ersten Tempos. Vier Takte einer träumerischen Musik, die in eine blühende Landschaft für Flöte und Baß übergehen, um erneut zum lyrischen *adagio* und noch einmal zur überschäumenden Kraft des *allegro* zurückkehren. Das folgende *larghetto* ist eine weitere jener unwiderstehlichen Passagen des besten Telemann, der unter Einsatz eines *Siciliana*-Rhythmus eine Melodie voller entzückender Schwermütigkeit zeichnet. In dieser Interpretation wurde der Charakter des Stücks vom zweiten Einsatz der Melodie an durch Arpeggios des Cembalos unterstrichen. Über eine Kadenz gelangen wir dann zum Schlußtempo, ein für Telemann sehr typisches *vivace* mit einem bezaubernden Spiel zwischen der melodieführenden Stimme und dem Baß.

TWV 42: A1 [4 - 7]

Auch dieses Stück stammt aus den *Essercizii Musici*. Dieses *Trio per Flauto e Cembalo* wird mit einem zarten, bukolischen Abschnitt eingeleitet, dem ein Konzerttempo *a la italiana* folgt, wobei das Cembalo sämtliche tutti des Orchesters übernimmt und die Flöte den Solopart spielt. Der Baßpart ist übrigens im 2/4-Takt und der Solopart des Cembalos im 6/8-Takt geschrieben. Das *largo*, das das *continuo* als eine Art "Prototyp" oder Vorreiter des später so genannten "Alberti-Basses" ankündigt (und das

in unserer Aufnahme vom zweiten Cembalo übernommen wird, wobei die Soloinstrumente später den gleichen Rhythmus übernehmen), ist wie eine *Aria da capo* aufgebaut, deren heitere Melodie eine Ausschmückung durch die Wiederaufnahme des ersten Abschnitts gestattet. Der *Passepied* zum Abschluß des Trios ist ein herrliches Frage-/Antwortspiel zwischen den Soloinstrumenten.

TWV 41: d4 [8 - 11]

Im Stile einer Kompositionslektion für Kammermusik lassen sich in dieser Sonate alle wesentlichen Merkmale von Telemanns Stil finden. Das Stück beginnt einem *affettuoso*, in dem die erste Note der Flöte weniger geflauscht wird als die kleine Septime des Akkords. Dieses Tempo ist extra dafür ausgelegt, daß das Soloinstrument alle seine dynamischen Möglichkeiten voll ausschöpft (was in der Musik für Blockflöte durchaus nicht so üblich ist, wie es sein sollte). Das folgende energische *presto* voller Arpeggios und Synkopen leitet in ein *grave* über, ein kurzes, aber außergewöhnlich intensives Tempo, das einem Opernrezitativ mit betrübter Schlußmelodie ähnelt. Das abschließende *allegro* stellt alle drei Instrumentalisten auf die Probe, wobei die schwierigsten Passagen wie so oft bei Telemann unkompliziert sind, als uns das beim bloßen Hören erscheint.

TWV 41: f1 [12 - 15]

Es handelt sich um ein Stück aus der Sammlung *Der getreue Music-Meister*, das ursprünglich für Fagott geschrieben wurde. Telemann weist jedoch darauf hin, daß es auch mit der Blockflöte gespielt werden kann, wobei die Tonlage es aber zu einem der schwierigsten Stücke dieser Aufnahme macht. Es beginnt mit einem wunderschönen tristen mit vagen Harmonien, dem ein *allegro* folgt, zu dessen virtuosesten Abschnitten ein imitierender Dialog zwischen dem Soloinstrument und dem

Baß zählt. Das sanfte und schöne *andante* leitet in das abschließende *vivace* mit nicht wenigen technischen Schwierigkeiten über.

TWV 42: B4 [16 - 19]

Zum gewohnten Klang von Telemanns Trios mit Cembalo *obligato* kommt hier der besondere Reiz der Melodie des *dolce* hinzu. Darauf folgt ein in seiner Virtuosität und dem harmonischen Schema stark *vivaldianisch* anmutendes Tempo. Die *Siciliana* ist ein Stück von großer Schönheit und opernhafter Schwermütigkeit, die durch die parallelen Quartetten von Cembalo und Flöte hervorgerufen wird. Das Trio schließt mit einem ländlich anmutendem *vivace*, in dem erneut der "Alberti-Baß" auftritt.

TWV 41: C2 [20 - 25]

Zum Abschluß der CD eine Sonate voller Schlichtheit und Schönheit, zwei Eigenschaften eines Musikstücks, die Telemann sehr schätzte. Das vortrefflich *cantabile* am Anfang leitet in ein sehr virtuoses *allegro* über (das ausnahmsweise mal gut geschrieben ist und sich viel komplizierter anhört als es dann zu spielen ist). Die traurige Melodie des *grave* bringt uns schließlich zum Schlußtempo dieser Telemann gewidmeten CD. Es handelt sich um ein originelles *vivace*, in dem das Soloinstrument nicht nur seine Melodie entfaltet, sondern sich auch zu dessen Unterstützung und Verstärkung zum Baß gesellt (oder wer stützt hier wen?).

CD 2: Johann Sebastian Bach

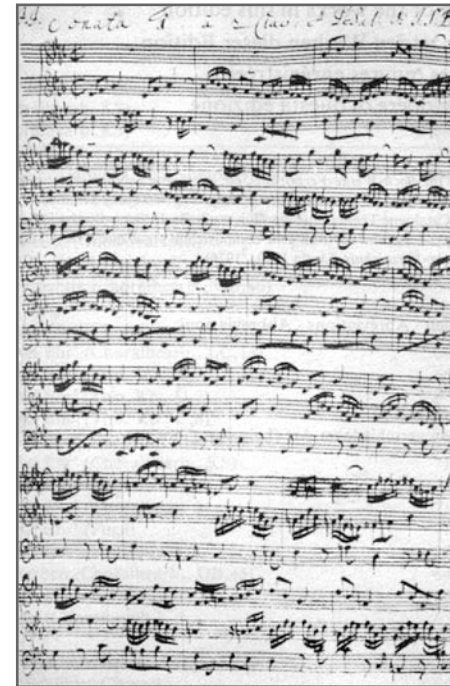
BWV 525 [1 - 3]

Die Anforderungen dieser Triosonate an die Spieltechnik sind vielleicht nicht so hoch wie die anderer Stücke dieser Sammlung, es handelt sich jedoch um das schönste

und frischeste Stück von allen. Die Auswahl einer Querflöte und eines Cembalo als instrumentale Besetzung verstärkt diese Tugenden offenbar enorm. Die bezaubernde Gestaltung der äußeren Tempi wird dank der transparenten Timbres der Instrumente besonders unterstrichen (vor allem das Cembalo bringt hier Transparenz und Leichtigkeit). Andererseits singt der samtartige und streichelnde Klang der Querflöte mit unendlicher Feinfühligkeit die trauernde Melodie des *adagio*. Dieses auf dem Rhythmus einer *Siciliana* basierende Tempo gehört zu den Diamanten unter Bachs Stücken. Es erlaubt den Interpreten außerdem, die rhetorischen Schlüsselstellen des Stücks, die sich kaum von den großen Klageliedern der Barockoper unterscheiden, voll auszuschöpfen. Alle Bachliebhaber werden den Stil des Komponisten sofort am Beginn des *allegro* erkennen. Es handelt sich dabei um ein schnelles und brillantes *Divertimento* von ausgeprägtem Kammermusikcharakter (hört man die ganze Sonate in einer Version wie der von uns vorgeschlagenen, wird man sich kaum des Eindrucks erwehren können, eher vor einer Kammer-sonate denn vor einem Orgelwerk zu stehen).

BWV 529 [4-6]

Das einleitende *allegro* stellte eine meisterhafte Kompositionsübung dar, in der Bach neue Formen für eine ungewöhnliche Entwicklung des Tempos sucht. Der A-B-A -Aufbau enthält zwei klar definierte Themen, die sich in einer Art und Weise abwechseln, die wir bei fast keinem anderen Musiker jener Zeit finden (fernab vom Urbild des konservativen Komponisten, der die Musik seiner Zeit kaum bereicherte, blüht hier erneut die musikalische Baukunst von Bach auf). Die scheinbare Ruhe des zweiten Tempos wird gelegentlich durch den anhaltenden Einsatz von chromatischen Elementen gestört, was ihm einen besonderen Charakter verleiht. Der dritte Satz ist erneut ein brillantes Stück Kammermusik, in der die



BWV 525

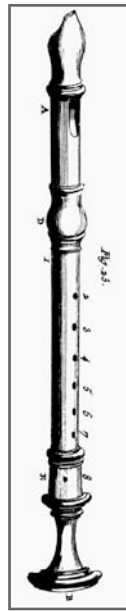
rechte Hand des Cembalos und die Blockflöte einen Dialog miteinander führen, einander nachspielen und Melodien und andere Elemente austauschen.

BWV 526 [7 - 9]

Das einleitende *vivace* ist ein Konzerttempo *a la Vivaldi* oder Albinoni, jedoch etwas geruhsamer (was man auch an den Arrangements für ein Tasteninstrument ablesen kann, die Bach von Vivaldis Konzerten machte). Diese Eigenschaft wurde durch eine ungewöhnliche, doch auch sehr schöne instrumentale Besetzung unterstrichen: Querflöte und Kammerorgel. Damit werden die beiden Wesensarten hervorgehoben, die das Stück offenbar hat. Zum einen handelt es sich zweifellos um Kammermusik, andererseits ist es auch das "organistischste" Stück der sechs Triosonaten dieser Gruppe (das merkt man sehr gut an den ausgehaltenen Noten des Basses und vor allem im zentralen *largo*). Durch den Einsatz der Querflöte als eine Art zusätzliches Orgelregister erhält man am Ende eine attraktive Kombination aus der genauen Abstimmung der Orgelmanuale und der Freiheit von zwei Kammermusikinstrumenten. Das abschließende *allegro* überrascht aus kompositorischer Sicht, denn Bach kombiniert darin die Formen *Fuge*, *Da capo* und *Ritornello* und setzt auch eine sehr unterschiedliche Behandlung bei der einleitenden Fuge ein. Am Anfang hält er sich nämlich an die Strenge des alten Kontrapunkts, um die Fuge später im galanten Stil weiterzuführen.

BWV 997 [10 - 12]

Um 1720 kam Bach mit dem berühmten Lautenspieler des Dresdner Hofes Leopold Weiß in Berührung, von dem er stark beeindruckt wurde. Genau aus dieser Begegnung stammt vermutlich Bachs Zyklus von Lautenmusik, der aus vier Suites (BWV 995-997 und 1006), einem Präludium (BWV 999), einer Fuge (BWV 1000) und einem

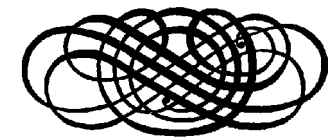


Präludium, einer Fuge und einem *Allegro* (BWV 998) besteht. Es handelt sich nochmals, meistens, um Umschreibungen, bzw. Werke mit doppelter Instrument-Bestimmung. So beweist, beispielsweise, das Autograph von Präludium, Fuge und *Allegro*, das die Angabe *Prélude pour la Luth à Cembal* enthält; die Suite BWV 1006 ist eine Transkription der *Partita* für Violine solo BWV 1003; die Fuge BWV 1000 existiert sogar in drei Fassungen: für Orgel, Violine und Laute. Im spezifischen Fall der, in dieser Aufnahme einbezogenen, Suite BWV 997 liegen fünf Kopien vor, von denen einige die Angabe "Klavier", andere gar keine Instrument-Angabe aufweisen (die Tabulatur für Laute dieses Stücks ist eine französische Autograph-Kopie aus 1761, die von irgendeinem Schüler Bachs erarbeitet wurde). Wir sind zum Entschluß gekommen, diese in der Fassung für Flöte und Cembalo aus verschiedenen Gründen vorzulegen:

- 1) Die Gegenwart des Cembalos vermag, zugleich sowohl eine Rolle harmonischer Stütze (1., 3. und 4. Satz), als auch eine obligate und kontrapunktistische (Fuge) zu gewähren ;
- 2) Das melodische Gestalten im 1. Satz weist sicherlich auf Bachs Werke für Instrument solo, wie die Sonaten und Partiten für Violine, oder die Suites für Cello; das Zurückgreifen auf ein Melodieinstrument hat sich insofern als unentbehrlich erwiesen;
- 3) Einige, stark zur Tastatur geprägte, Passagen in Sechzehntelnoten innerhalb der Fuge - daher die Angabe "Klavier" des Manuskripts - können ihre ursprüngliche Physiognomie aufbewahren;
- 4) Die 1. und 4. - u.a. auf demselben harmonischen Incipit beruhenden - Sätze enthüllen eine zwischen Solopartei und Baß sehr unterschiedene Abschrift, und das Anwenden zweier verschiedener Instrumente

begünstigt das klare Wahrnehmen zweier, der Melodie zugunsten fast immer unausgewogenen, Linien.

© José Carlos Cabello [Telemann & Bach BWV 525/9/6]
Übersetzung: Matthias Dietrich/SAT Traductores
© Sergio Ciomei [BWV 997]
Übersetzung: Margherita Loewy



Selected from the Cantus catalogue

C 9601

BESTIARIUM

Animals and nature in the music of the Middle Ages

La Reverdie

Elisabetta de' Mircovich, voice, rebec, santur
Ella de' Mircovich, voice, harp, lyre
Livia Caffagni, voice, recorders, fiddle
Claudia Caffagni, voice, lute, percussions

Diapason d'Or (Diapason, France)

***** ABC (ABC, Spain)

"R" Recomendado (CD Compact, Spain)

9 de Répertoire (Répertoire, France)

9 Luister (Luister, Holland)

Persuasive, impressive (Early Music Review, UK)

Passionant (Le Monde, France)

9 ClassicsToday.com

C 9602

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonate Palatine, K. 301-305

Fabrizio Cipriani, violin

Sergio Ciomei, fortepiano

***** (Ritmo, Spain)

"R" de Recomendado (CD Compact, Spain)

Best version yet! (Ontomo Mook, Japan)

C 9604

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Lamentations of Jeremiah

PEDRO RUIMONTE

De Profundis

Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena, director

Yolanda Lázaro, Alexia Juncal, cantus

Jordi Abelló, Alicia Ramonet, altus

Lluís Vilamajó, Miguel Mediano, tenor

Enric Martínez, Tomàs Maxé, bassus

Ignasi Jordà, chamber organ

***** R Ritmo (Ritmo, Spain)

"R" Recomendado (CD Compact, Spain)

"R" de Recomendé (Répertoire, France)

No other disc of Victoria is finer than this (Billboard, USA)

High technical order (American Record Guide, USA)

C 9605

SCHIARAZULA MARAZULA

Works by Mainerio, Farina, Munich Ms.

Musica Antiqua/Christian Mendoze

Fernand Charpentier, Marguerite Humber, Jean-Charles

*Lorgoulloux**, *Dominique Gauthier*** recorders, crum-

horns, *percussion, ** traverso

György Farkas, dulzian

Donella Terenzio, Massimo Vivaldi, Raffaele Tiseo,

Renaissance violins

Bruno Re, viol

Jean-Michel Robert, lute & vihuela

Valérie Capeille, luth & guitar

Marinella di Fazio, archlute

Camille Mugot-Drillien, harpsichord

Christian Mendoze, recorders, director

"5" Recommandé de Classica (Classica, France)

Record of the Month (Record Forum, South Korea)

Un événement exceptionnel (Télérama, France)

This is the finest single recorded program of dance music from the Renaissance (American Record Guide, USA)

C 9607

VOUS OU LA MORT

Flemish courtly love songs of the 15th century

Guillemette Laurens, Katelijne van Laethem, cantus

Jan Caals, altus

Jan van Elsacker, Erik van Nevel, tenor

Job Boswinkel, bassus

Currende Consort - Capella Sancti Michaelis

Concerto Palatino

Erik van Nevel, director

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)

***** R de Ritmo (Ritmo, Spain)

Impeccable (HI-FI, Spain)

C 9608/9 (2 CDs x 1)

ANTONIO VIVALDI

12 sonate per violino, op. II

Fabrizio Cipriani, violin

Antonio Fantinuoli, violoncello

Ugo Nastrucci, theorbo

Antonio Frige, harpsichord

5 Classica (France)

***** (Diapason, France)

9 (Luister, Holland)

Un disco indispensable (CD Compact, Spain)

"An extraordinary rendering" (Early Music Review, U.K.)

C 9610

MICHELE MASCITTI

6 sonate per violino op. II

Fabrizio Cipriani, violin & *Antonio Fantinuoli*, violoncello

9 Luister (Luister, Holland)

Marvelous violin player (Early Music Review, U.K.)

Heartfully recommended (The Segye Times, Korea)

Cipriani is a master among masters (CD Guide, Korea)

C 9611

MUSICA POLONICA

Eastern European music during the 17th century

In Stil Moderno

Mimi Mitchell, Heidi Erbrich, violins

Timothy Dowling, Cas Gevers, Vincent Rombouts,

17th c. trombones

Stephen Taylor, chamber organ

5 Goldberg (Goldberg, Spain/France/USA)

10 Luister (Luister, Holland)

5 ***** (Le Monde de la Musique, France)

C 9612

BARBARA STROZZI

Primo Libro de' Madrigali (1644)

La Venexiana

Rossana Bertini, Francesca Russo, Anna Simboli, sopranos

Claudio Cavina, countertenor & director

Sandro Naglia, Giuseppe Maletto, tenors

Sergio Foresti, bass

Paul Beier, Franco Pavan, theorbos

Fabio Bonizzoni, harpsichord

5 Goldberg (Goldberg, Spain/France/USA)

***** Diapason (Diapason, France)

9 de Répertoire (Répertoire, France)

**** (Le Monde de la Musique, France)

C 9614
MUSICKE FROM THE AYRE (AND BACK TO THE GROUND)
Works by Purcell, Jenkins, Locke

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti, recorders
Giulio Capocaccia, recorders
Caroline Boersma, violoncello
Sergio Ciomei, harpsichord and chamber organ

“R” Recomendado del Mes (CD Compact, Spain)

C 9615
A MODO ITALIANO
17th century Italian harpsichord music

Javier Núñez, harpsichord,

with guests

Fahmi Alqhai, colascione
Pedro Estevan, percussion
Sara Agueda, harp

5 ***** We must remark Javier Núñez's performance (who plays a copy of a Giusti dated 1681), and who is able to restore the true soul of these compositions, which come from the purest contemplation of the affects, to the most seducing and transcendental dimension. CD CLASSICO (Italy, February 2015)

One of the best recordings ever produced of this repertoire, if not actually the best". SCHERZO MAGAZINE (Spain, April 2015)

One cannot but marvel at the technique and easinness with which this Sevillian harpsichord player negotiates

the variety of styles and genres of this impressively virtuososo repertoire. A real gem that restores the spirit of the age. SONOGRAMA.ORG (Spain, April 2015)

Impressive recording that will no doubt be among the most interesting instrumental CDs of the year and which introduces a performer that will have a name in the early keyboard field in Spain and Europe. The CD is crowned with the usual, spectacular Cantus lay-out. The label must be recognised for presenting the début of such an outstanding performer and for creating a first-rate artistic object. Add on top the wonderful sound of the beautiful instrument selected -built by Titus Crijnen in 2011 after a Giusti favoured by a crystal-clear engineering. CODALARIO.COM (Spain, April 2015)

C 9616
LES ESCHOLIERS DE PARIS
Motets, chansons et estampies

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, voice, percussions
Brigitte Lesne, voice, harp, percussions
Susanne Norin, voice
Dominique Vellard, voice, gittern
Emmanuel Bonnardot, voice, rebec, fiddle
Willem de Waal, voice, recorder
Pierre Hamon, recorders, flute, bagpipe, percussions
Randall Cook, fiddle, shawm, recorder

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
“R” Recommandé par Classica (Classica, France)
5 ***** (Diapason, France)
5 (CD Review, South Korea)
A wonderful release (Auditorium, South Korea)

C 9617
CANTO GREGORIANO
Gregorian chant; The 8 modes

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
“R” Recommandé par Classica (Classica, France)
5 ***** (Diapason, France)

C 9618
FERNANDO SOR
The fortepiano works

Josep Maria Roger, fortepiano

***** Plattentip (Gitarre & Laute, Germany)
**** Diapason (Diapason, France)
**** (Ritmo, Spain)
Fascinante belleza sonora (El País, Spain)

C 9619
FRANCISCO GUERRERO
Motecta

Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena

Núria Rial, Yolanda Lázaro, cantus
Jordi Abelló, Alicia Ramonet, altus
Albert Folch, Lluís Vilamajó, tenor
Pau Bordas, Tomás Maxé, bassus
Ignasi Jordà, chamber organ

10 de Répertoire (Répertoire, France)
5 Goldberg (Goldberg, Spain/USA/France)
***** R (Ritmo, Spain)
Intense, impressive (Early Music Review, U.K.)

Music Ficta are the Spanish equivalent to Concerto Italiano. An impressive recording (Early Music Review, UK)

Performances are beautifully shaped, at all times there is sensitivity to the texts and the phrases are full of drama. Cantus is to be applauded for this release (Choir and Organ, UK)

C 9620
GEORGE FRIDERIC HANDEL
The 10 Italian duets for soprano & countertenor

La Venexiana

Rossana Bertini, soprano
Claudio Cavina, countertenor & director
Caroline Boersma, violoncello
Paul Beier, theorbo
Fabio Bonizzoni, harpsichord

*****R de Ritmo (Ritmo, España/Spain)
9 de Répertoire (Répertoire, France)
**** Diapason (Diapason, France)

C 9622
FELIPE RODRIGUEZ
Fortepiano Works

Josep Maria Roger, fortepiano

Recommended of the Month (Fanfare, USA)

Recomendado CD Compact (CD Compact, Spain)
A very fine performer that introduces us to the virtually unknown Rodríguez and his beautiful music. An important CD, wonderfully well presented and designed (La Vanguardia, Spain)

C 9623

LA GUITARRA DELS LLEONS

Spanish guitar music performed in 4 historical guitars restored for this project.

Xavier Díaz-Latorre, historical guitars
Pedro Estevan, percussion

5**** Given the easiness and naturality of these performances, it could be said that the four guitars employed in the present CD turn into magical instruments in the hands of Xavier Díaz-Latorre. (Diario Público, Portugal)

C 9624

GUILLAUME DE MACHAUT

Messe de Nostre Dame

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Andreas Scholl, countertenor
Gerd Türk, Dominique Vellard, Hervé Lamy, tenor
Emmanuel Bonnardot, Philippe Balloy, Willem de Waal, baryton
Jacques Bona, bass

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
Diapason d'Or (Diapason, France)
**** Ritmo (Ritmo, Spain)
10 ClassicsToday.com

C 9625

GUILLAUME DE MACHAUT

Le Vray Remède d'Amour
Motets, Virelais, Ballades et Textes Dits

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, voice
Brigitte Lesne, voice, harp, percussions
Dominique Vellard, voice, gittern
Emmanuel Bonnardot, voice, fiddle
Pierre Hamon, flutes, bagpipes
Randall Cook, fiddle
Jean-Paul Racodon, reader

Choc de l'année (Le Monde de la Musique, France)
Référence de Compact (Compact, France)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
10 de Répertoire (Répertoire, France)
Diapason d'Or (Diapason, France)

C 9626

GUILLAUME DE MACHAUT

Le Jugement du Roi de Navarre (1349)
Motets, Virelais, Ballades et Textes Dits

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, voice
Brigitte Lesne, voice, harp, percussions
Akira Tachikawa, voice
Dominique Vellard, voice, gittern
Emmanuel Bonnardot, voice, fiddle, rebec
Pierre Hamon, flutes, bagpipes
Randall Cook, fiddle, recorder
Jean-Paul Racodon, reader

10 de Répertoire (Répertoire, France)
Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)
Un événement exceptionnel (Télérama, France)
Recommandé de Classica (Classica, France)
Exceptional de Scherzo (Scherzo, Spain)
****R de Ritmo (Ritmo, Spain)
5 Diapason (Diapason, France)

The best medieval record of the Year
(www.medieval.org, Estados Unidos/USA)

C 9627

CRISTÓBAL DE MORALES

Requiem. Motecta

Musica Ficta/Raúl Mallavibarrena
Núria Rial, cantus
Jordi Abelló, Alicia Ramonet, altus
Albert Folch, tenor
Tomàs Maxé, bassus
Ignasi Jordà, positive organ

Unmatched by any other group or choir in its restraint, intense emotion and sheer beauty, Musica Ficta has the intimate immediacy of the best strings quartets and quintets. The tempi are well judged and the phrasing is immaculate. The solo voices' timbres are exquisite and in the sound they produce we have both delicacy and strong drama (Bruno Turner, May 1999, Goldberg, Spain/USA/France)

Recommandé de Répertoire (Répertoire, Francia/France)

C 9630

GASPAR SANZ

Sones de palacio y danças de rasgueado

Laberintos ingeniosos

Xavier Díaz-Latorre, historical guitars
Pedro Estevan, percussion

Choc de Classica (Classica-Le Monde de la Musique, March 2014, France)
10/10 (MUSICA PERFECTA, 2014, Spain)
"To be treasured" (Expansión, April 2015, Spain)
"Indispensable" (Sonograma.org, March 2014, Spain)

"The present performance is the paradigm of this kind of music" (Scherzo Magazine, September 2014, Spain)

C 9631

TAÑER DE GALA

Music for vihuela
Works by de Milán, da Milano, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Páez and anonymous.

Juan Carlos Rivera, vihuela

5 (CD Review, Korea)
Wonderful playing (Auditorium, Korea)
Un disco maravilloso (Notes de classica, Spain)
A most sensitive player (Gramophone, Korea)

C 9632

TABULATURES DE GUITERNE

Works by Morlaye, Le Roy and Brayssing.

Michael Craddock, Renaissance guitar

Michael Craddock is particularly impressive in his execution of the diminutions and the dance movements, creating moments of unique magic and mystery (The Lute Society Journal, UK)

Performances are absolutely clean technically speaking. Besides, Cabello's liner notes are exemplarily informative and instructive. (Scherzo, Spain)

The present recording will soon receive a good number of awards. A wonderful CD, enjoyable in all senses ("R" de Recomendado, CD Compact, Spain)

C 9636

PASSO DI PENA IN PENA

Italian cantatas. Works by Domenico Scarlatti, Bononcini,

Locatelli, Porpora and Vivaldi

Flavio Ferri-Benedetti, countertenor
Ensemble Il Profondo

"10/10" In short, it is a debut that will be remembered forever, because this album is one of those that receives the adjective of "essential". MUSICA PERFECTA Magazine (Spain, January-June 2013)

Here we have a countertenor with a clean singing, flexible and who knows how to pay attention to the smallest details of the poetic text 5***** DIAPASON (April 2014, France)

Ferri-Benedetti has a beautiful, aerial, clean, brilliant voice, very agile in the high register and with enough consistency in the low register — all in order to make the most out of the best feature of his singing, in my opinion: the perfect diction, the impeccable articulation of each phrase and its expressive implication. Each word is splendidly nuanced in itself and also perfectly merged into the ensemble. DIARIO DE SEVILLA (Spain, January 2013)

His voice is full of refinement, exquisiteness and sensuality through a very pleasant timbre, secure dynamics and a perfect *fiato*. The efficient and inspired accompaniment is performed by Ensemble Il Profondo, composed by eight ex students of the Schola Cantorum Basiliensis, specialized in baroque music. SINFONIAVIRTUAL.COM (Spain, January 2013)

... Surely among the best albums of baroque vocal music of 2012 . A star is born". His name is Flavio Ferri-Benedetti. SCHERZO (Spain, February 2013)

From whatever angle you look at it: this is an exceptionally fine disc by exceptional artists. We shall hear more

from them in the years to come, that's for sure. MUSICA-DEI-DONUM.ORG (2013)

Especially thanks to his control of the *fiato* how the Holy Fathers of Belcanto prescribe, he is able to articulate the phrasing according to the meaning of the text. "MUSICA" MAGAZINE, "5 STARS" (Italy, March 2013)

C 9637

DE PASSIONE

Flemish polyphony of the 15th century.

Works by Josquin Desprez, Loyset Compère, Jacob Obrecht, Gaspar Weerbecke

Odhecaton; dir.: Paolo Da Col

Alessandro Carmignani, Gianluigi Chiringhelli, Renzo Bez, counter-tenors

Paolo Fanciullacci, Fabio Furnari, Mauro Collina, Vincenzo di Donato, tenors

Marco Scavazza, Enrico Volontieri, baritones; Sergio Foresti, Antoni Abete, basses

With the participation of *Clara Murtas (track 23)*

Diapason d'Or (Diapason, France)

10/10 (MUSICA PERFECTA, Spain)

An extraordinary recording presented by Odhecaton and Paolo Da Col, with impressive sense of musical balance and a marvelous flow of the music's inner structure. (Sonograma.org, Spain, March 2013)

C 9642/43 (2 CDs x 1)

JOHANN SEBASTIAN BACH

The French Suites, BWV 812-817

Ignacio Prego, harpsichord

"...with irrepressible vigor and elegance... Mr. Prego pro-

vides an exhibition of dizzying virtuosity allied with compelling emotional directness..." "...Young Spanish harpsichordist Ignacio Prego proves himself to be not only a gifted musician but also a galvanizingly prescient interpreter of the music of Bach. Ignacio Prego reminds listeners —and, hopefully, fellow musicians, as well— that Bach's music does not require proselytizing. Excellent music excellently played needs no pedagogical justification". VOIX-DES-ARTS.COM (United States, February 2015)

I had never previously felt such a natural flow as in the hands of this your performer... The absolute reference for these works. "E DE EXCEPCIONAL" of MAGAZINE SCHERZO (Spain, March 2015).

The most exquisite Bach. MELOMANO DE ORO (Melomano Magazine, Spain, May 2015)

Ignacio Prego is gifted with a musical verbe of undisputable quality. His expressivity, as is widely apparent in this recording, is truly exquisite. SONOGRAMA.COM (Spain, February 2015)

Ignacio Prego performs this 2 CD set with great subtlety and refinement. It is an exquisite production. DOCENOTAS.COM (Spain, February 2015)

C 9701/2 (2 CDs x 1)

G. PH. TELEMANN/J.S. BACH

Sonatas, triosonatas and suites

Tripla Concordia

Lorenzo Cavasanti, recorder and traverso

Sergio Ciomei, harpsichord

Caroline Boersma, violoncello

Mario Martinoli, 2nd harpsichord

***** (Diapason, France)

5***** Goldberg (Spain/USA/France)

9 de Répertoire (Répertoire, France)

C 9703/4 (2 CDs x 1)

LE CHANT DES CATHÉDRALES

(The Mirror Collection: 2 CDs for 1)

Notre Dame School, 12th-14th century

Ensemble Gilles Binchois/Dominique Vellard

Anne-Marie Lablaude, Brigitte Lesne

Susanne Norin (CD 2)

Catherine Schroeder (CD 1)

Gerd Turk, Dominique Vellard

Hervé Lamy (CD 2),

Emmanuel Bonnardot

Philippe Balloy (CD 1),

Willem de Waal

5 Goldberg (Goldberg, Spain/USA/France)

Diapason d'Or (Diapason, France)

Choc du Mois (Le Monde de la Musique, France)

Un événement exceptionnel (Télérama, France)

10 de Répertoire (Répertoire, France)

C 9705/6 (2 CDs x 1)

DICTIONARY OF MEDIEVAL & RENAISSANCE INSTRUMENTS

An illustrated guide to the most important early instruments, including 2 CDs and a booklet of 100 pages

Various Cantus artists

5***** Goldberg (Spain/USA/France)

Choc de le Monde de la Musique (France)

Diapason d'Or (France)

Indispensable release. All libraries and schools should have it (El País, Spain)

Some of our coming releases for 2015

C 9603
FRANCESCO MARIA VERACINI
4 sonate per violino

Fabrizio Cipriani, baroque violin;
Antonio Fantinuoli, cello;
Sirio Restani, harpsichord

C 9606
FRIEDRICH AUGUST KUMMER
Duets for 2 violoncellos

Maurizio Naddeo, violoncello
Antonio Fantinuoli, violoncello

C 9621
J'AY GRANT DOLOUR
Works by Guillaume Dufay and Gilles Binchois

Ensemble Gilles Binchois; dir: Dominique Vellard

C 9628
KRONE UND SCHLEIER
Music from medieval German women's monasteries

Sequentia; dir.: Benjamin Bagby

C 9634
THE NOCTURNE IN FRANCE
"The Art of the Nocturne in the 19th century", vol. 1
Works by Delafosse, Egghard, Boëllmann, Fauré, Debussy,
Gounod, Ravina, Lefébure-Wély, d'Indy, Godard, Bizet.

Bart van Oort, fortepiano Erard 1849

C 9635
FRYDERYK CHOPIN
24 Études opp. 10 & 25

Gianmaria Bonino, piano Pleyel 1839

C 9638
LOYSET COMPÈRE
Missa Galeazescha

Odhecaton, with
La Reverdie/Ensemble Pian & Forte/La Pifarescha
Liuwe Tamminga, organ.
Director: Paolo Da Col

C 9639
HEINRICH SCHÜTZ
Psalmen Davids

Ensemble Orlando de Fribourg & Les Cornets Noirs, Bâle
Director: Laurent Gendre

C 9641
ROBERT DE VISÉE
Pièces pour luth et guitare baroque

Xavier Díaz-Latorre, baroque lute and baroque guitar

C 9644/45 (2 CDs x 1)
JOHANN SEBASTIAN BACH
6 Sonate e Partite per violino solo

Stefano Montanari, baroque violin



Por favor, visite nuestra web, donde podrá encontrar mucha información sobre nosotros, nuestros artistas y cada uno de nuestros discos y proyectos, con video clips, mp3 para escuchar, etc/
Please visit our web site, where you will find a lot of information on us and our artists, our releases and projects, with video clips and mp3 to listen

www.cantus-records.com

También en facebook/Also in facebook