

Speculation on J.S. Bach

Reconstructed chamber music & chorals

Michael Form
Marie Rouquié
Étienne Floutier
Dirk Börner



Speculation on J.S. Bach

Reconstructed chamber music & chorals

Michael Form recorder

Marie Rouquié violin

Étienne Floutier basse de viole

Dirk Börner harpsichord

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Trisonate C-Dur nach BWV 1032

Rekonstruktion von Michael Form

- | | | |
|----------|--|------|
| 1 | <i>Vivace</i> (Ergänzung der Takte 62-98 in der modifizierten Version von Alfred Dürr) | 4:29 |
| 2 | <i>Affettuoso</i> Præludium XII f-Moll BWV 881 aus: <i>Das Wohltemperierte Clavier; Teil II</i> | 3:26 |
| 3 | <i>Allegro</i> | 4:11 |
| 4 | »O Mensch, beweine deine Sünde groß« BWV 622 aus: <i>Orgel-Büchlein</i> | 3:41 |
| 5 | »Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter« BWV 650
aus: <i>Sechs Choräle von verschiedener Art</i> | 3:00 |

Trisonate D-Dur nach BWV 1028

Rekonstruktion von Michael Form

- | | | |
|-----------|--|------|
| 6 | <i>Adagio</i> | 1:41 |
| 7 | <i>Allegro</i> | 3:13 |
| 8 | <i>Andante</i> | 3:47 |
| 9 | <i>Allegro</i> | 3:48 |
| | Dirk Börner: | |
| 10 | Choralbearbeitung über »Jesu meine Freude« nach BWV 794 | 4:09 |
| 11 | »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« BWV 641 aus: <i>Orgel-Büchlein</i> | 2:09 |

Triosonate B-Dur

- | | | | |
|-----------|--|--|------|
| 12 | <i>Largo</i> | 1. Satz aus »Largo und Allegro« G-Dur BWV Anh. 111 | 1:31 |
| 13 | <i>Allegro</i> | Trio super »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend« BWV655
aus: <i>Achtzehn Choräle von verschiedener Art</i> | 2:01 |
| 14 | <i>Adagio</i> | Trio a2 Clav. e Pedale BWV584 | 2:50 |
| 15 | <i>Allegro</i> | Trio super »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« BWV676 | 3:35 |
| 16 | »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ« | BWV 639 aus: <i>Orgel-Büchlein</i> | 2:15 |
| 17 | »An Wasserflüssen Babylon« | BWV653
aus: <i>Achtzehn Choräle von verschiedener Art</i> | 3:52 |

Dirk Börner:

- | | | |
|-----------|--|------|
| 18 | Choralbearbeitung über »Wer nur den lieben Gott lässt walten« | 3:10 |
| | nach BWV797 | |

Concerto a4 g-Moll

- | | | | |
|-----------|-----------------------|---|------|
| 19 | <i>[Andante]</i> | Praeludium e-Moll BWV548 | 5:18 |
| 20 | <i>Largo</i> | Praeludium XVI g-Moll BWV885 aus: <i>Das Wohltemperierte Clavier; Teil II</i> | 2:11 |
| 21 | <i>Fuga Allabreve</i> | Fuga e-Moll BWV548 | 6:28 |



Zwischen Rekonstruktion und Spekulation

Johann Sebastian Bachs Kammermusikschaffen befand sich in ständigem Wandel. Die wenigen erhaltenen Triosonaten sind wahrscheinlich während der Weimarer und Köthener Jahre als Werke in traditioneller Besetzung für zwei Melodieinstrumente und Generalbass entstanden. In Leipzig hat Bach einige dieser Werke wieder hervorgeholt und für die Konzerte in Zimmermanns Kaffeehaus neu bearbeitet, zumeist für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Leider sind jedoch zahlreiche originale Vorlagen verlorengegangen, so dass die späteren Bearbeitungen nur vage Rückschlüsse auf Besetzung und Gestalt ihrer Urfassungen zulassen. Namhafte Bach-Forscher sind sich darüber einig, dass Bach, ähnlich wie Händel und Telemann, einen gewichtigen Beitrag zu diesem für das 18. Jahrhundert zentralen Kammermusik-Genre geleistet haben muss. Gemäß dieser Einschätzung klafft eine besonders beklagenswerte Lücke im Werkkatalog des Thomaskantors. Hier setzt die Idee unseres Programmes mit dem Versuch einer Annäherung an einige der verschollenen Triosonaten an.

Dass Umarbeitungen nicht immer zu Bachs eigener Genugtuung verlaufen sind, ist im Fall der Flötensonate A-Dur BWV 1032 zu ver-

muten. Wahrscheinlich war es der Komponist selbst, der das kuriose Doppelautograph mit dem nach 61 Takten abbrechenden ersten Satz verstümmelt hat, so dass dieser nur als Fragment überliefert ist. Aber die Sonate gibt noch andere Rätsel auf: so steht der langsame Mittelsatz nicht, wie zu erwarten, in der parallelen Moltonart, sondern wechselt in die Mollvariante der Grundtonart der Ecksätze. Mitunter gehörten die drei Sätze ursprünglich gar nicht zusammen oder standen in einem anderen Tonartenverhältnis. Hier gilt es, einem Meisterwerk mithilfe eines Rekonstruktionsversuchs Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Vieles spricht dafür, dass die Flötensonate A-dur zusammen mit der hypothetischen Urfassung der ersten Orgeltriosonate BWV 525 auf eines der wenigen originalen Kammermusikwerke für Blockflöte zurückgeht. Diese Vermutungen wurde bereits in einem im Bach-Jahr 1985 von Michael Marissen verfassten Aufsatz in *Early Music*¹ geäußert. Zudem scheinen beide Werke durch die Übernahme des langsamen Satzes miteinander in Verbindung zu stehen, da in einer anonymen Bearbeitung der Orgelsonate als Concerto für Violine, Violoncello und Generalbass das *Largo e dolce* der Flötensonate als Mittelsatz dient. Klaus Hofmanns Argumentation, dass dieser

ursprünglich zu BWV 525 gehörte, erscheint vollkommen schlüssig und würde das außergewöhnliche Tonartenverhältnis in BWV 1032 erklären.² Dies bedeutet allerdings, dass für eine Rekonstruktion von BWV 1032 als Triosonaten eine Alternative gefunden werden muss. Auf persönliche Nachfrage gestand mir Klaus Hofmann, dass er sich nicht weiter mit dem angestoßenen Problem beschäftigt hatte. Unsere Suche nach dem verschollenen Satz blieb vergeblich. Wir haben uns daher für das Praeludium f-moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Claviers entschieden, wohl wissend, dass dessen Entstehungsdatum um 1740 sich nicht mit einer viel früher anzusetzenden Datierung der Urfassung von BWV 1032 vereinbaren lässt.

Hans Eppsteins Bearbeitung für Traversflöte, Violine und Generalbass³ ist aufgrund der häufigen Verwendung des hohen ‚f‘ in der dritten Oktave, einer Note, die Bach in seinem gesamten Œuvre für die barocke Querflöte mit einer einzigen Ausnahme meidet, wenig überzeugend. Der Tonumfang der um eine kleine Terz nach oben transponierten Flötenstimme erscheint hingegen für die Altblockflöte ideal und deckt sich mit Bachs Schreibweise für dieses Instrument.⁴

Dem aufmerksamen Hörer wird auffallen, dass dem Fragment des Vivace zweieinhalb

Takte abhanden gekommen sind. Diese Kürzung ist der Beobachtung geschuldet, dass im Autograph zwei Kadenzten auf der Dominante in dichter Abfolge erscheinen. Wir vermuten, dass Bach diese als Alternativen betrachtete, zwischen denen er sich bei einer späteren Reinschrift entschieden haben dürfte.

Erstaunlicherweise wurden die Erkenntnisse von Marissen und Hoffmann bis heute nicht praktisch umgesetzt. Ein Rekonstruktionsversuch von BWV 1032, der dieser fundierten musikwissenschaftlichen Vorarbeit Rechnung trägt, lag uns deshalb besonders am Herzen.

Auch die Gambensonate BWV 1028 geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Werk in Triobesetzung zurück.⁵ Auffällig ist die hohe Lage des Cembalodiskants, der, von zwei Ausnahmen abgesehen, niemals den Grundton der Traversflöte bzw. der *flûte de voix*, einer Blockflöte in d, unterschreitet. Deshalb nehmen wir an, dass Bach diese Stimme ursprünglich für ein Flöteninstrument komponierte. Durch die Transposition der Gambenstimme um eine Oktave nach oben erklingen die beiden Oberstimmen in ihrer ursprünglichen Sopranlage. Die wieder hergestellten Stimmkreuzungen von Violine und Flöte entfalten so einen besonderen Reiz. Im Zuge unseres Rekonstruktionsversuchs haben wir weitgehend alle Stimmumlegungen, zu denen sich Bach genötigt sah, um die Gambe

nicht unter die Basslinie der Cembalostimme zu führen, rückgängig gemacht.

Besonders auffällig ist in BWV 1028 die stilistische und satztechnische Heterogenität ihrer vier Sätze. Eppstein vermutet sogar, dass der zweite Satz eventuell gar nicht auf J.S. Bach zurückgeht, sondern eher die Handschrift des jungen Carl Philipp Emanuel Bachs trägt. Zumindest in einem Fall ist eine solche Zusammenarbeit von Vater und Sohn bei der Werkgenese tatsächlich nachweisbar.⁶ Überzeugend argumentiert Eppstein, dass der formale Aufbau des dritten Satzes Rückschlüsse auf die Bearbeitung einer verschollenen Arie oder eines Duettts erlaubt. Dafür, dass Bach nicht davor zurückschreckte, komplette Arien in Instrumentalwerke einzuarbeiten, ist der dritte Satz der Violinsonate BWV 1019a ein faszinierendes Beispiel.⁷

Zu guter Letzt sei darauf hingewiesen, dass sich in der Staatsbibliothek zu Berlin eine Transkription von BWV 1028 für Violine und obligates Cembalo befindet, die wahrscheinlich ein früheres Stadium des Werks dokumentiert. Die Frage, ob die Gambensonate in ihrer bekannten Gestalt überhaupt auf Bach zurückgeht, dürfte Gegenstand weiterführender Forschungen sein.

Mit der Triosonate B-Dur und dem Concerto a4 g-Moll verlassen wir das Terrain musik-

wissenschaftlich fundierter Rekonstruktionen, wengleich sich diese Bearbeitungen an historischen Vorbildern orientieren. Von Johann Gottlieb Janitsch ist ein außergewöhnliches Quadro »O Haupt voll Blut und Wunden« überliefert. Dessen dritter Satz ist eine Choralbearbeitung in Bachscher Orgel-Manier: Die bemerkenswerte Überschneidung von musikalischen Gattungen hat uns zur Konzeption einer Triosonate inspiriert, deren letzter Satz in dem virtuoson *Trio super* »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« gipfelt. Als zentrales Adagio haben wir den einzeln überlieferten Orgelsatz BWV 584 gewählt, der auf der Tenorarie »Ich will an den Himmel denken« aus der Kantate BWV 166 basiert. In BWV 584 wurde die Gesangsstimme durch eine nicht in der Kantatenarie vorhandene Violinstimme ersetzt. Ob die Orgelbearbeitung von Bach selbst vorgenommen wurde, muss offen bleiben. Der zweiteilige Eröffnungssatz der Triosonate setzt sich aus dem Fragment eines Jugendwerks für Cembalo und einer weiteren Choralbearbeitung zusammen. Diese findet jedoch in unserer Version vor Erscheinen des Chorals »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend« ihren Abschluss, so dass sich ein ‚normaler‘ Triosonatensatz im italienischen Stil ergibt. Vielleicht hat Bach die zweite Gambensonate in ähnlicher Weise zusammengestellt.

Die Konzeption des Concerto a4 g-Moll ist eine Reminiszenz an das Tripelkonzert BWV

1044, der ambitionierten Transkription eines wenig bekannten Cembalowerks.³ Wir haben aus Praeludium und Fuge e-moll BWV 548 die Ecksätze einer Quartett-Sonate „in Concerten=Form“ gemacht. Dieses reife Leipziger Orgelwerk ist schon aufgrund seiner konzertierenden Fuge in Da Capo-Form bemerkenswert: ihr wirbelndes Figurenwerk und übermütiges Skalenspiel scheinen dem virtuosen Geigenpart des vierten Brandenburgischen Konzertes BWV 1049 nachempfunden zu sein und sind eher untypisch für eine Orgelfuge. Das Praeludium ist mit seinen Ritornellen und konzertierenden Passagen wie ein Konzertsatz aufgebaut. Als langsamen Mittelsatz haben wir das Praeludium BWV 885 aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Claviers gewählt, das mit seinem durchgängig punktierten Rhythmus und dem Halbschluss auf der Dominante der Grundtonart der Ecksätze in idealer Weise die großartige Fuge vorbereitet.

Zwischen den einzelnen Sonaten erklingen verschiedene Choralbearbeitungen als Interludien. In abwechslungsreichen Besetzungen imitieren wir bisweilen verschiedene Orgelregistrierungen. Wir versuchen jedoch vor allem diesen meisterhaften Miniaturen neue Facetten in ungewohntem Klanggewand abzugewinnen. Wir waren stets von dem Vorsatz geleitet, keine einzige Note der Originale zu verändern und zu Gunsten unserer kammer-

musikalischen Idee zu opfern. Vielleicht würde es Bach gefallen, dass 80 Jahre nach den romantisch-überreizten Orchestertranskriptionen Leopold Stokowskis ein intimerer Gegenentwurf folgt.

Michael Form

Reworking – Von der Bearbeitung zur Komposition

Bei den beiden Choralbearbeitungen »Jesu meine Freude« und »*Wer nur den lieben Gott lässt walten*« handelt es sich nicht um Transkriptionen, sondern um eigene Kompositionen. Hierbei werden Motive und Strukturen der dreistimmigen Inventionen (Sinfonien) von Johann Sebastian Bach mit Choralmelodien verwoben. »*Wer nur den lieben Gott lässt walten*« benutzt weitestgehend in den Zwischenspielen Passagen aus Bachs originaler Sinfonia g-Moll BWV 797. Der cantus firmus des vierstimmigen Satzes befindet sich im Tenor: In »*Jesu meine Freude*« habe ich bei Bach nur das Thema der Sinfonia F-Dur BWV 794 geborgt, während die Choralbearbeitung eine neue Komposition im barocken Stil ist. Der cantus firmus des dreistimmigen Satzes liegt im Sopran.

Dirk Börner

- ¹ Michael Marissen: A Trio in C Major for Recorder, Violin and Continuo by J. S. Bach, Early Music, Vol. 13, No. 3 (August, 1985), S. 384-390
- ² Klaus Hofmann: Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-dur (BWV 525) und der Sonate A-dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032), Bach-Jahrbuch 1999, S. 67-79
- ³ J.S. Bach: Triosonate C-dur nach BWV 1032, Bearbeitung: Hans Eppstein, Hinnenthal-Verlag (Kassel 1988)
- ⁴ s. Andante aus dem 2. Brandenburgischen Konzert F-dur BWV 1047
- ⁵ Hans Eppstein: J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo (Uppsala, 1966)
- ⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: Verzeichnis des musikalischen Nachlasses Wq. 279
- ⁷ es handelt sich um eine Bearbeitung der Sopran-Arie „Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit“ aus der Ratswahl-Kantate BWV 120
- ⁸ Praeludium und Fuge a-moll BWV 894. Es gilt keineswegs als gesichert, dass die Umarbeitung zum Tripelkonzert tatsächlich aus J. S. Bachs Feder stammt, was jedoch ihre Qualität keineswegs schmälert.



Between Reconstruction and Speculation

Johann Sebastian Bach's chamber music was in constant transition. His few surviving trio sonatas, for the traditional combination of two melody instruments and continuo, likely date from his years in Weimar and Köthen. Bach revisited some of these works in Leipzig, reworking them for concerts at Zimmerman's coffee house into sonatas for a melody instrument with harpsichord obbligato. Unfortunately, few of these manuscripts survive, leaving us with only later arrangements as rough clues to their original form and instrumentation. Prominent Bach scholars agree that Bach, just as Handel and Telemann, must have made a major contribution to the main genre of 18th century chamber music. In view of this evaluation, there is a particularly unfortunate gap in the catalogue of the Thomaskantor's works. Our program was conceived as an approximation of some of these lost trio sonatas.

The flute sonata in A major BWV 1032 is likely a case where the arrangement was not up to Bach's own standards. It was probably the composer himself who broke off the composition of this curious double autograph after only 61 measures, leaving us with only the surviving fragment. The sonata poses ad-

ditional questions; for example, the slow central movement is not in the expected parallel minor key, but modulates rather to the minor variant of the tonality of the outer movements. It is possible that the three movements previously had a different tonal relationship with each other or perhaps they did not originally belong together at all. In order to do justice to a masterpiece, we found it necessary to attempt a reconstruction. There are many indications to suggest that the flute sonata in A major, as well as the hypothetical original version of the trio sonata for organ BWV 525, can be traced back to one of the few original chamber music works for recorder: This idea was already expressed by Michael Marissen in the Bach year 1985 in the journal *Early Music*.¹ Additionally, both works seem related through their common use of the slow movement; the *Largo e dolce* of an anonymous arrangement of the organ sonata as a concerto for violin, violoncello, and continuo also serves as the middle movement of the flute sonata. Klaus Hofmann's argument that this movement originally belonged to BWV 525 seems entirely conclusive and would explain the extraordinary tonal relationship in BWV 1032.² However, this meant that an alternative solution was necessary for the reconstruction of

BWV 1032 as a trio sonata. In a personal conversation, Klaus Hofmann told me that he had not further explored the ramifications of the issue. Our search for the lost movement left us empty-handed as well. As a result, we decided to use the F minor Prelude from the second volume of the Well-Tempered Clavier, keeping in mind that this dates from around 1740 and cannot be reconciled with the much earlier date of the original version of BWV 1032.

Hans Eppstein's arrangement for traverso, violin, and continuo³ is unconvincing due to his frequent use of the high F (third octave) – a note which Bach avoided (with one single exception) in all his works for the flute. However, when the flute part is transposed up a minor third, the range seems ideal for the alto recorder and corresponds to Bach's style of writing for the instrument.⁴

The attentive listener will observe that the *Vivace* fragment is missing two and a half measures. This modification comes as a result of the observation that in the autograph there are two cadences to the dominant in quick succession. We suspect that Bach saw these as alternative possibilities, from which he later selected one for his final version.

Surprisingly, the findings of Marissen and

Hoffmann have not yet been put into practice. It was therefore especially important to us to attempt a reconstruction of BWV 1032 on the basis of their well-founded musicological research.

It is very likely that the sonata for viola da gamba BWV 1028 also originated as a trio.⁵ The high register of the harpsichord part is exceptional, as the right hand never falls below the fundamental of the traverso (or *flûte de voix*, a recorder in d). We therefore presume that Bach first composed this voice for a flute instrument. By transposing the viola da gamba voice up an octave, both upper voices sound in their original soprano register. The restored voice crossings in the violin and flute parts unfold with a special charm. In the course of our reconstruction attempt, we restored the original voicing, which Bach found necessary to change in order to prevent the viola da gamba from descending below the bass line of the harpsichord.

The stylistic and compositional variety of BWV 1028's four movements is especially striking. Eppstein even suspects that the second movement is not linked to J.S. Bach but rather to the handwriting of the young Carl Philipp Emanuel Bach. There is at least one such case of compositional cooperation between father and son which can be verified.⁶

Eppstien makes convincing arguments that the formal structure of the third movement indicates a lost aria or duet. Bach did not shy away from incorporating complete arias into his instrumental works – the third movement of his violin sonata BWV 1019a provides a fascinating example of this.⁷

Finally, it must be noted that there is a transcription of BWV 1028 for violin and harpsichord obbligato held at the National Library in Berlin, which likely documents an earlier stage of the piece. As to the question of whether Bach arranged the commonly-known form of the viola da gamba sonata, further research is necessary.

With the trio sonata in Bb major and the concerto à 4 in G minor, we leave the stable ground of musicological-based reconstructions – although these arrangements are undertaken according to historical models. The third movement of Johann Gottlieb Janitsch's extraordinary quartet, "*O Haupt voll Blut und Wunden*", is a chorale arrangement in the style of Bach's organ works. The notable overlapping of musical genres inspired us to conceive a trio sonata in which the final movement culminates in the virtuoso *Trio super* "*Allein Gott in der Höh' sei Ehr*". For a central Adagio movement, we chose the sole surviving organ movement BWV 584, which

is based on the tenor aria "*Ich will an den Himmel denken*" from Cantata BWV 166. In BWV 584, the vocal line was replaced by a violin part which is not found in the cantata aria. The question remains as to whether Bach undertook the organ arrangement himself. The two-part opening movement of the trio sonata is made up of a fragment of an early work for harpsichord and an additional chorale arrangement. In our version, however, this comes to an end before the appearance of the chorale "*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*", giving rise to a more typical trio sonata movement in Italianate style. It is possible that Bach assembled the second viola da gamba sonata in a similar fashion.

The concept of the Concerto à 4 in G minor is reminiscent of the Triple Concerto BWV 1044, an ambitious transcription of a little-known work for harpsichord.⁸ For the outer movements of our quartet sonata "in concerto-form", we took the Prelude and Fugue in E minor BWV 548. This mature organ work from Bach's Leipzig years is already remarkable due to its concentrated fugue in da capo form; its swirling passagework and exuberant scales seem to echo the virtuoso violin part of the fourth Brandenburg Concerto BWV 1049 and are rather untypical for an organ fugue. The Prelude is structured as a concerto movement, with ritornelli and concertante

passages. As a slow middle movement, we chose the Prelude BWV 885 from the second volume of the Well-Tempered Clavier. This movement ideally prepares the magnificent fugue with its dotted rhythms and imperfect cadence to the dominant of the outer movements' tonality.

In between the individual sonatas, we have set various chorale arrangements as interludes. Through the use of varying instruments, we thus imitate different organ registers. Our main aim is to present these masterful miniatures in a new light, in an unfamiliar sonority. From the outset, we resolved not to change any notes of the original sources to serve our chamber music ideas. We imagine that Bach might be pleased to see a more intimate alternative to the now 80-year-old romantic overstimulation of Leopold Stokowski's orchestral transcriptions.

Michael Form

Reworking – From Adaptation to Composition

The chorale arrangements “*Jesu meine Freude*” and “*Wer nur den lieben Gott lässt walten*” are not transcriptions, but rather compositions in their own right. Motives and structures of Johann Sebastian Bach's three-part inventions (sinfonias) are interwoven with chorale melodies. The episodic passages of “*Wer nur den lieben Gott lässt walten*” make use of passages from Bach's original Sinfonia in G minor BWV 979. The cantus firmus of the four-part movement is in the tenor voice. In “*Jesu meine Freude*”, I borrowed the theme of Bach's F major Sinfonia BWV 794, whereby the arrangement of the choral is a new composition in baroque style. The cantus firmus of the three-part movement is in the soprano voice.

Dirk Börner

- ¹ Michael Marissen: *A Trio in C Major for Recorder, Violin and Continuo by J. S. Bach*, Early Music, Vol. 13, No. 3 (August, 1985), pp. 384-390
- ² Klaus Hofmann: *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-dur (BWV 525) und der Sonate A-dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, Bach-Jahrbuch 1999, pp. 67-79
- ³ Johann Sebastian Bach: *Trio sonata in C major after BWV 1032*, arrangement: Hans Eppstein, Hinnenthal-Verlag (Kassel, 1988)
- ⁴ cp. *Andante from the second Brandenburg Concerto in F major BWV 1047*
- ⁵ Hans Eppstein: *J. S. Bach's sonatas for a melody instrument and obbligato harpsichord* (Uppsala, 1966)
- ⁶ Carl Philipp Emanuel Bach: *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses Wq. 279*
- ⁷ This is an arrangement of the soprano aria "Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit" from the Ratswahl Cantata BWV 120
- ⁸ *Prelude und Fugue in A minor BWV 894*. It has not been conclusively proven that the arrangement of the triple concerto was undertaken by Bach himself; however, this does not in any way reduce its quality.



Entre reconstruction et spéculation

Johann Sebastian Bach n'a cessé de réadapter son œuvre de musique de chambre. Les quelques sonates en trio qui ont été conservées, probablement conçues pendant ses années à Weimar et à Köthen, furent sans doute écrites pour une formation traditionnelle, c'est-à-dire pour deux dessus et basse continue. Pour les concerts du Café Zimmermann, à Leipzig, Bach a remanié certaines de ses œuvres et les a pour plupart du temps adaptées pour dessus et clavecin obligé. Un nombre important de versions originales a malheureusement été perdu, c'est pourquoi nous ne pouvons que spéculer sur leurs effectifs et leurs formes initiales. De nombreux spécialistes de Bach s'accordent néanmoins sur le fait que ce dernier, comme Händel et Telemann, a largement contribué à ce genre incontournable qu'est la sonate en trio. Il y aurait pourtant, d'après leurs études, un certain nombre de pertes à regretter dans ce domaine. C'est en prenant ces éléments en considération que nous avons élaboré notre programme, dans l'idée de nous rapprocher de ces versions originales disparues.

Certains éléments laissent imaginer que le travail de remaniement ne fut pas toujours aisé, en particulier dans le cas de la sonate

la majeure BWV 1032. Tout d'abord, le compositeur semble avoir abandonné cet étrange double autographe après 61 mesures, laissant ainsi le premier mouvement inachevé. Ensuite, le mouvement central de la sonate n'est pas écrit, comme on pourrait s'y attendre, dans le ton du relatif mineur (c'est à dire en fa dièse mineur) mais en la mineur. Il est envisageable que les mouvements aient été issus d'œuvres différentes, et nous avons tenté par un travail de reconstruction de faire honneur à ce chef d'œuvre. Plusieurs éléments indiquent que la sonate pour traverso BWV 1032, ainsi que l'hypothétique version originale de la première sonate en trio pour orgue BWV 525 auraient pour origine commune une des rares œuvres de Bach originalement destinée à la flûte à bec. Cette hypothèse avait déjà été avancée en 1985 à l'occasion du 300^e anniversaire de la naissance de Bach dans un article de Michael Marissen publié dans le périodique *Early Music*¹. Du reste, il semblerait que ces deux œuvres soient apparentées en raison de la réutilisation du *Largo e dolce* de la sonate BWV 525 dans la sonate pour traverso BWV 1032, ainsi que dans une version anonyme de cette sonate pour violon, violoncelle et basse continue arrangée en concerto. L'hypothèse de Klaus Hoffmann qui envisage que ce mou-

vement appartienne initialement à la sonate BWV 525 paraît tout à fait pertinente et expliquerait les rapports de tonalité inhabituels de la sonate BWV 1032². Cela invite à retrouver le mouvement manquant afin de reconstruire cette sonate. Klaus Hoffmann n'a pas poursuivi ses recherches à ce sujet et nos propres investigations ont été vaines. Nous avons donc opté pour le prélude du deuxième livre du *Clavier bien tempéré* BWV 885 en fa mineur, conscients que ce prélude, que l'on date entre 1740 et 1742, est de composition postérieure à la sonate en trio BWV 1032.

L'adaptation de Hans Eppstein pour traverso, violon et basse continue³ semble peu convaincante en raison de l'emploi fréquent du fa dans la troisième octave (note que Bach évite dans tout son opus pour traverso à une exception près) qui est peu caractéristique de l'écriture pour cet instrument. La tessiture de la flûte à bec, transposée une tierce mineur au-dessus, se prêterait davantage de l'écriture de Bach⁴.

L'auditeur vigilant relèvera peut-être qu'il manque dans le premier mouvement un fragment de deux mesures et demi. En effet, dans la version autographe, deux cadences à la dominante se succèdent de manière étonnante et nous subodorons que Bach les aurait écrites l'une à la suite de l'autre, comme deux

options possibles, dans l'attente d'en choisir une en vue d'une version finale.

Il est étonnant que les découvertes de Marissen et Hoffmann concernant les origines diverses des mouvements de sonate n'aient pas fait encore l'objet d'expérimentations et de recherches pratiques, et une tentative de reconstruction de la sonate BWV 1032, tenant compte de ces études musicologiques approfondies, nous tenait à cœur.

La sonate pour viole de gambe BWV 1028 a très vraisemblablement pour origine une sonate en trio pour l'effectif traditionnel⁵. Il est frappant de constater que la main droite du clavecin ne descend jamais en dessous du ré grave du traverso ou de la flûte de voix. Dans notre travail de reconstruction, nous avons rétabli les modifications de tessiture que Bach avait probablement entreprises. Nous avons transposé la partie de viole de gambe à l'octave supérieure afin d'éviter qu'elle ne chante en dessous de la basse et l'avons redonnée au violon. Le jeu et les croisements des parties de flûte et violon confèrent à la pièce un charme tout particulier et les deux dessus semblent retrouver leur équilibre originel.

L'hétérogénéité du style et de l'écriture des quatre mouvements de la sonate BWV 1028 est particulièrement frappante. Eppstein émet

l'hypothèse selon laquelle le deuxième mouvement ne serait pas de la main de Johann Sebastian, mais de celle du jeune Carl Philipp Emanuel. Il existe en effet un cas dans lequel une telle collaboration entre père et fils a été démontrée.⁶ En s'appuyant sur la structure du 3^e mouvement, il avance de manière convaincante la possibilité que ce mouvement ait pour origine un aria ou un duetto. La sonate pour violon BWV 1019a est un bel exemple indiquant que Bach n'hésitait pas à réutiliser des airs entiers dans ses œuvres instrumentales.⁷

Pour conclure, il est intéressant de noter qu'une version pour violon et clavecin obligé de la sonate BWV 1028 se trouve dans la Staatsbibliothek de Berlin et serait vraisemblablement de composition antérieure à la version pour viole de gambe et clavecin. Des recherches ultérieures nous permettront peut-être de savoir si la version de la deuxième sonate de viole est véritablement de la main de Bach.

Avec la sonate en trio en si bémol majeur et le concerto à quatre en sol mineur, nous quittons le terrain des reconstructions basées sur des travaux musicologiques de fond et nous orientons toutefois vers des modèles historiques. Il existe de la main de Johann Gottlieb Janitsch un quatuor exceptionnel

basé sur le choral « *Oh Haupt voll Blut und Wunden* », dont le troisième mouvement est composé à la manière d'un choral figuré de Bach. Cela nous a amené à choisir pour final de cette sonate en si bémol majeur le *Trio super* « *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* » BWV 664. Le deuxième mouvement est la pièce d'orgue BWV 584 basée sur l'air de ténor « *Ich will an den Himmel denken* » de la cantate BWV 166 ; nous ignorons si nous devons cette adaptation à Bach en personne. Dans notre version de la sonate BWV 584, la partie vocale est jouée au violon. Le premier mouvement de la sonate est basé sur une œuvre de jeunesse pour clavecin ainsi qu'un choral figuré. Le choral « *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* » apparaît à la fin de la pièce, aussi en avons-nous seulement exploité la partie initiale. La pièce est composée ici comme une sonate en trio classique à la Corelli. Il est tout à fait possible que Bach ait élaboré sa deuxième sonate pour viole de gambe de manière semblable, en agencant différents mouvements d'œuvres séparées.

Nous avons conçu le concerto à quatre dans le goût du triple concerto BWV 1044, transcription d'une pièce de clavecin peu connue⁸. Pour les mouvements initial et final de notre sonate à quatre en forme concerto, nous avons choisi le *Prélude et Fugue* BWV 548 en mi mineur. Cette œuvre de maturité de l'époque de Leipzig

est remarquable du point de vue de sa forme *da capo* : les figures virtuoses et audacieuses semblent de la même veine que la partie de violon du quatrième *Concerto brandebourgeois* et paraissent peu idiomatiques pour l'orgue. Le prélude, avec ses ritournelles et ses passages concertants, s'apparente par sa structure à un concerto. Enfin, pour le mouvement central, nous avons opté pour le prélude en sol mineur du deuxième livre du *Clavier bien tempéré* : son rythme pointé et soutenu ainsi que sa cadence sur la dominante préparent à merveille la fugue grandiose qui suit.

Nous avons disposé des chorals pour orgue entre les sonates, à titre d'interludes. En exploitant différents types d'instrumentation, nous avons choisi d'imiter les registres de l'orgue tout en recherchant des sonorités inhabituelles pour ces miniatures exceptionnelles. Enfin, nous avons pris le parti de ne jamais compromettre le texte musical, et ce en dépit des contraintes de tessitures imposées par les instruments. Quatre-vingt ans après les transcriptions pour orchestre romantique de Leopold Stokowky, voici une interprétation plus intime, s'appuyant sur des recherches et des sources historiques qui aurait pu, nous l'espérons, trouver le consentement du maître.

Michael Form

Reworking : De la transcription à la composition

Les chorals figurés « *Jesu meine Freude* » et « *Wer nur den lieben Gott lässt walten* » ne sont pas des transcriptions mais des compositions. Des motifs et structures d'inventions à trois voix de Johann Sebastian Bach (*Sinfonie*) s'entremêlent à la mélodie du choral. « *Wer nur den lieben Gott lässt walten* » utilise dans ses interludes des passages de la *Sinfonia* en sol mineur BWV 797. Il s'agit d'une structure à 4 voix où le *cantus firmus* se trouve au ténor. Dans « *Jesus meine Freude* » j'ai uniquement emprunté le sujet de la *Sinfonia* en fa majeur BWV 794, le choral figuré étant une composition originale dans le style baroque. De structure à trois voix, le *cantus firmus* est tenu par la partie de soprano.

Dirk Börner

- ¹ Michael Marissen. *A Trio in C Major for Recorder, Violin and Continuo* by J. S. Bach. Early Music. Août 1985 ; Vol. 13, n°3 ; p. 384-390
- ² Klaus Hofmann. *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-dur (BWV 525) und der Sonate A-dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, Bach-Jahrbuch 1999 ; p. 67-79
- ³ Johann Sebastian Bach. Triosonate C-dur nach BWV1032. Arrangement : Hans Eppstein. Hinrichthal-Verlag. Kassel ; 1988
- ⁴ cf. Andante du Concerto brandebourgeois n°2 en fa Majeur (BWV 1047)
- ⁵ Hans Eppstein ; *J. S Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*. Uppsala ; 1966
- ⁶ Carl Philipp Emanuel Bach ; Catalogue de son œuvre (Wq. 279)
- ⁷ Adaptation de l'aria pour soprano « Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit », extrait de la cantate BWV 120.
- ⁸ Prélude et Fugue en la mineur (BWV 894). Il n'est pas certain que la version BWV 1044 soit de la plume de J. S. Bach, ce qui n'amoindrit cependant pas sa qualité.

Instruments

- Alto recorder in g'* after Denner (Joel Meyer; Hemberg, Switzerland, 2017)
Two Alto recorders in f after Bressan (Ernst Meyer; Biel, Switzerland 2012/2015)
Alto recorder in f after Bressan (Sebastian Meyer; Hemberg, Switzerland, 2017)
Alto recorder in e flat' after Bressan (Ernst Meyer; Montreuil, France, 2011)
Tenor recorder in d' after Bressan (Ernst Meyer; Montreuil, France 2011)
Tenor recorder in d' after Bressan (Joel Meyer; Hemberg, Switzerland, 2017)
Violin by an unknown maker from the 17th century, baroque bow by Luis Emilio Rodrigues Carrington
Basse de viole after Nicolas Bertrand, end of 17th century (François Danger; Thègra, France, 2009)
German harpsichord after Michael Mietke (Christoph Kern, Staufien, Germany, 2004)





PC 10384

In Memoriam Ernst Meyer (1954-2016)

Dank an Joel und Sebastian Meyer, die uns im Geiste ihres Vaters
während der Aufnahme begleitet haben.

Dank an die Hochschule der Künste Bern
für das großzügiges Ausleihen des Cembalos.

Recording: 25 - 28 June 2017 at Temple St. Jean, Mulhouse (France)

Recording producer & digital editing: Leonie Wagner

Executive producer: Michael Sawall

Booklet editor & Layout: Joachim Berenbold

Translations: Molly McDolan (English) / Marianne Salmon (Français)

Cover picture: Still Life by Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), private collection

Photos recording session: Laura Musch

® + © 2018 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands



PANCLASSICS

Speculation on J.S. Bach

Reconstructed chamber music & chorals

- | | | |
|--------------|---|-------|
| 1-3 | Trio Sonata in C major after BWV 1032, reconstructed by Michael Form | 12:06 |
| 4 | »O Mensch, bewein' dein Sünde groß« BWV 622 | 3:41 |
| 5 | »Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter« BWV 650 | 3:00 |
| 6-9 | Trio Sonata in D major after BWV 1028, reconstructed by Michael Form | 12:31 |
| 10 | Dirk Börner: Chorale-setting of »Jesu meine Freude« after BWV 794 | 4:09 |
| 11 | »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« BWV 641 | 2:09 |
| 12-15 | Trio Sonata in B flat major (BWV Anh. 111 / BWV 655 / BWV 584 / BWV 676) | 9:59 |
| 16 | »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ« BWV 639 | 2:15 |
| 17 | »An Wasserflüssen Babylon« BWV 653 | 3:52 |
| 18 | Dirk Börner: Chorale-setting of »Wer nur den lieben Gott lässt walten« after BWV 797 | 3:10 |
| 19-21 | Concerto a4 in G minor (BWV 548 / BWV 885) | 13:59 |

Michael Form *recorder* · Marie Rouquié *violin*
Étienne Floutier *basse de viole* · Dirk Börner *harpsichord*

PAN CLASSICS
PC 10384

note 1
music

© + © 2018

note 1 music gmbh

Made in The Netherlands

Recorded at Temple St. Jean,
Mulhouse (France), in June 2017.

Recording producer: Leonie Wagner

Booklet essay: Deutsch · English · Français

ISRC

LC 01554

DDD



Total time: 70:55