

The Melancholic Bach

Music for viola da braccio & harpsichord

Emilio Moreno

Aarón Zapico







Emilio Moreno, *viola da braccio*

[*Sympertus Niggel, Füssen, 1751*]

Aarón Zapico, *harpsichord*

[*Rafael Marijuán, Torrelaguna, 2010, after Ioannes Ruckers, 1616*]



Recorded in Torremocha de Jarama, Madrid (Finca Casa de Oficios), Spain, in July 2019

Engineered by Federico Prieto

Produced by Federico Prieto & La Real Cámara

Co-ordination: Mónica Hernández Totland

Harpsichord tuned by Rafael Marijuán

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Photographs: Carmen Hache

In memoriam Margarita Aguado de Moreno

Nuestro más profundo agradecimiento a Francisco Martín Osona y al resto del personal de administración de la Finca Casa de Oficios de Torremocha de Jarama por su amabilidad y disposición durante la grabación de este disco, a la Comunidad de Madrid por el valioso aporte económico y a Rafael Marijuán por su inestimable atención y ayuda durante todo el proyecto.

© 2019 note 1 music gmbh

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
The Melancholic Bach
Music for viola da braccio & harpsichord

all adaptations by Emilio Moreno (except track 9)



- | | | |
|--|---|------|
| 1 | <i>Trio super</i> : Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 665a
[Weimar, 1708-1717] | 3:17 |
| 2 | Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731
[Weimar, c. 1709] | 2:27 |
| 3 | Trio BWV 583 (Adagio)
[Leipzig, c. 1725] | 4:47 |
| ARRANGEMENTS OF CHORALES FROM THE <i>ORGEL-BÜCHLEIN</i>
[Weimar, 1708-1717] | | |
| 4 | O Mensch, bewein' dein Sünde groß BWV 622 (Adagio assai) | 3:33 |
| 5 | Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631a | 0:44 |
| SONATA IN C MINOR (AFTER BWV 76, 582/2 & 586) | | |
| 6 | Adagio-Vivace (from: Cantata BWV 76, second part, <i>Sinfonia nach der Predigt</i>)
[Leipzig, 1723] | 2:49 |
| 7 | Andante (from: Sonata 4 a 2 <i>Clav et Pedal</i> BWV 528/2)
[Leipzig, c.1727] | 4:12 |
| 8 | Allegro (from: Trio a 2 <i>Clav. et Pedal... nach Telemann</i> BWV 586
[Leipzig, 1723-1730?]) | 3:27 |

- 9 *Allmanda 2^a* for solo harpsichord (from: Sonata in A minor BWV 965, after Johann Adam Reincken (1643-1722), *Hortus Musicus* (1688)) 4:12
[Cöthen, c. 1720]
- SONATA IN F MAJOR (AFTER BWV 664, 614 ♩ 676)
- 10 Allegro (from: *Trio super*: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 664) 4:31
[Weimar, 1708-1717]
- 11 Adagio (from: Das alte Jahr vergangen ist BWV 614, *Orgel-Büchlein*) 1:49
[Weimar, 1708-1717]
- 12 Allegro (from: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' a 2 *Clav. e Pedale* BWV 676) 4:14
[Leipzig, 1739]
- 13 *Très vivement* for solo viola (from: *Fantasie* BWV 572) 2:11
[Arnstadt, c.1706]
- 14 *Exercitium* for solo viola (from: *Pedalexercitium* BWV 598; attributed to C.P.E. Bach) 3:01
[Leipzig, c.1730]
- ARRANGEMENTS OF CHORALES FROM THE *ORGEL-BÜCHLEIN*
[Weimar, 1708-1717]
- 15 Helft mir Gott's Güte preisen BWV 613 1:56
- 16 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639 1:20
- 17 Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641 1:33
- 18 Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 691 2:24
[Weimar, 1708-1717]



'The Melancholic Bach'

"Als der grösste Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepasster Stärke u. Schwäche..."

[“As the leading authority and highest judge of harmony, he exhibited a strong preference for playing the viola, making adjustments for force and lightness.” – Carl Philipp Emanuel Bach about his father Johann Sebastian in a letter addressed to Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, end of 1774]

The viola da braccio (*Bratsche* in German, *alto* in French, *viola de brazo* in Spanish and *tenor* in eighteenth-century Britain) is a member of the violin family lying between the soprano (the actual violin) and the bass (the cello, double bass or the *violone*) and which, on account of its intermediate/low range, was customarily to be found inhabiting the inner parts in ensembles and orchestras. An instrument appearing under a variety of names and dimensions until these underwent a process of standardisation towards the end of the eighteenth century (the late seventeenth-century Paris orchestra of Lully – the archetypal model for many orchestras all over Europe – was equipped with three types of viola; all of these were played like a violin and not like a cello: in ascending order of size, the

baute-contre, the *taille* and the *quinte*), the viola scarcely had any solo repertory to call its own until the onset of the nineteenth century. From around that time musicians started to concentrate on one particular instrument, but previously, the different sizes of the viola would have been played indiscriminately by one and the same musician, and there was no specific distinction between violinists and violists. Furthermore, the tuning of the viola da braccio would have matched that of the violin. All in all, it was thought one was dealing with a single instrument.

However, in reality, rather than it being the case that the absence of sonatas or other such chamber works written explicitly with the viola in mind points to a state of inactivity on the part of this instrument as a soloist, viola players (as is vouched for by a range of documents and other sources of information) would frequently turn to the standard repertory written for violin, cello, viola da gamba or for wind instruments, making transpositions where necessary.

According to Carl Philipp Emanuel (1714–1788), his father demonstrated a special preference for the viola, the possible result of not only it being based at the heart of the harmony but also on account of its middle-centred tessitura and the intriguing nature of its characteristically lightly nasal and gently melancholic timbre. A contemporary view is that Johann Sebastian, a son of the violinist – and naturally a violist – but trumpeter also Johann Ambrosius Bach (1645–1695), not only “knew to perfection

the possibilities of all the string instruments” (“*er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumenten vollkommen*”, C.P.E. Bach, *idem*) but also what was required of a correct and skilled violinist – and therefore violist – who, “from his youth until well-advanced in his years, he played the violin in an accurate and penetrating manner, thereby being able to keep the orchestra in better order than he might otherwise have done with the harpsichord...” (“*In seiner Jugend bis zum ziemlich herrnhabenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer grösseren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können*”, C.P.E. Bach, *idem*).

Bach was the owner of a valuable violin (his conceivably by way of an inheritance from his father) made by Jakob Steiner, who at that time was a most highly regarded lutherier north of the Alps, respected above even his peers in Cremona and Naples. Moreover, according to the list of his belongings added to his bequest documentation, Bach also owned another – albeit “inferior” – violin (“*eine schlechtere Violine*”), a *violino piccolo*, three *violas da braccio* of unspecified sizes, a *Bassetgen* (was this a *viola pomposa*, a *violoncello piccolo*, or a *viola o cello da spalla?*), two cellos and a *viola da gamba*. Friendly with leading virtuosos such as the violinist Johann Paul von Westhoff (1656–1705), who he had met in Weimar in 1703, or the future concertino of the mythical Dresden Court orchestra, Georg Pisendel (1687–1755), with whom he became acquainted around 1709 also in Weimar, Bach

was not only employed in the early part of his career as a performer on both violin and viola, but also devoted a considerable amount of his compositional output to string instruments; he infused such pieces with an exceptional understanding of the instruments’ language and potentials, providing us with a highly important body of compositions which, stepping beyond their original period, have become timeless masterpieces.

In the seventeenth and eighteenth centuries the lot that almost invariably befell the viola was to fill in the harmonic gap lying between the principal actors of the musical work – between the melody and the harmonic underpinning, between the soprano and bass parts, between the violin and the cello. In contrast (and unlike many of his contemporaries), Bach was adept at investing the music for the instrument with a special and uncommon liveliness; he handled it with a particular care, interest and affection, whilst writing many – all of them outstanding – works in which the viola turns into a soloist just like other instruments in the family. Those which are known today include various arias with *viola obbligato*, a concerto scored for two *viole da braccio* (so as to distinguish them from those *da gamba* for the same concerto – BWV 1051, the sixth Brandenburg Concerto), pieces with remarkable scorings such as the cantata, *Gleichwie der Regen und Schnee*, BWV 18 from 1715, where the violins are replaced by an ensemble of four violas alongside the basso continuo, or the dramatic third

Brandenburg Concerto, BWV 1048, with its sparkling scoring of three violins, three violas, three cellos and continuo, each one of the solo instruments *primus inter pares*.



It is to be regretted that an important part of Bach's compositional output has been lost – although one hopes not irrevocably so – but in that nebulous notional complete Bachian compositional body we know of the existence of a certain number of works which originally could have been written specifically with the viola in mind: a possible concerto for three violas, one *Solo* or *Partita* for solo viola and, among the many lost trio sonatas, some involving the viola. For this recording, we have set ourselves to the task of recreating a number of works which survive today but in formats different to their hypothetical originals. We believe that there is a need to try and recover such virtual, ideal repertoire, whilst hoping to be fortunate in it reappearing somehow (even if only partially). These could have been performed by Bach, his children, his pupils or his contemporaries, and for this purpose we have begun with pieces which are included in that immense treasury making up Bach's infinitely multi-faceted music for the organ. Our reconstructions are modelled upon transcriptions and “transfers” made by Bach either from his own works but also from those by other composers (such as he carried out on countless occasions).

For an initial grouping, our work of reconstruction commences with movements for lost sonatas – using isolated organ pieces in trio format (three parts shared between two manuals and the pedals). This work includes the *Trio*, BWV 586 “nach Telemann” from c1723, a transcription made by Bach of a fast movement from an unidentified trio sonata by his fellow composer Georg Philipp Telemann (1681-1767), the *Trio*, BWV 583 from the Köthen period prior to Bach settling in Leipzig, and the *Andante*, BWV 528/2, the first (and more understated) version dating from Bach's Weimar period of the second movement of the Sonata, BWV 528, one of the Organ Trio Sonatas which he completed much later in Leipzig, along with the second-part Sinfonia (“nach der Predigt”) from cantata BWV 76, a 1723 piece originally scored for oboe d'amore, viola da gamba and continuo which Bach would later reemploy as the first movement of the very same Sonata, BWV 528. Virtually all these pieces come from earlier, now lost, trio sonatas transcribed by Bach for the organ and which we have reconstructed employing the model of the trio sonatas with *obbligato* keyboard by Bach, that is, allocating the first voice or part to the right hand of the harpsichord and the continuo to the left hand, with the second voice to the melody instrument; this was a model which Carl Philipp Emanuel and his fellow pupil Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) would subsequently propose in suggesting a pair of alternatives for the performance

of some of JS Bach's trios: a trio sonata with two instruments and continuo, and a sonata for melody instrument and harpsichord.

Secondly, into works for viola with harpsichord *obbligato* we have converted other trios drawn from the immense collection of chorales arranged by Bach whose format recalls the trio sonatas and which have the special feature of employing thematic material coming from these same chorales: this is the case with the two different version of the same chorale, *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 664 and 676, or the marvelous *Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'*, BWV 665a, here employing the first – Weimar – version from around 1715 as our starting point.

On the other hand, we have revived the traditional practice (well-known a century before Bach's birth) of the diminution and ornamentation of vocal polyphonic pieces; this involved, generally-speaking, the soprano part being taken by an instrument or a similar voice, with accompaniment being provided by the rest of the voices – unornamented – as entrusted to a polyphonic instrument (Dalla Casa, Rognoni, Bovicelli, to cite three examples). However, we have done so using the ornamentations which Bach, with his own style and personality, put forward with an instructive purpose in mind (he was thinking principally of the training of his sons and pupils). This is the case with the following chorales: BWV 613 (*Helf mir Gott's Güte preisen*), 614 (*Das alte Jahr vergangen ist*), 622 (*O Mensch, beweine deine Sünde groß*), 631 (*Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*), 639 (*Ich ruf*

zu Dir, Herr Jesu Christ), 641 (*Wenn wir in höchsten Nöthen seyn*), 691 (*Wer nur den lieben Gott lässt walten*) and 731 (*Liebster Jesu, wir sind hier*). All of these were composed during Bach's years of experimentation and working in the service of the Lutheran liturgy.

A final group of works completes our collection: one piece for harpsichord solo by Johann Sebastian, the *Allemande*, BWV 965 (drawn from the second *Allmanda* of the first *Partita* for two violins, gamba and continuo in the *Hortus Musicus*, 1688, by Johann Adam Reincken, 1643-1722) and two pieces for solo viola, the first taken from the *Pedalexercitium*, BWV 598 (which has been attributed to Carl Philipp Emanuel), a magnificent exercise or study for the organ pedalboard alone; the second is the *Pièce* which introduces the *Fantasia*, BWV 572, concerning which we have the "fantasy" that Bach might sometimes have performed it in the same manner as was wont to do the German organist Nicolaus Bruhns (1665-1697). This musician, as fine a violinist as he was extraordinary as an organist, was capable of performing a work on the violin whilst accompanying himself by playing the continuo on the pedalboard – that is when he was not introducing preludes and violinistic toccatas in the middle of organ pieces!



At the outset of this commentary mention was made of those contemporaries of Bach who

could have known him, spent time with him, played, sung with him and heard him. In the same way that in the middle of the past century there was a phenomenal success in Spain of a song by the hugely popular *cantaor* and *tonadillero* Pablo del Río, who was prophesying something then unimaginable, utopian and even absurd as, “In the year 2000 (or so) / men will be able to fly, / carried up by a rocket into outer space” (“*En el año dos mil y pico / los bombres podrán volar / subidos en un cohete / por el espacio estelar*”), I myself entertain the fantasy that at some point – and perhaps not that far off – that amazing gadget will at long last be invented which can recover the sounds of the past, and by means of which we can re-live, as examples, a Bach organ improvisation in the Thomaskirche in Leipzig, Mozart playing at a Viennese soirée, Haydn rehearsing in Esterhazy or Beethoven giving the première of his first symphony... On that day we will finally understand many things for which we currently can only provide conjectures; enormous surprises will be brought our way, perhaps also disappointments, and possibly we will think that what we have been doing all the time is, as Giordano Bruno said a hundred years before the birth of Bach, “*se non è vero, è molto ben trovato*” (if it is not true, it is a happy invention).

Emilio Moreno
translated by Mark Wiggins



‘The Melancholic Bach’

« *Als der grösste Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepasster Stärke u. Schwäche...* »

[« Étant le plus grand connaisseur et juge de l'harmonie, il avait une prédilection pour la viole de bras où s'accordaient la force et la délicatesse... » – Carl Philipp Emmanuel Bach à propos de son père, dans une lettre adressée à Johann Nikolaus Forkel, Hambourg, à la fin de l'année 1774]

La *viola da braccio* (viole de bras ou alto en français, *Bratsche* en allemand, *viola de brazo* en espagnol, *tenor* dans l'Angleterre du XVIII^e siècle) est un instrument de la famille du violon situé entre le soprano (le violon proprement dit) et la basse (le violoncelle, la contrebasse ou la *violone*) qui occupa traditionnellement, de par son registre médian/grave, l'habitat naturel des voix intermédiaires dans les ensembles et les orchestres. Sous des dénominations diverses et avec des dimensions différentes jusqu'à sa standardisation à la fin du XVIII^e siècle (l'orchestre de Lully dans le Paris de la fin du XVII^e, prototype et modèle de nombreux orchestres de toute l'Europe, comprenait trois types de viole de bras : haute-contre, taille et quinte, en ordre

croissant de grandeur, se jouant toujours comme un violon et non comme un violoncelle), la viole [appelée par la suite alto] n'eut pratiquement pas de répertoire soliste avant le début du XIX^e siècle, quand les compositeurs commencèrent à écrire des œuvres lui étant spécifiquement dédiées ; c'est aussi à cette époque que les interprètes – il n'existait alors aucune distinction concrète ou spécifique entre violonistes et violistes – qui jusque-là considéraient toutes les violes de bras, indépendamment de leur taille, comme un même instrument et passaient sans problème de l'une à l'autre en jouant y compris du soprano de la famille, le violon, se spécialisèrent dans l'interprétation d'un seul de ces instruments.

De fait, l'absence de sonates ou de musiques de chambre écrites spécifiquement pour la viole ne suppose par l'inaction de cet instrument en tant que soliste mais, selon un grand nombre de sources d'information et de documents conservés, les interprètes de viole avaient habituellement recours au répertoire standard du violon et aussi à celui du violoncelle, de la viole de gambe ou d'instruments à vent, qu'ils adaptaient adéquatement à la tessiture de leur instrument.

Bach, selon Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), avait une préférence marquée pour la viole, et était probablement séduit par sa situation au centre de l'harmonie et aussi par sa tessiture intermédiaire et son timbre fascinant, légèrement nasal et quelque peu mélancolique, si caractéristique de cet instrument. Fils du vio-

loniste – et donc violiste – et aussi trompette Johann Ambrosius Bach (1645-1695), Johann Sebastian, selon les témoignages de ses contemporains qui le connaissaient et l'avaient entendu jouer, maîtrisait à la perfection les possibilités de tous les instruments à cordes (« *er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumenten vollkommen* », C.P.E. Bach, idem), et devait de plus être un violoniste – et donc violiste – décent et habile, qui « pendant sa jeunesse et jusqu'à un âge avancé jouait du violon avec justesse et grande projection sonore ; quand il dirigeait l'orchestre en jouant de cet instrument, il obtenait une cohésion plus grande qu'en étant assis au clavecin... » (« *In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer grösseren Ordnung, als er mit den Flügel hätte ausrichten können* », C.P.E. Bach, idem).

Il possédait un violon précieux, probablement hérité de son père, construit par Jakob Steiner, qui était alors le luthier le plus estimé au Nord des Alpes, au-delà même des facteurs crémonais ou napolitains. De plus, selon la liste de legs de ses biens, jointe à la documentation de son héritage, Bach avait en sa possession un autre violon, « plus mauvais » (« *eine schlechtere Violine* »), un *violino piccolo*, trois violons de bras sans préciser leur taille, un *Bassetgen* (*viola pomposa*, violoncelle *piccolo*, viole ou violoncelle *da spalla* ?), deux violoncelles et une viole de gambe. Ami de grands virtuoses comme le violoniste Johann Paul von Westhoff (1656-1705) qu'il rencontra à Weimar en 1703, ou le futur concertino

du fabuleux orchestre de la cour de Dresde, Georg Pisendel (1687-1755), qu'il connut aussi à Weimar en 1709, Bach exerça non seulement la profession de violoniste et violiste au cours de ses premières années, mais encore dédia une partie très significative de son corpus compositionnel aux instruments à archet en ayant une connaissance exceptionnelle de leur langage et de leurs possibilités ; c'est ainsi qu'il nous transmet un ensemble essentiel et indispensable de compositions qui, en transcendant leur époque, sont devenus des chefs-d'œuvre intemporels.

La viole, aux XVII^e et XVIII^e siècles, était presque uniquement reléguée aux fonctions de remplissage de l'espace harmonique existant entre les protagonistes du fait musical, la mélodie et la base harmonique, le soprano et la basse, le violon et la violoncelle ; mais Bach, contrairement à la plupart de ses contemporains, sut insuffler à notre instrument une vie particulière et presque inédite, non seulement en traitant avec soin, attention et tendresse les voix intérieures de ses compositions orchestrales, mais encore en écrivant de nombreuses œuvres, extraordinaires sans exception, où la viole est traitée comme un instrument soliste à la mesure des sœurs de sa famille ; nous conservons plusieurs arias avec viole obligée, un concerto avec deux *viole da braccio* (se différenciant des *violes da gamba* du même concerto, le BWV 1051, sixième de la série des *Concertos Brandebourgeois*), ainsi que des pièces admirablement orchestrées comme la cantate *Gleichwie der Regen und Schnee* BWV 18 de 1715 où

les violons sont substitués par un ensemble de quatre violes se joignant à la basse continue, ou le spectaculaire BWV 1048, troisième concerto de la série brandebourgeoise comprenant une brillante orchestration de 3 violons, 3 violes, 3 violoncelles et basse continue, chaque instrument étant *primus inter pares* du point de vue soliste.



Regrettablement, une partie importante de la production du Kantor a été perdue et, espérons-le, d'une manière non irrémédiable. Quoiqu'il en soit, nous savons aujourd'hui que ce mystérieux corpus compositionnel imaginaire contient certaines pièces qui, en leur temps, ont pu être écrites spécifiquement pour la viole de bras : éventuellement, un concerto pour trois violes, ainsi qu'un *Solo* ou *Partita* pour viole seule et, parmi les nombreuses sonates en trio perdues, quelques pages où figure la viole. Conscients de la nécessité de récupérer d'une certaine façon ce répertoire idéal virtuel, et de le réinventer en attendant d'avoir la fortune d'assister à sa réapparition, même partielle, nous avons voulu reconstruire dans cet enregistrement certaines œuvres possibles, conservées aujourd'hui dans un format différent de l'original hypothétique, comme aurait pu les interpréter Bach, ses fils, ses disciples ou ses contemporains ; pour ce, nous avons choisi des pièces faisant partie de l'immense trésor qu'est la musique pour orgue, infi-

niment polyédrique, du Maître et nous avons pris pour modèle dans le cas de cette reconstruction les transcriptions et transferts que Bach fit de ses propres œuvres et de celles d'autres compositeurs en d'innombrables occasions.

En premier lieu, nous avons reconstruit à partir de pièces isolées composées pour l'orgue, en format de trio (trois voix distribués entre deux claviers et le pédalier) des mouvements de sonates perdues comme le *Trio* BWV 586 '*nach Telemann*' de 1723 environ, transcription réalisée par Bach d'un mouvement rapide d'une sonate en trio non identifiée de son collègue Telemann (1681-1767), le *Trio* BWV 583 de l'époque de Köthen antérieure à l'installation définitive de Bach à Leipzig, ou l'*Andante* BWV 528/2, version originale, et la plus sobre, de l'époque de BWV du second mouvement de la *Sonate* BWV 528, des sonates en trio pour orgue complétées plus tard à Leipzig, ainsi que la *Sinfonia* de la seconde partie (*nach der Predigt*) de la *Cantate* BWV 76, pièce originale pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue de 1723 recyclée par Bach dans le premier mouvement de sa *Sonate* BWV 528 citée plus haut. Pratiquement toutes ces pièces proviennent de sonates en trio antérieures, et perdues, que Bach transcrivit pour orgue et nous les avons reconstruites à partir du modèle des sonates en trio avec clavecin obligé de Johann Sebastian, c'est-à-dire en attribuant la première voix à la main droite du claveciniste, le continuo à la main gauche et la seconde voix à l'instrument mélodique ; c'est ce patron

que Carl Philipp Emmanuel Bach et son condisciple Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) allaient proposer par la suite en présentant les deux alternatives – sonates en trio de deux instruments et continuo / sonate pour instrument mélodique et clavecin – pour l'interprétation de certains de ses trios.

En second lieu, nous avons converti en pièces pour viole et clavecin obligé d'autres trios inclus dans l'immense collection de chorals arrangés par Bach, dont le format rappelle les sonates en trio et qui ont la particularité d'utiliser un matériau thématique provenant de ces mêmes chorals : c'est le cas des deux versions différentes du même choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 664 et 676, ou du merveilleux *Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 665a, ici à partir de la version originale de Weimar datant de 1715 environ.

D'autre part, nous avons récupéré la pratique ancienne, bien connue une centaine d'années avant la naissance de Bach, de la diminution et de l'ornementation de pièces vocales polyphoniques, généralement la partie de soprano, que l'on confie à un instrument ou à la voix avec l'accompagnement du reste des voix – sans ornementer – joué par un instrument polyphonique (Dalla Casa, Rognoni, Bovicelli...) mais en utilisant l'ornementation que Bach, avec son style et sa personnalité propres, propose dans un but pédagogique en pensant fondamentalement à la formation de ses fils et de ses élèves : c'est le cas des *Chorals* BWV 613 (*Helf mir Gott's Güte preisen*), 614 (*Das alte Jahr*

vergangen ist), 622 (*O Mensch, beweine dein Sünde groß*), 631 (*Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*), 639 (*Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*), 641 (*Wenn wir in höchsten Nöthen seyn*), 691 (*Wer nur den lieben Gott lässt walten*) et 731 (*Liebster Jesu, wir sind hier*), composés durant les années d'expérimentation et de métier au service de la liturgie luthérienne.



Un dernier groupe d'œuvres complète notre programme : une pièce pour clavecin solo de Johann Sebastian, l'*Allemande* BWV 965, basée sur la seconde *Allmanda* de la *Première Partita* pour deux violons, viole de gambe et continuo appartenant au *Hortus Musicus* (1688) de Johann Adam Reincken (1643-1722) et deux pièces pour viole seule ; l'une, extraite du *Pedalexercitium* BWV 598, attribuée à Carl Philipp Emmanuel est un magnifique exercice – ou étude – pour le seul pédalier de l'orgue ; l'autre est la *Pièce* qui introduit la *Fantasia* BWV 572, dont nous avons la « fantaisie », dans ce cas, de penser que Bach ait pu la jouer quelquefois comme le faisait habituellement l'organiste allemand Nicolaus Bruhns (1665-1697). Ce musicien, aussi bon violoniste qu'extraordinaire organiste, pouvait interpréter une œuvre au violon qu'il s'accompagnait en jouant le continuo au pédalier, quand il n'introduisait pas des préludes ou des *tocatte* « violonistiques » solistes au milieu de pièces d'orgue !

Nous évoquions, au début de ces commentaires, les contemporains de Bach ayant pu le

connaître, le fréquenter, l'écouter et jouer ou chanter avec lui : de même que le chanteur, très populaire, de flamenco et de tonadillas, Pablo del Río, auteur d'une chanson qui eut un succès phénoménal en Espagne au milieu du siècle dernier en prophétisant un voyage alors inconcevable, utopique et même absurde « en l'an deux mille et quelque /où les hommes pourront voler / à bord d'une fusée / dans l'espace stellaire », j'ai la fantaisie d'imaginer qu'à un moment donné, sans doute assez proche, on inventera finalement cet engin merveilleux pouvant récupérer les sons du passé et grâce auquel nous pourrions revivre, par exemple, une improvisation à l'orgue de Bach dans la Thomaskirche de Leipzig, une soirée avec Mozart jouant dans son salon viennois, une répétition de Haydn à Esterhazy ou la création de la *Première symphonie* de Beethoven sous sa direction... Ce jour là, nous comprendrons finalement beaucoup de choses que nous ne faisons que supposer ; nous serons grandement surpris, sans doute aussi un peu déçus et nous penserons probablement que ce que nous avons fait durant toute la vie, comme le disait Giordano Bruno cent ans avant la naissance de Bach, *se non è vero, è molto ben trovato*.

Emilio Moreno
traduit par Pierre Élie Mamou



The ‘Melancholic’ Bach

»Als der grösste Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepasster Stärke u. Schwäche...«

[Carl Philipp Emanuel Bach über seinen Vater Johann Sebastian in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel, Hamburg, Ende 1774]

Die *viola da braccio* (Bratsche auf Deutsch, *alto* auf Französisch, *viola de brazo* auf Spanisch und *tenor* im England des 18. Jahrhunderts) ist ein Mitglied der Geigenfamilie, das zwischen dem Sopran (also der Violine) und dem Bass (dem Cello, dem Kontrabass oder dem Violone) liegt. Aufgrund seines mittleren bis tiefen Tonumfangs spielte man auf diesem Instrument üblicherweise die Mittelstimmen in Ensembles und Orchestern. Das Instrument erschien unter einer Reihe von Namen und Größen, bis es gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen Standardisierungsprozess durchlief. (In Lullys Orchester im Paris des späten 17. Jahrhunderts – dem archetypischen Modell zahlreicher Orchester in ganz Europa – gab es drei verschiedene Bratschenmodelle, die alle wie eine Geige und nicht wie ein Violoncello gespielt wurden. In aufsteigender Reihenfolge wurden sie als *baute-contre*, *taille* und *quinte* bezeichnet.) Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gab es so gut wie

kein Repertoire für Viola solo, dem Zeitpunkt, ab dem Komponisten damit begannen, spezifische Bratschenstücke zu schreiben. Zu dieser Zeit begannen die Musiker auch damit, sich auf ein einziges Instrument zu konzentrieren, aber vorher gab es keine Unterscheidung zwischen Geigern und Bratschern, und die Instrumente wurden unabhängig von ihrer Größe sämtlich als *viola da braccio* aufgefasst und abwechselnd von einem einzigen Musiker gespielt, einschließlich der Violine, dem Sopran der Familie.

Das Fehlen von speziell für die Bratsche geschriebenen Sonaten oder Kammermusik bedeutet nicht, dass das Instrument nicht solistisch eingesetzt wurde, aber aus vielen Quellen und erhaltenen Dokumenten geht hervor, dass Bratscher in der Regel das Standardrepertoire der Geige und auch das des Cellos, der Gambe oder von Blasinstrumenten nutzten, das sie für den Tonumfang ihres Instruments bearbeiteten.

Laut Carl Philipp Emmanuel (1714-1788) hatte Johann Sebastian Bach eine ausgeprägte Vorliebe für die Bratsche, vermutlich aufgrund ihrer Position im Zentrum der Harmonie, aber auch wegen ihrer mittleren Lage und des faszinierenden Klangs, der für dieses Instrument so charakteristisch ist. Als Sohn des Geigers (und somit auch Bratschers) und Trompeters Johann Ambrosius Bach (1645-1695) »verstand« Johann Sebastian nach den Zeugnissen seiner Zeitgenossen, die ihn kannten und ihn spielen hörten, »die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen« (C.P.E. Bach, idem). Er

muss auch ein passabler und geschickter Geiger – und damit Bratscher – gewesen sein, denn »in seiner Jugend bis zum ziemlich heranahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer großen Ordnung, als mit dem Flügel hätte ausrichten können« (C.P.E. Bach, idem).

Er besaß eine kostbare Geige, die er wahrscheinlich von seinem Vater geerbt hatte, gebaut von Jakob Steiner, der damals der angesehenste Geigenbauer nördlich der Alpen war und dessen Instrumente man höher schätzte als jene aus Cremona oder Neapel. Darüber hinaus besaß Bach laut des Nachlassverzeichnisses, das der Dokumentation seines Erbes beigelegt war, eine weitere »schlechtere Geige«, ein *violino piccolo*, drei Bratschen ohne Größenangabe, ein »Bassetgen« (eine *viola pomposa*, ein *violoncello piccolo*, oder eine *viola* oder ein *violoncello da spalla?*), zwei Celli und eine *viola da gamba*. Er war mit großen Virtuosen wie dem Geiger Johann Paul von Westhoff (1656-1705) befreundet, den er 1703 in Weimar kennenlernte, oder mit Georg Pisendel (1687-1755), dem späteren Konzertmeister der fabelhaften Dresdner Hofkapelle, den er 1709 ebenfalls in Weimar traf. Bach übte in seinen frühen Jahren nicht nur den Beruf des Geigers und Bratschers aus, sondern widmete Streichinstrumenten auch einen sehr umfangreichen Teil seines kompositorischen Schaffens. Dabei legte er ein außergewöhnliches Wissen über ihren Klang und ihre Möglichkeiten an den Tag. So hinterließ er eine Reihe wesentlicher und unverzichtbarer Kompositionen, die durch das

Transzendieren ihrer Entstehungszeit zu unvergänglichen Meisterwerken geworden sind.

Im 17. und 18. Jahrhundert hatte die Bratsche fast ausschließlich eine Füllfunktion innerhalb des harmonischen Raumes zwischen den Hauptdarstellern des Musikgeschehens, also der Melodiestimme und der harmonischen Basis, Sopran und Bass, Violine und Violoncello. Aber im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen wusste Bach, wie man unserem Instrument ein besonderes und fast beispielloses Leben einhaucht, indem er nicht nur die Mittelstimmen seiner Orchesterwerke mit Sorgfalt, Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit behandelte, sondern auch viele, ausnahmslos außergewöhnliche Werke schrieb, in denen die Bratsche wie ein Soloinstrument nach dem Vorbild der Schwestern in seiner Familie behandelt wird. Es gibt mehrere Arien mit obligater Bratsche, ein Konzert mit zwei Bratschen (das *Sechste Brandenburgische Konzert BWV 1051*, in dem die Bratschen von den Gamben unterschieden werden), sowie wunderschön instrumentierte Stücke wie die Kantate *Gleichwie der Regen und Schnee BWV 18* aus dem Jahr 1715, in der die Geigen durch ein vierstimmiges Bratschenensemble ersetzt werden, die das Continuo ergänzen, oder das spektakuläre *Dritte Brandenburgische Konzert BWV 1048* mit einer brillanten Besetzung aus drei Violinen, drei Bratschen, drei Celli und Continuo, wobei jedes Instrument aus solistischer Sicht *primus inter pares* ist.



Bedauerlicherweise ist ein beträchtlicher Teil von Bachs Schaffen verloren gegangen, hoffentlich nicht auf unwiederbringliche Weise. Auf jeden Fall ist heute bekannt, dass dieser rätselhafte imaginäre Korpus von Kompositionen einige Stücke enthält, die zu ihrer Zeit wohl speziell für die *viola da braccio* geschrieben wurden: möglicherweise ein Konzert für drei Bratschen, sowie ein *Solo* oder eine *Partita* für Viola solo, und unter den vielen verlorenen Triosonaten waren wohl einige Werke mit Bratsche. In dem Bewusstsein, dass es notwendig ist, dieses virtuelle ideale Repertoire gewissermaßen wiederherzustellen und neu zu erfinden, während wir darauf warten, dass wir das Glück haben, die Wiederentdeckung einiger Werke miterleben zu dürfen, wollten wir mit dieser Aufnahme einige mögliche Werke rekonstruieren, die heute in anderer Form als das hypothetische Original erhalten sind und wie Bach, seine Söhne, seine Nachfolger oder seine Zeitgenossen sie hätten spielen können. Zu diesem Zweck haben wir Stücke ausgewählt, die zu dem immensen Schatz an unendlich facettenreichen Orgelwerken aus der Hand des Meisters gehören. Für diese Rekonstruktion haben wir jene Transkriptionen und Bearbeitungen zum Vorbild genommen, die Bach zu unzähligen Gelegenheiten aus eigenen und fremden Werken hergestellt hat.

Zuerst rekonstruierten wir aus isolierten Orgelstücken in Triosonatenform (drei Stimmen verteilt auf zwei Manuale und Pedal) verlorene Sonatensätze wie das *Trio BWV 586* »nach

Telemann« von etwa 1723, Bachs Transkription eines schnellen Satzes einer nicht identifizierten Triosonate seines Kollegen Telemann (1681–1767), das *Trio BWV 583* aus der Köthener Zeit, ehe Bach schließlich eine Stelle in Leipzig bekam, oder das *Andante BWV 528/2*, das die nüchternste Originalfassung des zweiten Satzes der *Sonate BWV 528* aus der Weimarer Zeit darstellt. Außerdem die Triosonaten für Orgel, die später in Leipzig fertiggestellt wurden, sowie die *Sinfonia* aus dem zweiten Teil der *Kantate BWV 76* von 1723 («nach der Predigt»), die im Original mit Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo besetzt ist und die Bach als ersten Satz seiner oben erwähnten *Sonate BWV 528* wieder verwendet hat. Fast alle diese Stücke stammen aus früheren, nicht erhaltenen Triosonaten, die Bach für die Orgel transkribiert hat. Wir haben sie nach dem Vorbild von Johann Sebastian Triosonaten mit obligatem Cembalo rekonstruiert, indem wir die erste Stimme der rechten Hand und das Continuo der linken Hand des Cembalisten anvertrauten und die zweite Stimme dem Melodieinstrument zuordneten. Das war eines der Modelle, die Carl Philipp Emanuel und sein Mitsstudent Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756) später als Alternativen für die Ausführung einiger Trios von Johann Sebastian Bach vorschlagen sollten: eine Triosonate mit zwei Instrumenten und Continuo sowie eine Sonate für Melodieinstrument und Cembalo.

Den zweiten Teil bilden weitere Trios, die wir in Stücke für Viola und obligates Cembalo umgewandelt haben und die in der riesigen

Sammlung von Chorälen enthalten sind, die von Bach arrangiert wurden, deren Form an Triosonaten erinnert und die die Besonderheit haben, thematisches Material aus eben diesen Chorälen zu verwenden. Dies gilt für die beiden verschiedenen Fassungen des Choral *Allein Gott in der Höb' sei Ehr'* *bwv 664* und *bwv 676* oder das wunderbare *Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'* *bwv 665a*, hier basierend auf der Weimarer Originalfassung von etwa 1715.

Andererseits haben wir auch die bereits ein Jahrhundert vor Bachs Geburt bekannte alte Praxis der Diminution und Verzierung polyphoner Vokalwerke angewendet. Im Allgemeinen wurde die Sopranstimme ornamentiert, die einem Instrument oder einer Stimme anvertraut wurde, während die restlichen Stimmen die unverzierte Begleitung bilden, die von einem polyphonen Instrument (Dalla Casa, Rognoni, Bovicelli...) gespielt wird. Dabei haben wir Ornamente verwendet, die Bach entsprechend seinem eigenen Stil und seiner eigenen Persönlichkeit zu pädagogischen Zwecken vorschlägt, wobei er grundsätzlich an die Ausbildung seiner Söhne und Schüler denkt: Dies ist der Fall bei den Chorälen *bwv 613* (*Helf mir Gott's Güte preisen*), *bwv 614* (*Das alte Jahr vergangen ist*), *bwv 622* (*O Mensch, beweine dein Sünde groß*), *bwv 631* (*Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*), *bwv 639* (*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*), *bwv 641* (*Wenn wir in höchsten Nöthen seyn*), *bwv 691* (*Wer nur den lieben Gott lässt walten*) und *bwv 731* (*Liebster Jesu, wir sind hier*), komponiert in den Jahren des Experimentie-

rens und der Tätigkeit im Dienste der lutherischen Liturgie.

Eine letzte Werkgruppe vervollständigt unsere Sammlung: ein Stück für Cembalo solo von Johann Sebastian, die *Allemande bwv 965* (basierend auf der zweiten *Allmanda* aus der ersten *Partita* für zwei Violinen, Gambe und Continuo aus dem *Hortus Musicus*, 1688, von Johann Adam Reincken, 1643-1722) und zwei Stücke für Viola solo. Das erste stammt aus dem *Pedalexercitium bwv 598* (das Carl Philipp Emanuel zugeschrieben wurde), eine großartige Übung für Pedalsolo. Das zweite ist die *Pièce*, die die *Fantasia bwv 572* einleitet und zu der wir die »Fantasie« haben, dass Bach sie manchmal so ausgeführt haben könnte, wie es der deutsche Organist Nicolaus Bruhns (1665-1697) üblicherweise tat. Dieser Musiker, der sowohl als Geiger als auch als Organist Außergewöhnliches leistete, konnte ein Stück auf der Geige spielen und sich dabei selbst begleiten, indem er das Continuo auf dem Orgelpedal spielte – wenn er nicht gerade Präludien und Violintocaten mitten in Orgelstücke einfügte!



Zu Beginn dieses Booklettextes wurden Bachs Zeitgenossen erwähnt, die die Möglichkeit hatten, ihn kennenzulernen, Zeit mit ihm zu verbringen, mit ihm zu spielen, zu singen und ihn zu hören. In der Mitte des vergangenen Jahrhunderts war in Spanien ein Lied des überaus beliebten *cantaor* und *tonadillero* Pablo del Río

sehr erfolgreich, der etwas damals Unvorstellbares prophezeite, das utopisch und sogar absurd schien: »Im Jahr 2000 (oder so) / werden Menschen in der Lage sein, / in den Weltraum zu fliegen, / getragen von einer Rakete« (*«En el año dos mil y pico / los bombres podrán volar / subidos en un cohete / por el espacio estelar»*). Ich selbst habe die Fantasie, dass irgendwann – vielleicht in nicht allzu ferner Zukunft – endlich jenes erstaunliche Gerät erfunden wird, das die Klänge der Vergangenheit wiederherstellen kann und mit dem wir zum Beispiel eine Orgel-improvisation Johann Sebastian Bachs in der Leipziger Thomaskirche oder Mozart beim Spielen bei einer Wiener Soirée, Haydn bei Proben in Esterhazy oder Beethoven bei der Uraufführung seiner ersten Symphonie nachleben können... An diesem Tag werden wir endlich vieles verstehen, was wir heute nur vermuten können; enorme Überraschungen liegen vor uns, vielleicht auch Enttäuschungen, und möglicherweise werden wir denken, dass das, was wir die ganze Zeit getan haben, wie Giordano Bruno schon hundert Jahre vor Bachs Geburt sagte, zwar nicht wahr, aber doch sehr gut erfunden ist (*«se non è vero, è molto ben trovato»*).

Emilio Moreno

übersetzt von Susanne Lowien



'The Melancholic Bach'

«*Als der grösste Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepasster Stärke u. Schwäche...*»

[«Siendo el mejor conocedor y juez de la armonía, tocaba la viola con el mayor equilibrio entre fuerza y delicadeza...» – Carl Philipp Emmanuel Bach a propósito de su padre Johann Sebastian en carta a Johann Nikolaus Forkel, Hamburgo, finales de 1774]

La viola de brazo (*Bratsche* en alemán, *alto* en francés, *tenor* en la Inglaterra del siglo XVIII) es un instrumento de la familia del violín ubicado entre el soprano (el violín propiamente dicho) y el bajo (el violonchelo, el contrabajo o el *violone*) que tradicionalmente ocupó por su registro medio/grave el hábitat natural de las voces intermedias en conjuntos y orquestas. Con denominaciones diversas y de diferentes medidas hasta su estandarización hacia finales del siglo XVIII (la orquesta de Lully en el París de finales del XVII, prototipo y modelo de muchas orquestas de toda Europa, disponía de tres tipos de viola, la *haute-contre*, la *taille* y la *quinte* en orden creciente de tamaño, siempre tocadas como un violín y no como el violonchelo) la viola apenas tuvo un repertorio solista propio hasta principios del XIX, cuando comenzó a componerse

música específicamente para este instrumento, tendiendo a especializarse los instrumentistas en un instrumento en particular de la familia, en nuestro caso la viola, que hasta entonces venía siendo tocada por la misma persona en sus diferentes tamaños indistintamente sin hacer distinciones concretas y específicas entre violinistas o violistas, tañendo tanto las violas de brazo como el soprano de la familia, el violín, como si de un único instrumento se tratara.

De hecho, la ausencia de sonatas o piezas de cámara específicamente escritas para la viola no indica la inacción de este instrumento como solista, sino que, como atestiguan no pocas fuentes de información y documentos conservados, los intérpretes de viola solían recurrir al repertorio estándar del violín y también del violonchelo, la viola de gamba o instrumentos de viento para, convenientemente transportado a la tesitura adecuada, interpretarlo con la viola.

Bach sentía según Carl Philipp Emmanuel (1714-1788) una particular preferencia por la viola, posiblemente no solo por estar ésta ubicada en el centro de la armonía, sino también por su tesitura media y el fascinante timbre levemente nasal y ligeramente melancólico tan característico de ese instrumento. Hijo del violinista – y por tanto violista – y además trompetista Johann Ambrosius Bach (1645-1695), Johann Sebastian, en palabras de contemporáneos que le conocieron y escucharon, no solamente conocía a la perfección las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda («*er vers-*

tand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumenten vollkommen», C.P.E. Bach, ídem), sino que debió ser un correcto y hábil violinista –y por tanto violista– que, «en su juventud y hasta una edad bien avanzada tocaba el violín con afinación y proyección, y con él era capaz cuando dirigía de imponer más orden aún en la orquesta que desde el clavecín...» («*In seiner Jugend bis zum ziemlich berannabenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer grösseren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können*», C.P.E. Bach, ídem).

Poseedor de un valioso violín posiblemente heredado de su padre construido por Jakob Steiner, el *luthier* más valorado entonces al norte de los Alpes por encima incluso de los instrumentos cremoneses o napolitanos, además, según la lista del legado de sus pertenencias adjunta a la documentación de su herencia, Bach fue dueño también de otro violín «peor» (*seine schlechtere Violine*), de un *violino piccolo*, tres violas de brazo sin especificar tamaños, un *Bassetgen* (¿viola *pomposa*, violonchelo *piccolo*, viola o violonchelo *da spalla*?), de dos violonchelos y una viola de gamba. Amigo de grandes virtuosos como los violinistas Johann Paul von Westhoff (1656-1705) con quien había coincidido en Weimar en 1703, o el posterior concertino de la fabulosa orquesta de la corte de Dresde Georg Pisendel (1687-1755) a quien conoce también en Weimar a partir de 1709, Bach mismo como violinista y violista no solo ejerció la profesión en sus primeros años como intérprete de

violín y viola, sino que dedicó una parte muy significativa de su corpus compositivo a los instrumentos de arco tratándolos con un excepcional conocimiento de su lenguaje y posibilidades, y legándonos un importantísimo e indispensable conjunto de composiciones que trascendiendo su época se han convertido en obras maestras atemporales.

Relegadas las funciones de la viola en los siglos XVII y XVIII casi únicamente a llenar el espacio armónico existente entre los protagonistas principales del hecho musical, la melodía y el fundamento armónico, el soprano y el bajo, el violín y el violonchelo, Bach sin embargo, y a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, supo insuflar a nuestro instrumento una vida especial y casi inédita, no solo tratando con especial esmero, interés y cariño las voces interiores de sus composiciones orquestales, sino escribiendo no pocas obras, excepcionales todas, en las que la viola se convierte en un instrumento solista a la altura de sus otros hermanos de la familia, y de las que conservamos diversas arias con viola *obligada*, un concierto con dos *virole da braccio* (para distinguirlas de las *da gamba* del mismo concierto, el BWV 1051, 6º de la serie de los *Brandenburgische Konzerte*), o piezas con orquestaciones tan admirables como la cantata *Gleichwie der Regen und Schnee* BWV 18 de 1715, donde los violines son substituidos por un conjunto de cuatro violas junto al bajo continuo, o el espectacular BWV 1048, tercer concierto de la serie brandenbúrguesa con una brillante orquestación de 3 violi-

nes, 3 violas, 3 violonchelos y bajo continuo, cada uno de los instrumentos *primus inter pares* a nivel solístico.



Lamentablemente una parte importante de la producción bachiana se ha perdido, esperemos que no definitiva e irremisiblemente, pero tenemos hoy la constancia de la existencia en ese misterioso corpus compositivo imaginario de algunas piezas que en su día sí pudieron haber sido escritas específicamente para la viola, tales como un posible concierto para tres violas, un *solo* o *partita* para viola sola y de entre las muchas *sonatas a trío* perdidas algunas con participación de la viola. Conscientes de la necesidad de recuperar de alguna manera ese virtual repertorio ideal, y de reinventárnoslo a la espera de que algún día tengamos la fortuna que pueda reaparecer aunque sea parcialmente, entretanto hemos querido reconstruir en esta grabación algunas posibles obras hoy conservadas en un formato diferente al posible original, tal como las podrían haber tocado Bach, sus hijos, sus discípulos o sus contemporáneos, a partir de piezas que hoy conocemos integradas dentro del inmenso tesoro que es la infinitamente poliédrica música de órgano del Maestro, y tomando como modelo para esa reconstrucción al mismo Bach en las transcripciones y transvases entre sus propias obras y las de otros autores que en incontables ocasiones llevó a cabo.

Por un lado hemos reconstruido a partir de piezas aisladas de órgano en formato de trío (tres voces repartidas entre dos manuales y el pedal) movimientos de sonatas perdidas como el *Trio* BWV 586 «nach Telemann» de ca. 1723, transcripción de mano de Bach de un movimiento rápido de una sonata a trío sin identificar de su compadre Telemann (1681-1767), el *Trio* BWV 583 de la época de Köthen previa a la instalación definitiva de Bach en Leipzig, o el *Andante* BWV 528/2, primera y más sobria versión de la época de Weimar del segundo movimiento de la *Sonata* BWV 528, de las *Sonatas* en trío para órgano que completaría más tarde en Leipzig, junto a la *Sinfonía* de la segunda parte («nach der Predigt») de la cantata BWV 76, pieza original para oboe *d'amore*, viola de gamba y bajo continuo de 1723 que posteriormente utilizaría Bach como primer movimiento de su *Sonata* BWV 528 antes mencionada. Se trata prácticamente todas ellas de piezas que vienen desgajadas de sonatas a trío anteriores perdidas que Bach transcribiera para el órgano y que nosotros hemos reconstruido a partir del modelo de las sonatas a trío con clave obligado del mismo Johann Sebastian, esto es, dando la primera voz a la mano derecha del clavecín, la segunda a cargo del instrumento melódico, y el bajo tocado por la mano izquierda del teclado, modelos que posteriormente también sugieren Carl Philipp Emmanuel Bach o su condiscípulo Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) cuando ofrecen las dos alternativas –sonata a trío de dos instrumentos y continuo / sonata para

instrumento melódico y clavecín— para la ejecución de algunos de sus tríos.

En segundo lugar hemos convertido en piezas para viola y clavecín obligado otros tríos sacados de la inmensa colección de corales arreglados por Bach que en su formato recuerdan a las sonatas a trío con la particularidad de usar material temático procedente de los mismos corales: es el caso de las dos versiones diferentes del mismo coral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* bwv 664 y 676, o el maravilloso *Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'* bwv 665a, aquí a partir de la versión primera de Weimar hacia 1715.

Por otro lado hemos recuperado la antigua práctica ya bien conocida desde cien años antes del nacimiento de Bach de la disminución y ornamentación de piezas vocales polifónicas, generalmente la parte del soprano, por parte de un instrumento o la misma voz con el acompañamiento del resto de las voces sin ornamentar a cargo de un instrumento polifónico (Dalla Casa, Rognoni, Bovicelli...) pero utilizando la ornamentación que el propio Bach, con su estilo y personalidad propios, propone de manera pedagógica pensando fundamentalmente en la formación de sus hijos y sus discípulos: es el caso de los corales bwv 613 (*Helf mir Gott's Güte preisen*), 614 (*Das alte Jahr vergangen ist*), 622 (*O Mensch, beweine dein Sünde groß*), 631 (*Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*), 639 (*Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*), 641 (*Wenn wir in höchsten Nöthen seyn*), 691 (*Wer nur den lieben Gott lässt walten*) y 731 (*Liebster Jesu,*

wir sind hier), compuestos todos ellos a lo largo de años de experimentación y oficio al servicio de la liturgia luterana.

Un último grupo de obras completa nuestra recopilación: una pieza para clave solo de Johann Sebastian, la *Allemanda* bwv 965 a partir de la *Allmanda 2ª* de la 1ª partita para dos violines, gamba y continuo del *Hortus Musicus* (1688) de Johann Adam Reincken (1643-1722), y dos piezas para viola sola extraídas una del *Pedalexercitium* bwv 598 atribuido a Carl Philipp Emmanuel, precioso ejercicio o estudio para únicamente el pedal del órgano, y la *Pièce* introductoria a la *Fantasia* bwv 572, pieza que podemos tener la «fantasia» que Bach la pudiera haber interpretado en algún momento como solía hacer el organista alemán Nicolaus Bruhns (1665-1697), tan buen violinista como extraordinario organista, que era capaz de tocar el violín acompañándose a la vez con el pedal haciendo el bajo, cuando no introduciendo preludios y *tocattas* violinísticas a solo en medio de piezas de órgano...



Aludíamos al comenzar estos comentarios a los contemporáneos de Bach que pudieron conocerle, tratarle, tocar, cantar con él y escucharle: de la misma manera que a mediados del pasado siglo tuvo un fenomenal éxito en España una canción del entonces muy popular *cantaor* y tonadillero Pablo del Río, que profetizaba algo por entonces inimaginable, utópico y hasta absurdo como que «en el año dos mil y pico / los

hombres podrán volar / subidos en un cohete / por el espacio estelar», yo tengo la fantasía que en algún momento, quizás no tan lejano, se invente finalmente ese artilugio maravilloso que pueda recuperar los sonidos del pasado, y mediante el cual podamos revivir, por ejemplo, una improvisación al órgano de Bach en la Thomaskirche de Leipzig, a Mozart tocando en su casa de Viena, a Haydn ensayando en Esterhazy o a Beethoven estrenando su primera sinfonía... Ese día entenderemos finalmente muchas cosas que ahora solamente conjeturamos, nos llevaremos enormes sorpresas, quizás también desilusiones, y posiblemente pensemos que lo que venimos haciendo toda la vida, como dijo Giordano Bruno cien años antes de nacer Bach, «*se non è vero, è molto ben trovato*».

Emilio Moreno





The Melancholic Bach

GLOSSA 

Music for *viola da braccio* & *harpsichord*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1 Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' BWV 665a 2 Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731 3 Trio BWV 583

ARRANGEMENTS OF CHORALES FROM THE *ORGEL-BÜCHLEIN*

4 O Mensch, bewein' dein Sünde groß BWV 622 5 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631a

SONATA IN C MINOR (AFTER BWV 76, 582/2 & 586)

6 Adagio-Vivace 7 Andante 8 Allegro

9 Allmanda 2ª for solo harpsichord (from BWV 965)

SONATA IN F MAJOR (AFTER BWV 664, 614 & 676)

10 Allegro 11 Adagio 12 Allegro

13 Très vivement for solo viola (from BWV 572)

14 Exercitium for solo viola (from BWV 598)

ARRANGEMENTS OF CHORALES FROM THE *ORGEL-BÜCHLEIN*

15 Helft mir Gott's Güte preisen BWV 613 16 Ich ruf' zu dir BWV 639 17 Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641

18 Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 691

Emilio Moreno *viola da braccio* | Aarón Zapico *harpsichord*

Total playing time 52:38

Recorded in Torreemocha de Jarama, Madrid,
in July 2019

Engineered by Federico Prieto

Produced by Federico Prieto & La Real Cámara

Executive producer: Carlos Céster

Booklet essay by Emilio Moreno

English – Français – Deutsch – Español

© & © 2019 note 1 music gmbh

Made in Austria

www.glossamusic.com

GCD 920316

LC 00690

8 424562 20316 7

