



CD-1345 DIGITAL

J.S. BACH
TRIO SONATAS
LONDON BAROQUE

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Trio Sonatas for Organ** (transcribed by Richard Gwilt)**Trio Sonata No. 1 in F major** (BWV 525) **13'20**

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [1] | I. | 2'28 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 7'25 |
| [3] | III. <i>Allegro</i> | 3'24 |
-

Trio Sonata No. 2 in C minor (BWV 526) **10'06**

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [4] | I. <i>Vivace</i> | 3'30 |
| [5] | II. <i>Largo</i> | 3'05 |
| [6] | III. <i>Allegro</i> | 3'31 |
-

Trio Sonata No. 3 in D minor (BWV 527) **13'08**

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Andante</i> | 4'31 |
| [8] | II. <i>Adagio e dolce</i> | 5'14 |
| [9] | III. <i>Vivace</i> | 3'18 |
-

Trio Sonata No. 4 in E minor (BWV 528) **10'13**

- | | | |
|------|-----------------------------|------|
| [10] | I. <i>Adagio – Vivace</i> | 2'31 |
| [11] | II. <i>Andante</i> | 5'19 |
| [12] | III. <i>Un poc' Allegro</i> | 2'14 |
-

Trio Sonata No. 5 in C major (BWV 529) **12'49**

- | | | |
|------|---------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 4'34 |
| [14] | II. <i>Largo</i> | 4'52 |
| [15] | III. <i>Allegro</i> | 3'18 |

Trio Sonata No. 6 in G major (BWV 530)

13'36

16	I. <i>Vivace</i>	3'37
17	II. <i>Lento</i>	6'43
18	III. <i>Allegro</i>	3'10

London Baroque

Ingrid Seifert, violin

Richard Gwilt, violin (*Trios Nos. 2 & 4*: viola)

Charles Medlam, cello

Terence Charlston, harpsichord (*Trios Nos. 4 & 6*: organ)

INSTRUMENTARIUM

Ingrid Seifert Violin: Jacobus Stainer, Absam 1661

Richard Gwilt Violin: Giofredo Cappa, Turin c. 1685

Viola: William Forster, London c. 1790

Charles Medlam Violoncello: Finocchi, Perugia 1720

Terence Charlston Single manual harpsichord after Italian original by Alan Gotto, 1991

Chamber organ: William Drake, Buckfastleigh 1982

Recording data: October/November 2001 at St. Martin's, East Woodhay, Hampshire, England

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

Neumann microphones; Jünger AD converter; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Andreas Ruge

Cover text: © Richard Gwilt 2002

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Juan Hitters

Photograph of London Baroque: © Llewellyn Robins

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & P 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Throughout his life, **Johann Sebastian Bach** arranged, adapted and transcribed both his own works and those of others. Far from being an expression of dissatisfaction with an original version, this seems more to have arisen from a desire to realize every last musical and structural possibility from any given idea. In his early years these arrangements were mainly from others' works (Vivaldi and Reincken for example), and were part of his learning process – although presumably learning more about musical styles and traditions than the art of composition, at which he was already well-versed. Later in his career, Bach continued this process, but now primarily using his own music.

It might come as a surprise to many that some of his best-known pieces are either arrangements, transcriptions or expansions of earlier pieces, or were used themselves as a basis for further transcription. To mention but a few such instances; the great *Mass in B minor* was compiled late in his career, with many of the movements being taken from already existing cantatas. For example, one of the the most powerfully expressive choruses, itself used twice in the mass, for the 'Gratias' in the *Gloria* and 'Dona nobis pacem' at the end, is taken literally from the opening chorus, 'Wir danken dir, Gott, wir danken dir', of *Cantata No. 29*. And conversely, the *Prelude* from the famous *E major Partita* for solo violin, surely one of his most 'complete' and perfect pieces, was subsequently used to form the *Sinfonia* of this same *Cantata No. 29*, here transposed to D major and completely rescored for organ solo (playing the violin partita) and full orchestra, including trumpets and timpani. Just one more example, to demonstrate the range of Bach's imagination: the first movement of the *Brandenburg Concerto No. 3* was expanded, with the addition of two horns and three oboes, to form the opening *Sinfonia* for *Cantata No. 174*, 'Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte'.

And what of the six organ trios? The main source for these pieces is a beautiful autograph manuscript dating from around the late 1720s. According to Forkel, Bach's first biographer, Bach compiled them 'for his oldest son, Wilhelm Friedemann, who had to prepare himself with them to become the great organist which he subsequently was'. And, as Forkel continues, 'one can not praise their beauty enough'. The sonatas are written in the classical trio sonata form, with two equal melody lines and a bass (for the pedals), and

show a remarkable synthesis of differing styles, from the old-fashioned final fugue of *Sonata No. 2* to the galant opening *Allegro* of *Sonata No. 6*. And, as one might guess from the opening paragraphs of these notes, they were by no means all newly composed, but rather, at least in part, transcribed from earlier pieces.

Early versions for many of the movements survive – the opening movement of *Sonata No. 1*, all of *Sonatas No. 3* and *No. 4*, and the *Largo* of *Sonata No. 5*. Most of these early versions are themselves organ pieces, but the original of at least one movement – the opening of *Sonata No. 4* – is instrumental: the *Sinfonia* to the second part of *Cantata No. 76*. This suggests that other as yet unidentified instrumental pieces might have served as models for other movements in these sonatas. Although no trio sonatas for the classic combination of two violins and continuo survive, it is commonly conjectured that Bach must have written more than a few (perhaps as many as thirty) in his early years. Is it not possible, or even likely, that some movements of these organ trios are all that survive of some original instrumental trio sonatas? We know, for example, that Bach transcribed the last movement of his *Sonata in G major* for viola da gamba and *obbligato* harpsichord (BWV 1027), itself a transcription of a trio sonata for two recorders and continuo (BWV 1039) for organ. It is probably not too far-fetched to speculate that these organ trios, in all their perfection and completeness, might also be regarded as a source of Bach's lost trio sonata repertoire?

Whatever the validity of this speculation, it is hardly surprising that groups like London Baroque should take these trios as their own, (re-)transcribing them for the classical two violin and continuo scoring. The only issue remaining is to determine the details of the transcription.

The criteria for my transcriptions were clear – to stick absolutely to the spirit of the works, and, as much as possible, to leave Bach's text as it stands. Although, in some of the examples of his arrangements given above, Bach performed a complete 're-write', in this instance the model is so close to the desired result that little need be done. It is quite possible that Bach simplified the bass line in the move to organ (certainly it moves less than one might expect in the normal trio sonata set-up). And I am quite sure that, had Bach been engaged in this endeavour, he would have felt free to add more than a little

interest to the bass. Nonetheless, I have kept to the old adage here that discretion is the better part of valour, and the bass part remains untouched.

The most obvious difference between a keyboard and a string instrument in this context is that of *tessitura* – the violin is restricted absolutely at the bottom of its range by the open G string, meaning that in some instances octave transposition (mainly in the second violin) becomes necessary. The example of Bach's own transcription of the *G major trio* (BWV 1039) into the gamba sonata (BWV 1027) – and the fact that his counterpoint is perfectly invertible – proves that octave transposition is no evil. In *Sonata No. 6*, the most rococo of the sonatas (and incidentally, quite possibly the only trio specially composed for this set) the second treble part has an astoundingly large range, necessitating fairly frequent octave transposition to enable it to fit on a violin. *Sonata No. 3* needs virtually no such alteration in the transcription (indicating, perhaps, a two-violin origin?), and *Sonata No. 5* again just a few octave transpositions.

Sonatas No. 2 and *No. 4* would be quite problematic from this point of view, were it not for the observation that the second part fits perfectly on a viola. Now, the scoring of violin, viola and continuo might not seem the most 'normal' of baroque instrumentation, but then Bach himself was not known to be restricted by convention. For a start, he himself played the viola, and it has been conjectured that the *Sixth Cello Suite*, and many of the 'cello piccolo' *obbligati* in the cantatas might have been performed by Bach himself on a viola – or at least, a viola-like instrument (perhaps the mysterious 'Viola Pomposa'). Further, there is the precedent of at least one trio for this scoring of violin, viola and continuo by one J.G. Graun. Graun, who was one of the most important German composers of the pre-classical era, was a friend of Bach's and indeed taught Wilhelm Friedemann violin for a year. Moreover, the slightly unusual sound picture presented by having a viola on the second part mirrors the unusual scoring of the original version of the first movement of *Sonata No. 4* – oboe d'amore, viola da gamba and continuo.

The only sonata which does not appear in its original key is the first. Although we know that Bach was careful with his choice of key, the affect or mood of a movement often being related to its key, we also know that he had few qualms about changing the key in a transcription when necessary – usually for reasons, again, of *tessitura*. The trans-

position of the first sonata up one tone, to F major, removes almost entirely the need for any octave transposition in the second violin – and incidentally makes the movement much more violinistic in the process.

Almost all of Bach's transcriptions, however perfect the original, shed new light on the material reworked. It is my hope that these performances likewise reveal different perspectives in the wealth and wonder of these sonatas.

© *Richard Gwilt* 2002

London Baroque was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble's repertoire spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. London Baroque has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.

Johann Sebastian Bach hat sein ganzes Leben hindurch eigene und fremde Werke bearbeitet, adaptiert und transkribiert. Dies war keinesfalls Ausdruck eines etwaigen Unbehagens an den Originalfassungen, sondern entsprang eher dem Wunsch, einer gegebenen Idee noch die letzten musikalischen und strukturellen Möglichkeiten zu entlocken. In seinen jungen Jahren handelte es sich hauptsächlich um Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten (Vivaldi und Reincken etwa), die zu seinem Lernprozeß gehörten – obgleich er sich dabei wahrscheinlich eher in Stilen und Traditionen übte denn in der Kunst der Komposition an sich, in der er bereits ausgesprochen versiert war. Auch im weiteren Verlauf seiner Entwicklung pflegte Bach diese Praxis, verwendete aber vornehmlich eigene Kompositionen.

Es mag überraschen, daß einige seiner bekanntesten Stücke entweder Bearbeitungen bzw. Erweiterungen früherer Werke darstellen oder ihrerseits weiteren Transkriptionen als Grundlage dienten. Um nur einige solcher Beispiele zu nennen: Die *h-moll-Messe* hat Bach spät erst zu großen Teilen aus bereits vorhandenen Kantaten zusammengestellt. So ist etwa einer der ausdrucksstärksten Chöre – er erscheint zweimal, als „Gratias“ im *Gloria* und als „Dona nobis pacem“ am Ende – notengetreu dem Eingangsschor „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ der Kantate BWV 29 entnommen. Umgekehrt wurde das *Preludio* der berühmten *E-Dur-Partita* für Violine solo – unbestritten eines seiner „abgeschlossensten“ und vollkommensten Werke – später als *Sinfonia* ebendieser Kantate BWV 29 verwendet, wenngleich nach D-Dur transponiert und vollständig neu eingerichtet für Orgel solo (die die Violin-Partita spielt) und ein großes Orchester mit Pauken und Trompeten. Nur noch ein Beispiel, um das Spektrum der Bachschen Phantasie zu zeigen: Der erste Satz des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 3* wurde, um zwei Hörner und drei Oboen erweitert, zur einleitenden Sinfonia der Kantate BWV 174, „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“.

Und die sechs Orgeltriosonaten? Die wichtigste Quelle für diese Stücke ist ein wunderschönes Autograph, das Ende der 1720er Jahre geschrieben wurde. Forkel, Bachs erster Biograph, gibt an, Bach habe sie „für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist.“ Und, so Forkel weiter, „man kann von ihrer Schönheit nicht genug

sagen.“ Die Sonaten folgen mit ihren beiden gleichberechtigten Melodielinien über (Pedal-)Baß der „klassischen“ Triosonatenform, und sie zeigen eine bemerkenswerte Synthese unterschiedlicher Stile – von der altherwürdigen Schlußfuge der *Sonate Nr. 2* bis zum galanten Eingangsalllegro der *Sonate Nr. 6*. Wie Sie aufgrund der obigen Ausführungen bereits vermuten werden, sind diese Sonaten, sind sie keineswegs vollständig neu komponiert, sondern zumindest teilweise früheren Stücken entlehnt.

Für zahlreiche der Sätze existieren früherere Versionen: für den Einleitungssatz der *Sonate Nr. 1*, für sämtliche Sätze der *Sonaten Nr. 3* und *Nr. 4* sowie für das *Largo* der *Sonate Nr. 5*. Die meisten dieser Frühfassungen sind selber Orgelwerke, doch das Original wenigstens eines Satzes – der Einleitung der *Sonate Nr. 4* – ist für mehrere Instrumente gesetzt: die *Sinfonia* des zweiten Teils der Kantate BWV 76. Andere, bislang unbekannte Instrumentalkompositionen könnten in ähnlicher Weise anderen Sätzen als Modell gedient haben. Obwohl keine Triosonaten für die traditionelle Kombination von zwei Violinen mit Basso continuo erhalten sind, so wird doch allgemein vermutet, daß der junge Bach mehr als nur ein paar davon (vielleicht bis zu dreißig) geschrieben hat. Ist es nicht möglich oder sogar wahrscheinlich, daß einige dieser Orgeltriosätze das einzige Überbleibsel originaler Triosonaten in anderer Besetzung sind? Wir wissen beispielsweise, daß Bach den letzten Satz seiner *Sonate G-Dur* für Viola da gamba und obligates Cembalo BWV 1027 (ihrerseits die Transkription einer Triosonate für zwei Flöten und Basso continuo BWV 1039) für Orgel bearbeitet hat. Nicht allzu abwegig also ist die Spekulation, daß diese Orgeltrios in all ihrer Vollkommenheit auch als eine Quelle für Bachs verlorenes Triosonatenrepertoire gelten können.

Wie auch immer man dies bewerten mag, so überrascht es kaum, daß Ensembles wie London Baroque sich dieser Trios annehmen und sie für die traditionelle Besetzung – zwei Violinen und Basso continuo – (rück-)transkribieren. Das einzige, was dabei näher zu bestimmen bleibt, sind die Einzelheiten der Transkription.

Die Kriterien meiner Transkription waren klar – dem Geist der Werke absolut treu zu bleiben und den originalen Notentext so weit wie möglich unangetastet zu lassen. Wenngleich Bach in einigen der oben erwähnten Bearbeitungen umfassende Neubearbeitungen vorgenommen hat, so ist das Modell dem gewünschten Ergebnis hier so nahe, daß wenig

zu tun übrig bleibt. Es ist durchaus möglich, daß Bach bei der Übertragung auf die Orgel die Baßlinie vereinfacht hat (jedenfalls zeigt sie weniger Bewegung, als man in einer herkömmlichen Triosonate erwarten würde). Und ich bin mir ziemlich sicher, daß Bach, hätte er sich auf dieses Unterfangen eingelassen, sich die Freiheit herausgenommen hätte, dem Baß mehr als nur ein wenig Interesse zu widmen. Gleichwohl habe ich mich an das alte Sprichwort gehalten, daß Vorsicht des Helden bester Ratgeber ist, und so blieb der Baßpart unverändert.

Der offenkundigste Unterschied zwischen einem Tasten- und einem Streichinstrument ist in diesem Zusammenhang die Tessitura – die leere G-Saite setzt der Violine eine absolute untere Grenze, weswegen in einigen Fällen Oktavierungen notwendig werden (vorwiegend in der zweiten Violine). Bachs eigenes Beispiel der Transkription des *G-Dur-Trios* BWV 1039 zur *Gambesonate* BWV 1027 sowie der Umstand, daß sein Kontrapunkt fehlerlos umkehrbar ist, beweist, daß Oktavierungen keine Sünde sind. In der *Sonate Nr. 6*, die dem Geist des Rokoko am nächsten steht (und übrigens vielleicht der einzige Originalbeitrag zu dieser Sammlung ist), hat die zweite Oberstimme einen verblüffend großen Umfang, was zahlreiche Oktavierungen erforderlich macht, will man sie der Violine anpassen. In der *Sonate Nr. 3* sind solche Anpassungen so gut wie unnötig (vielleicht deutet dies auf ein Original mit zwei Violinen?), während die *Sonate Nr. 5* wiederum nur einiger Oktavierungen bedarf.

Die *Sonaten Nr. 2* und *4* wären in dieser Hinsicht recht problematisch, würde die zweite Stimme nicht der Viola geradezu auf den Leib geschrieben sein. Nun mag die Besetzung Violine, Viola und Basso continuo nicht unbedingt den barocken „Normalfall“ darstellen, doch war auch Bach nicht unbedingt dafür bekannt, sich von Konventionen knebeln zu lassen. Er selber spielte Viola, und man vermutet, daß die sechste *Cellosuite* sowie viele der obligaten „Cello Piccolo“-Parts in seinen Kantaten von Bach selber auf der Viola gespielt wurden – oder zumindest auf einem der Viola ähnelnden Instrument (vielleicht der mysteriösen „Viola pomposa“). Außerdem gibt es mindestens einen Präzedenzfall: J.G. Graun komponierte ein Trio für Violine, Viola und Basso continuo. Graun, einer der bedeutendsten deutschen Komponisten der Vorklassik, war ein Freund Bachs und unterrichtete Wilhelm Friedemann ein Jahr lang auf der Violine. Daneben spiegelt das

ein wenig ungewöhnliche Klangbild, das durch die Verwendung der Viola entsteht, die ungewöhnliche Besetzung der originalen Version des ersten Satzes der *Sonate Nr. 4* wider – Oboe d'amore, Viola da gamba und Basso continuo.

Die einzige Sonate, die nicht in ihrer originalen Tonart steht, ist die erste. Wir wissen, daß Bach in der Wahl der Tonart sehr gewissenhaft war und der Affekt oder die Stimmung eines Satzes oftmals mit der Tonart zusammenhängt, doch wissen wir auch, daß er wenig Skrupel hatte, die Tonart bei einer Transkription erforderlichenfalls zu ändern – üblicherweise wiederum der Tessitura wegen. Dadurch daß die erste Sonate einen ganzen Ton nach F-Dur hochtransponiert wurde, erübrigt sich nahezu jegliche Oktavierung in der zweiten Geige; der ganze Satz wird auf diese Weise violinistischer.

Fast alle Transkriptionen Bachs aber vervollkommen das Original, werfen neues Licht auf das überarbeitete Material. Es ist meine Hoffnung, daß diese Einspielung in ähnlicher Weise andere Perspektiven in dem wunderbaren Reichtum dieser Sonaten offenbart.

© **Richard Gwilt 2002**

London Baroque, 1978 gegründet, wird weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik angesehen, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entspricht. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Schweden, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

Tout au long de sa vie, **Johann Sebastian Bach** a arrangé, adapté et transcrit ses propres œuvres ainsi que celles d'autres compositeurs. Loin d'être une expression de mécontentement pour la version originale, cela semble plus être le résultat du désir de réaliser une toute dernière possibilité musicale et structurale sur une idée donnée. Dans les premières années de la carrière de Bach, ces arrangements touchaient surtout les œuvres d'autres compositeurs (Vivaldi et Reincken par exemple) et faisaient partie de son apprentissage – quoique probablement plus l'apprentissage des styles et traditions musicales que de l'art de la composition qu'il connaissait déjà très bien. Plus tard dans sa vie, Bach poursuivait ce processus mais en utilisant alors surtout sa propre musique.

Des gens pourraient être surpris que certaines de ses pièces les mieux connues sont ou des arrangements, transcriptions ou expansions de pièces antérieures, ou qu'elles furent utilisées elles-mêmes comme base pour une transcription ultérieure. Voici quelques exemples seulement: la grande *Messe en si mineur* fut compilée tard dans la carrière de Bach avec plusieurs des mouvements en provenance de cantates déjà existantes. L'un des chœurs les plus fortement expressifs par exemple, utilisé lui-même deux fois dans la messe, soit pour le "Gratias" dans le *Gloria* et le "Dona nobis pacem" à la fin, provient littéralement du chœur d'ouverture "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" de la *Cantate no 29*. Et, réciproquement, le *Prélude* de la célèbre *Partita en mi majeur* pour violon solo, assurément l'une de ses pièces les plus "complètes" et parfaites, fut subséquemment utilisé pour former la *Sinfonia* de la même *Cantate no 29*, transposé ici en ré majeur et complètement réinstrumenté pour orgue solo (jouant la partita pour violon) et orchestre complet, y compris trompettes et timbales. Voici juste un autre exemple pour démontrer l'étendue de l'imagination de Bach: le premier mouvement du *Concerto Brandebourg no 3* fut étendu, avec l'addition de deux cors et trois hautbois, pour former la *Sinfonia* d'ouverture de la *Cantate no 174* "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte".

Qu'en est-il des six trios pour orgue? La source principale pour ces pièces est un ravissant manuscrit autographe datant de la fin environ des années 1720. Selon Forkel, le premier biographe de Bach, Bach les compila "pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann, qui devait se préparer, grâce à eux, à devenir le grand organiste qu'il fut ensuite." Et Forkel de poursuivre: "On ne peut faire assez l'éloge de leur beauté." Les sonates furent

écrites dans la forme de sonate en trio classique avec deux lignes mélodiques égales et une basse (pour pédalier) et elles montrent une synthèse remarquable de styles différents, de la fugue finale à l'ancienne de la *Sonate no 2*, au galant début *Allegro* de la *Sonate no 6*. Comme on pourra le deviner suite aux premiers paragraphes de ces notes, elles n'étaient pas du tout nouvellement composées mais plutôt, du moins en partie, transcrites à partir de pièces antérieures.

Des versions précoces de plusieurs des mouvements ont survécu – le mouvement d'ouverture de la *Sonate no 1*, tous ceux des *Sonates nos 3 et 4* et le *Largo* de la *Sonate no 5*. La plupart de ces versions précoces sont elles-mêmes des pièces pour orgue mais l'originale d'au moins un mouvement – le début de la *Sonate no 4* – est instrumentale: la *Sinfonia* de la seconde partie de la *Cantate no 76*. Cela porte à penser que d'autres pièces instrumentales encore non-identifiées pourraient avoir servi de modèles pour d'autres mouvements dans ces sonates. Quoiqu'il ne survive pas de sonate en trio pour la combinaison classique de deux violons et continuo, on croit généralement que Bach a dû en avoir écrit plus que quelques-unes (peut-être même jusqu'à une trentaine) dans ses jeunes années. N'est-il pas possible, ni même probable, que certains mouvements de ces trios pour orgue soient tout ce qui reste de quelques sonates en trio instrumentales originales? Nous savons, par exemple, que Bach transcrivit le dernier mouvement de sa *Sonate en sol majeur* pour viole de gambe et clavecin obligé (BWV 1027), lui-même une transcription d'une sonate en trio pour deux flûtes à bec et continuo (BWV 1039) pour orgue. Il n'est probablement pas tiré par les cheveux d'imaginer que ces trios pour orgue, dans toute leur perfection et entité, soient aussi vus comme une source du répertoire de sonates en trio perdues de Bach?

Quelle que soit la valeur de ces suppositions, il est à peine surprenant que des groupes comme le London Baroque fasse siens ces trios, les retranscrivant pour la formation classique de deux violons et continuo. Le dernier problème est de déterminer les détails de la transcription.

Les critères pour ma transcription sont clairs – d'adhérer à l'esprit des œuvres et, dans la mesure du possible, de ne pas retoucher le texte de Bach. Même si Bach, dans certains des exemples de ses arrangements mentionnés ci-dessus, a réécrit complètement la pièce,

dans ce cas, le modèle est si proche du résultat désiré que peu de chose doit être fait. Il est bien possible que Bach ait simplifié la partie de basse dans la version pour orgue (elle s'agit certainement moins que ce à quoi on s'attend dans l'arrangement de la sonate en trio normale). Et je suis pas mal sûr que, si Bach avait eu plus d'engagement dans cette tâche, il se serait senti libre d'ajouter plus d'intérêt à la partie de basse. Quoi qu'il en soit, j'ai respecté ici le vieil adage qui dit que dans la doute, il faut s'abstenir et la partie de basse est restée telle quelle.

La différence la plus évidente entre un piano et un instrument à cordes dans ce contexte touche la tessiture – le violon est totalement limité dans son registre grave par la corde de sol à vide, ce qui veut dire qu'une transposition à l'octave (surtout au second violon) devient parfois nécessaire. L'exemple de la propre transcription de Bach du *Trio en sol majeur* (BWV 1039) en la *Sonate pour viole de gambe* (BWV 1027) – et le fait que son contrepoint est parfaitement inversible – prouve que la transposition à l'octave n'est pas mauvaise. Dans la *Sonate no 6*, la plus rococo des sonates (et, incidemment, bien possiblement la seule sonate en trio composée spécialement pour cet effectif), la seconde partie de violon couvre une étendue étonnante, nécessitant d'assez fréquentes transpositions à l'octave pour convenir à un violon. La *Sonate no 3* n'a pratiquement pas besoin de tels ajustements dans la transcription (indiquant, peut-être, une origine pour deux violons?) et la *Sonate no 5* n'en demande que quelques-uns.

Les *Sonates nos 2 et 4* poseraient quelques problèmes de ce côté si ce n'était pour l'observation que la seconde partie convient parfaitement à un alto. La combinaison de violon, alto et continuo pourrait ne pas sembler la plus "normale" des instrumentations baroques mais Bach lui-même n'était-il pas connu pour passer outre aux conventions? D'abord, il jouait de l'alto et on a supposé que la *Suite pour violoncelle no 6* et plusieurs des parties obligées pour "violoncelle piccolo" dans les cantates pourraient avoir été jouées par Bach lui-même à l'alto – ou au moins sur un instrument semblable (peut-être la mystérieuse "Viola Pomposa"). Ensuite, c'est le précédent d'au moins un trio pour cette combinaison de violon, alto et continuo de J.G. Graun. Graun, qui était l'un des compositeurs allemands les plus importants de l'ère pré-classique, était un ami de Bach et il enseigna même le violon à Wilhelm Friedemann pendant un an. De plus, l'image sonore

un peu spéciale obtenue par un alto à la seconde partie reflète l'instrumentation inhabituelle de la version originale du premier mouvement de la *Sonate no 4* – hautbois d'amour, viole de gambe et continuo.

La seule sonate qui n'apparaît pas dans sa tonalité originale est la première. Quoiqu'on sache que Bach était soigneux dans son choix de tonalité, l'effet ou esprit d'un mouvement étant souvent relié à sa tonalité, on sait aussi qu'il avait peu de scrupules à changer la tonalité d'une transcription au besoin – souvent encore pour des raisons de tessiture. La transposition de la première sonate à un ton supérieur, fa majeur, élimine presque tout besoin de transposition à l'octave pour le second violon – et rend d'un coup le mouvement beaucoup plus approprié au violon.

Presque toutes les transcriptions de Bach, tout parfait que soit l'original, mirent le matériel retravaillé sous une nouvelle lumière. J'espère que ces interprétations révèlent aussi d'autres perspectives de la richesse et de la splendeur de ces sonates.

© **Richard Gwilt 2001**

Le London Baroque fut fondé en 1978 et est considéré mondialement comme l'un des meilleurs interprètes de musique de chambre baroque, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année a donné à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre une période s'étendant de la fin du 16^e siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier aux festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart et il a paru à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.

London Baroque



**Richard
Gwilt**

**Charles
Medlam**

**Terence
Charlston**

**Ingrid
Seifert**