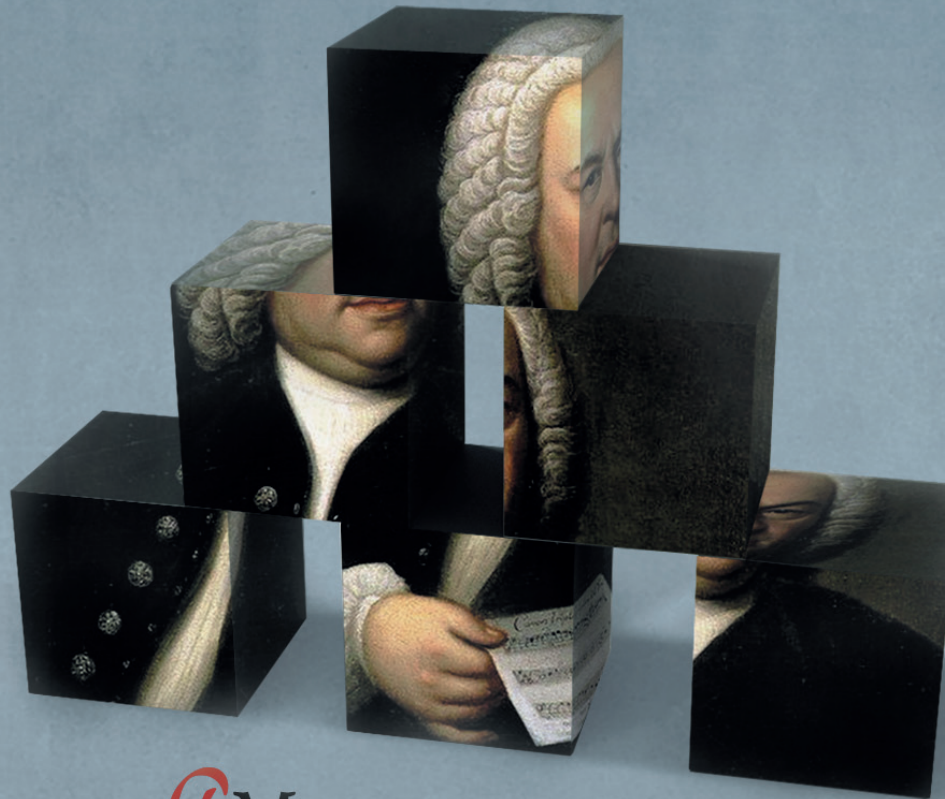


CHACONNE

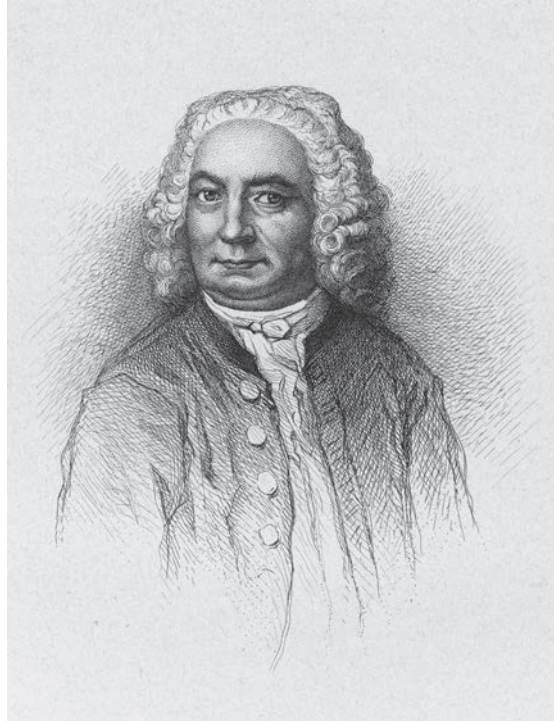
BACH

SIX TRIO SONATAS



TEMPESTA *di* MARE
PHILADELPHIA BAROQUE ORCHESTRA
CHAMBER PLAYERS

CHANDOS early music



Mary Evans Picture Library

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Six Trio Sonatas, BWV 525 – 530
Re-imagined for chamber ensemble

Sonata I, BWV 525

12:37

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
version for organ in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
alto recorder, violin, cello, and harpsichord

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | [Allegro] | 2:44 |
| 2 | Adagio | 6:18 |
| 3 | Allegro | 3:35 |

Sonata II, BWV 526

10:17

in D minor • in d-Moll • en ré mineur
version for organ in C minor • in c-Moll • en ut mineur
two violins, cello, and lute

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Vivace | 3:40 |
| 5 | Largo | 2:46 |
| 6 | Allegro | 3:51 |

	Sonata III, BWV 527	14:42
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur version for organ in D minor • in d-Moll • en ré mineur flauto traverso, viola da gamba, lute, and harpsichord	
7	Andante	5:09
8	Adagio e dolce	5:16
9	Vivace	4:17
	Sonata IV, BWV 528	9:21
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur version for organ in E minor • in e-Moll • en mi mineur lute and harpsichord	
10	Adagio – Vivace	2:38
11	Andante	4:05
12	Un poc' allegro	2:38
	Sonata V, BWV 529	11:14
	in F major • in F-Dur • en fa majeur version for organ in C major • in C-Dur • en ut majeur alto recorder, violin, viola, cello, harpsichord, and lute	
13	Allegro	4:15
14	Largo	4:14
15	Allegro	3:15

Sonata VI, BWV 530 13:26

in G major • in G-Dur • en sol majeur
sixth flute (small recorder in D), two violins, cello, lute, and
harpsichord

16 [Vivace] 3:32

17 Lente 6:34

18 Allegro 3:20

TT 73:03

Arranged for chamber ensemble by Richard Stone

Tempesta di Mare Chamber Players

Gwyn Roberts recorder • flauto traverso

Emlyn Ngai violin

Karina Schmitz violin • viola

Lisa Terry cello • viola da gamba

Richard Stone lute

Adam Pearl harpsichord

Bach: Six Trio Sonatas, BWV 525 – 530

During the late 1720s Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) compiled a set of six trio sonatas for organ, the three lines of music distributed among two manuals and pedal (three keyboards, one played by the organist with his feet). The immediate purpose, according to Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), was to provide training material for the composer's eldest son, Wilhelm Friedemann (1710 – 1784), who, in practicing them,

must have prepared himself by this means to be the great organ player he later became. It is impossible to say enough about their beauty. They were made during the composer's most mature age and can be looked upon as his chief work of this kind.

Forkel was writing in 1802, long after the fact. But his source for the story was probably either Wilhelm Friedemann himself or the composer's younger brother, Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788), who in 1788, as the presumed author of an anonymous comparison between Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel, had observed that the organ trios were

written in such a *galant* style that they still sound very good, and never grow old, but on the contrary will outlive all revolutions of fashion in music.

Additional support for Forkel's story is offered by a manuscript of the trios, copied during the early 1730s by Wilhelm Friedemann, who seems to have been replacing a missing portion of a slightly earlier manuscript in the hand of his step-mother, Anna Magdalena. In fact, the trios were widely known and performed by Johann Sebastian's pupils, and may therefore be grouped with other pedagogical keyboard collections such as the *Orgelbüchlein*, Inventions and Sinfonias, and *Das wohltemperirte Clavier*. That Bach was in fact compiling, rather than newly composing, his trios during the late 1720s is clear from surviving early versions of Sonatas III and IV, as well as of selected other movements. Characteristically, he did more than a little recomposing during the process of assembling and copying. And given that he was just completing publication of the Partitas (six keyboard suites issued singly and then, in 1731, together as the first part of

the *Clavier-Übung*), he may for a time have considered publishing the collection of organ trios as a sequel.

Because the first movement of Sonata IV was originally scored for oboe d'amore, viola da gamba, and continuo (as the *sinfonia* to the second part of Bach's church cantata *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76, of 1723), it seems likely that other movements among the organ trios had been conceived with instrumental ensemble in mind. We should not be surprised if this was the case, for a great many of Bach's instrumental works – including nearly all the concertos and overture-suites – come down to us in alternative versions. And, to be sure, the style of the organ pieces is unmistakably that of the Italianate trio sonata, quite different from Bach's other organ music in three parts. On the other hand, the organ trios differ markedly from Bach's instrumental sonatas in being more concise, clearer in form, and more rigorous in terms of equality between the two upper parts. Their compact, three-movement structure suggests the concerto more than the sonata (which was typically four movements long), and it is probably no coincidence that more than a few movements, including the first and third of Sonatas II, V, and VI, are in the *ritornello*

form closely associated with fast concerto movements.

In imitating the alternations between soloist(s) and larger ensemble (or *tutti*) typical of concertos, these trio movements relate to the *Sonate auf Concertenart*, or 'sonata in concerto style', a subtype cultivated by Bach and a number of his German contemporaries. There are several concerto-like movements in Bach's sonatas for flute and for violin, while *ritornello* form and contrast between solo and *tutti* combine in numerous ways among the keyboard works (the *Concerto nach italiänischem Gusto*, or 'Italian' Concerto, BWV 971 being the most famous example). But the organ trio 'concertos' are noteworthy for their clarity of form, free of the playful ambiguity often cultivated in such hybrids of sonata and concerto. The third movements add another element to the mix, for they take the form of fugues with soloistic episodes.

As is true of the individual works in some published collections of trios from Bach's time – the *Six Trio* (1718) and *Essercizii musici* (c. 1727) by Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) being the most notable – each of the six works recorded here is given a different scoring. Although that of Sonata IV, for obligato harpsichord and lute, is unconventional, it is worth recalling that

Bach himself pioneered the trio for obbligato keyboard and melody instrument (in his case, flute, violin, or viola da gamba). All the other instrumental combinations are frequently encountered in chamber music from Bach's time, and the key transpositions adopted here – Sonata I: B flat from the original E flat; Sonata II: D minor from C minor; Sonata III: E minor from D minor; Sonata IV: D minor from E minor; Sonata V: F major from C major (Sonata VI retains its original key of G major) – were chosen largely to accommodate the range and playing characteristics of the instruments in question.

Beyond assigning the two manual lines of the organ to melody instruments, the scoring of certain movements has been expanded from three to four parts. Bach later recycled the middle movement of Sonata III for his Concerto in A minor for Flute, Violin, Harpsichord, and Strings, BWV 1044 (1729 – 41). There the solo harpsichord accompanies the flute and violin with right-hand broken chords that outline the harmonies. This accompaniment, which could reflect how Bach and other keyboardists of the time realised the basso continuo line in such movements, has been adopted here. The orchestral style of Sonatas V and VI has inspired the addition of a string part to enrich

the musical texture. In the outer movements of Sonata VI, the two original treble lines are split among recorder and two violins, the 'extra' violin part allowing for a sharpening of the distinction between solo and tutti already present. The middle movement of the same sonata now features a true quartet texture. If the added viola in Sonata V has a largely accompanimental character in the first two movements, its more contrapuntally active role in the finale turns a three-voice fugue into one in four voices. Finally, the single bass line in Sonata IV has been expanded into two, so that both the lute and harpsichord can have their own treble and bass lines.

Although it might be objected that grafting these new musical tendrils onto the blooms of Bach's inspired invention undermines the integrity of the works, consider that in a letter of 1774 to Forkel, Carl Philipp Emanuel Bach recalled that his father used to improvise a fourth contrapuntal voice when accompanying trios by other composers. And Johann Georg Pisendel (1687 – 1755), concertmaster at the Dresden court and a long-time acquaintance of Bach, did not hesitate to compose new instrumental parts (typically for pairs of woodwinds) to many of the concertos that he performed with the court orchestra – just as Bach himself

added pairs of oboes and horns to the first movement of his Third Brandenburg Concerto (1721) when reassigning it as the opening sinfonia to his sacred cantata *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, BWV 174, of 1729. Such examples could be multiplied, but the essential point is that Bach and his colleagues understood musical works as relatively fluid entities, able to assume as many forms as there were purposes for them.

© 2014 Steven Zohn

The magazine *Fanfare* recently hailed **Tempesta di Mare** for its 'abundant energy, immaculate ensemble, and an undeniable sense of purpose'. Led by its directors, Gwyn Roberts and Richard Stone, with Emlyn Ngai, concertmaster, the ensemble performs baroque music on baroque instruments, its repertoire ranging from staged opera to chamber music. It performs all orchestral repertoire without a conductor, as was the practice when this music was new. Its Philadelphia Concert Series, noted by the *Philadelphia Inquirer* for its 'off-the-grid chic factor', emphasises the creation of a sense of discovery for artists and audience alike. Launched in 2002, the series has included thirty-one modern 'world premieres' of lost

or forgotten baroque masterpieces, leading the *Inquirer* to describe the ensemble as 'an old-music group that acts like a new-music group, by pushing the cutting edge back rather than forward'. Its supporters include the Pew Charitable Trusts, William Penn Foundation, Presser Foundation, and National Endowment for the Arts.

Tempesta di Mare has been recording exclusively for Chandos since 2004. Currently available are recordings of lute *concerti* by Silvius Leopold Weiss (2004), Nine German Arias and other works by Handel (*Flaming Rose*, 2007), cantatas and chamber music by Alessandro Scarlatti (2010), three volumes of orchestral works by Johann Friedrich Fasch (2008, 2011, and 2012), and recorder sonatas by Francesco Mancini (2014). Planned for future release are two CDs of French baroque orchestral music for the theatre. The ensemble's performances have been broadcast live nationally on programmes such as *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque*, and *Harmonia*. Concert recordings are distributed worldwide via the European Broadcasting Union, the world's foremost alliance of public service media organisations, with members in fifty-six countries in Europe and beyond. Tempesta di Mare has toured the world, from Oregon to Prague; most recently,

it paid a notable visit to the Internationale Händel-Festspiele Göttingen, made its New York debut at the Frick Collection, undertook its first European tour with full orchestra to

the Internationale Fasch-Festtage in Zerst, and made a sold-out appearance in the Richard P. Garmany Chamber Music Series at the University of Hartford, Connecticut.



Bach: Sechs Triosonaten BWV 525 – 530

Gegen Ende der 1720er Jahre legte Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) eine Sammlung von sechs Triosonaten für Orgel an, in denen die drei Stimmen für zwei Manuale und ein Pedal gesetzt waren (also drei Tastaturen, deren eine von den Füßen bedient wurde). Laut Bachs erstem Biographen, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), waren sie als Lehrstücke für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann (1710 – 1784), bestimmt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden.

Forkel schrieb im Jahr 1802, also lange nach der Entstehungszeit. Indes ist die Quelle seiner Behauptung wohl entweder Wilhelm Friedemann selbst oder dessen jüngerer Bruder Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788), der vermutlich Autor 1788 eines anonymen Vergleichs zwischen Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel:

... außer andern Trios für die Orgel sind besonders 6 dergleichen für zwey Manuale und das Pedal bekannt, welche so galant gesetzt sind, daß sie jetzt sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden.

Forkels Bericht wird durch die Handschriften der Trios bestätigt, die Wilhelm Friedemann zu Beginn der 1730er Jahre kopierte; diese scheinen den verschollenen Teil eines etwas älteren Manuskripts in der Hand seiner Stiefmutter Anna Magdalena ersetzt zu haben. Tatsächlich waren die Trios sehr bekannt und wurden von Johann Sebastians Schülern gespielt; daher sind sie wahrscheinlich in die Lehrbücher für das Clavier, also das *Orgelbüchlein*, die Inventionen und Sinfonien und *Das wohltemperirte Clavier*, einzureihen. Dass Bach nichts Neues schuf, sondern seine Trios in den späten 1720ern kompilierte, belegen die erhaltenen Frühfassungen der Sonaten Nr. III und IV und gewisse andere Sätze. Es ist typisch, dass er sich nicht mit dem Zusammenstellen und Kopieren

begnügte. Und da er um diese Zeit mit der Veröffentlichung der Partiten, der sechs Claviersuiten, zunächst einzeln und 1731 gemeinsam als erster Teil der *Clavier-Übung* beschäftigt war, mag er sich mit dem Gedanken getragen haben, die Triosonaten für Orgel anzufügen.

Da der erste Satz der Sonate Nr. IV ursprünglich mit einer Oboe d'amore, Gambe und Continuo besetzt war (und schon 1723 als Sinfonia zum zweiten Teil der Kirchenkantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76 diente), wurden vermutlich andere Sätze der Triosonaten für Orgel ebenfalls als Kammermusik konzipiert. Das darf nicht überraschen, denn viele von Bachs Instrumentalwerken – darunter fast alle Konzerte und Ouvertüren-Suiten – haben Alternativfassungen. Und der Stil der Stücke für Orgel weicht keineswegs von der italienischen Triosonate ab und unterscheidet sich somit von Bachs anderen dreistimmigen Orgelwerken. Andererseits sind die Triosonaten für Orgel so ganz anders als Bachs übrige Instrumentalsonaten: die Form straffer und klarer; satztechnisch sind die beiden Diskantstimmen gleichwertig. Die konzentrierte dreisätzig Anlage weist eher auf ein Konzert als eine Sonate hin (die typisch viersätzig war); es ist wohl kaum

Zufall, dass mehrere Sätze, darunter der erste und dritte der Sonaten Nr. II, V und VI, Ritornelle sind, also den schnellen Sätzen des Konzertbaus verwandt.

Der Wechsel zwischen Solist(en) und Ensemble (tutti) dieser Triosätze – der typische Konzertbau – bezieht sich auf die "Sonate auf Concertenart", eine untergeordnete Kategorie, der sich Bach und einige deutsche Zeitgenossen befleißigten. Bachs Sonaten für Flöte und für Violine enthalten mehrere an das Konzert anklingende Sätze; die Ritornellform und der Kontrast zwischen Solo und Tutti befinden sich auf verschiedene Art bei den Clavierwerken (das bekannteste Beispiel ist das *Concerto nach italienischem Gusto*, BWV 971). Indes haben die Orgel-Trio-"Konzerte" eine bemerkenswert klare Form, ganz ohne die sonst in diesen Mischformen von Sonate und Konzert so beliebte spielerische Ambiguität. Weitere Beigaben sind die dritten Sätze in der Gestalt von Fugen mit solistischen Episoden.

Ähnlich wie Einzelwerke, die in Bachs Zeit als Trio-Sammlungen veröffentlicht wurden – darunter vornehmlich die *Six Trio* (1718) und die *Essercizii musici* (ca. 1727) von Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) – haben auch die sechs hier eingespielten Werke verschiedene Besetzung. Obwohl die Sonate

Nr. IV für obligates Cembalo und Laute unkonventionell ist, muss man bedenken, dass Bach selbst das Trio für obligates Clavier und Melodie-Instrument vertrat (in seinem Fall Flöte, Geige oder Gambe). Damals waren alle die anderen kammermusikalischen Kombinationen gang und gäbe; die Transpositionen – Sonate Nr. I von Es-Dur nach B-Dur; Nr. II von c-Moll nach d-Moll; Nr. III von d-Moll nach e-Moll; Nr. IV von e-Moll nach d-Moll; Nr. V von C-Dur nach F-Dur; für Nr. VI bleibt die Originaltonart G-Dur erhalten – dienen vor allem, um Umfang und Klangcharakteristika der gewählten Instrumente zu wahren.

Nicht nur werden die beiden Manualstimmen den Melodieinstrumenten zuerteilt, sondern gewisse Sätze haben statt drei Stimmen vier. Bach überarbeitete später den Mittelsatz der Sonate Nr. III und schuf daraus sein a-Moll-Konzert für Flöte, Geige, Cembalo und Streicher BWV 1044 (1729 – 1741). Hier werden die Harmonien durch das solistische Cembalo, das die Flöte und Geige mit Arpeggien in der rechten Hand begleitet, angedeutet. Wir haben hier von der Praxis Gebrauch gemacht, die Bach und andere Clavieristen damals verwendeten, um den Generalbass zu realisieren. Der orchestrale Stil der Sonaten

Nr. V und VI hat eine neue Streicherstimme veranlasst, um den Satz zu bereichern. Bei den Außensätzen der Sonate Nr. VI wurden die beiden ursprünglichen Diskantlinien der Blockflöte und zwei Geigen überlassen, die “neue” Geigenstimme verstärkt den bereits vorhandenen Unterschied zwischen Solo und Tutti. Der Mittelsatz dieser Sonate hat nun ein echtes Quartettgefüge. In den beiden ersten Sätzen der Sonate Nr. V dient die extra Bratsche überwiegend als Begleitinstrument; im Finale spielt sie eine kontrapunktische Rolle, so dass aus den drei Stimmen der Fuge vier werden. Auch die lineare Bassstimme in der Sonate Nr. IV ist auf zwei erweitert worden, denn die Laute und das Cembalo haben jeweils die eigene Diskant- und Basslinie.

Obwohl sich beanstanden lässt, dass fremde Hand den Blüten von Bachs Inspiration neue Ranken aufpfropft, die sie untergraben, muss man bedenken, dass Carl Philipp Emanuel 1774 in einem Brief an Forkel berichtete, sein Vater habe “Trios [eines anderen Componisten] accompagnirt, [wobei er eine vierte kontrapunktische Stimme schrieb und] aus der elend bezifferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht” habe. Auch Johann Georg

Pisendel (1687 – 1755), der Dresdener Hofkonzertmeister und jahrelanger Freund Bachs, schrieb ohne weiteres neue Instrumentalstimmen (typischerweise für gepaarte Holzbläser) in viele Konzerte, die er mit dem Hoforchester aufführte. Bach hatte ja selbst den Kopfsatz seines Brandenburgischen Konzerts Nr. 3 mit je zwei Oboen und Hörnern versehen, als er ihn 1729 für die Sinfonia seiner Kirchenkantate *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* BWV 174 verwendete. Es gibt zahlreiche ähnliche Beispiele; ausschlaggebend ist, dass Bach und seine Zeitgenossen Musikwerke als sozusagen flüssige Einheiten betrachteten, die nach Belieben alle möglichen Formen und Zwecke annehmen konnten.

© 2014 Steven Zohn
Übersetzung: Gery Bramall

Die Zeitschrift *Fanfare* lobte vor kurzem **Tempesta di Mare** für seine "üppige Energie, das makellose Ensemble und unbestreitbares Zielbewusstsein". Angeführt von den Direktoren Gwyn Roberts und Richard Stone, zusammen mit dem Konzertmeister Emlyn Ngai, spielt das Ensemble Barockmusik auf Barockinstrumenten, wobei das Repertoire von Operninszenierungen

bis hin zur Kammermusik reicht. Es führt das gesamte Orchesterrepertoire ohne Dirigenten auf, wie es üblich war, als diese Musik neu gewesen ist. Seine Philadelphia-Konzertreihe, von der Zeitung *Philadelphia Inquirer* für ihre "außerordentliche Eleganz" gelobt, stellt das Schaffen eines Gefühls der Neuentdeckung für Künstler ebenso wie für das Publikum in den Vordergrund. Die 2002 in Angriff genommene Reihe hat einunddreißig moderne "Uraufführungen" von verlorenen oder vergessenen barocken Meisterwerken umfasst, woraufhin der *Inquirer* das Ensemble folgendermaßen beschrieb: "eine Gruppe der Alten Musik, die sich wie eine Gruppe der Neuen Musik gibt, indem sie die Grenzen der Innovation rückwärts statt vorwärts erweitert". Zu seinen Unterstützern gehören die Pew Charitable Trusts, die William Penn Foundation, die Presser Foundation und das National Endowment for the Arts.

Seit 2004 nimmt **Tempesta di Mare** exklusiv für Chandos auf. Gegenwärtig erhältlich sind Einspielungen mit Lautenkonzerten von Silvius Leopold Weiss (2004), Neun Deutsche Arien und andere Werke von Händel (*Flaming Rose*, 2007), Kantaten und Kammermusik von Alessandro Scarlatti (2010), drei Folgen

von Orchesterwerken von Johann Friedrich Fasch (2008, 2011 und 2012) sowie Blockflötensonaten von Francesco Mancini (2014). Für die Zukunft geplant sind zwei CDs mit französischer Orchestermusik für die Barockbühne. Die Aufführungen des Ensembles sind in den USA landesweit in Programmen wie *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* und *Harmonia* ausgestrahlt worden. Konzertaufnahmen werden weltweit über die Europäische Rundfunkunion (EBU) verbreitet, bei der es sich um die führende Allianz öffentlich-rechtlicher Medienorganisationen mit

Mitgliedern in sechsundfünfzig Ländern in Europa und darüber hinaus handelt. *Tempesta di Mare* hat Konzerte in aller Welt gegeben, vom US-Staat Oregon bis nach Prag; jüngst hat das Ensemble einen bedeutsamen Beitrag zu den Internationalen Händel-Festspielen in Göttingen geleistet, sein New Yorker Debüt bei der Frick Collection gegeben, seine erste Europatournee mit vollem Orchester zu den Internationalen Fasch-Festtagen in Zerbst unternommen und ein ausverkauftes Konzert im Rahmen der Richard P. Garmany Chamber Music Series an der Universität von Hartford, Connecticut gespielt.

Bach: Six Sonates en trio, BWV 525 – 530

Vers la fin des années 1720, Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) compila un ensemble de six sonates en trio pour orgue, dont les trois lignes musicales étaient réparties entre deux claviers manuels et le pédalier (en fait trois claviers, l'organiste jouant du troisième à l'aide de ses pieds) – le but immédiat, d'après le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818), ayant été de fournir du matériau d'étude pour le fils aîné du compositeur, Wilhelm Friedemann (1710 – 1784), qui, en les travaillant:

dut de cette façon se préparer à devenir le grand organiste qu'il fut par la suite. Il est impossible d'en louer suffisamment la beauté. Elles furent effectuées durant la pleine maturité du compositeur et peuvent être considérées comme son chef d'œuvre du genre.

Forkel écrivit ceci en 1802, bien après les faits. Il tenait probablement son récit soit de Wilhelm Friedemann lui-même, soit du frère cadet de ce dernier, Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788), qui, en 1788, en tant qu'auteur présumé d'une comparaison anonyme entre

Johann Sebastian Bach et George Frideric Haendel, avait fait remarquer:

[ces trios pour orgues sont] écrits dans un style si galant qu'ils sont toujours fort beaux à l'oreille et ne vieilliront jamais, mais au contraire survivront à toutes les révolutions dictées par la mode en musique.

Le récit de Forkel se trouve de plus corroboré par l'existence d'un manuscrit des trios copié par Wilhelm Friedemann au début des années 1730, vraisemblablement dans le but de remplacer la portion manquante d'un manuscrit légèrement antérieur écrit de la main de sa belle-mère, Anna Magdalena. Les trios étaient d'ailleurs bien connus des élèves de Johann Sebastian Bach, qui les jouaient souvent, ils peuvent donc se grouper avec d'autres recueils pédagogiques pour le clavier, tels l'*Orgelbüchlein*, les Inventiones et Sinfonias, et *Das wohltemperirte Clavier*. La survie de versions antérieures des Sonates III et IV, ainsi que d'une sélection d'autres mouvements, montre clairement qu'à la fin des années 1720, Bach compilait ses trios au lieu d'en écrire de nouveaux. Fait caractéristique cependant,

durant le processus de l'assemblage et de la copie, il apporta de nombreuses modifications à leur composition. Vu qu'il mettait la dernière main à la publication des Partitas (six suites pour clavier parues séparément avant d'être publiées ensemble, en 1731, en tant que première partie du *Clavier-Übung*), il se peut aussi qu'il ait considéré pendant un moment que le recueil de trios pour orgue serait publié pour donner une suite à celles-ci.

Du fait que le premier mouvement de la Sonate IV fut à l'origine écrit pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue (en tant que sinfonia de la seconde partie de la cantate d'église *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76, composée par Bach en 1723) il semble vraisemblable que d'autres mouvements de ces trios pour orgue aient été conçus avec des ensembles instrumentaux à l'esprit. D'ailleurs, nous ne devrions pas en être surpris si c'était le cas, car un grand nombre d'œuvres instrumentales de Bach – dont presque tous ses concertos et ses suites "ouvertures" – nous sont parvenues dans d'autres versions. Ajoutons à cela, qu'assurément le style de ces pièces pour orgue ressemble indéniablement à celui des sonates italianisantes en trio et s'avère bien différent des autres compositions à trois voix que Bach destina à l'orgue. Les trios pour orgue

diffèrent par contre nettement des sonates instrumentales de Bach, dans la mesure où ils présentent plus de concision, une forme plus claire et une égalité plus rigoureuse entre les deux parties les plus aiguës. Leur structure compacte à trois mouvements suggère le concerto davantage que la sonate (qui était d'habitude longue de quatre mouvements), et ce n'est probablement pas une coïncidence si bon nombre de mouvements, dont les premier et troisième des Sonates II, V et VI, suivent la forme *ritornello* étroitement associée aux mouvements rapides des concertos.

En imitant les alternances entre soliste(s) et ensemble plus vaste (ou tutti) typiques du concerto, ces mouvements en trio s'apparentent à la *Sonate auf Concertenart*, ou "sonate dans le style du concerto", sous-type cultivé par Bach et un certain nombre de ses contemporains allemands. Les sonates pour flûte et pour violon de Bach présentent plusieurs mouvements dans le style du concerto tandis que la forme *ritornello* et le contraste entre solo et tutti se combinent de nombreuses façons dans les œuvres pour clavier (le *Concerto nach italiänischem Gusto*, ou Concerto "italien", BWV 971, en étant l'exemple le plus célèbre). Toutefois les "concertos" en trio pour orgue sont remarquables par la clarté de leur forme,

dénuée de l'ambiguïté enjouée souvent cultivée dans ces pièces hybrides à mi-chemin entre sonate et concerto. Les troisièmes mouvements viennent ajouter un autre élément à ce mélange, car ils revêtent la forme de fugues pourvues d'épisodes en solo.

Suivant en cela l'exemple fourni par d'autres œuvres individuelles trouvées dans certains recueils de trios publiés au temps de Bach – les *Six Trio* (1718) et *Essercizii musici* (vers 1727) de Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) en étant les plus notables – chacune des six œuvres enregistrées ici est dotée d'un arrangement différent. Bien que celui de la Sonate IV, avec clavecin et luth obligés, soit peu conventionnel, il faudrait se souvenir que Bach fut lui-même le premier à écrire des trios pour clavier obligé et instrument mélodique (dans son cas: flûte, violon ou viole de gambe). Toutes les autres combinaisons instrumentales se rencontrent fréquemment dans la musique de chambre contemporaine de Bach, et les transpositions de tonalité adoptées ici – Sonate I: passant de mi bémol, la tonalité d'origine, à si bémol; Sonate II: d'ut mineur à ré mineur; Sonate III: de ré mineur à mi mineur; Sonate IV: de mi mineur à ré mineur; Sonate V: d'ut majeur à fa majeur (la Sonate VI gardant sa tonalité d'origine, sol majeur) – ont été choisies en

grande partie pour accommoder le registre et les caractéristiques de jeu propres aux instruments en question.

En plus de confier aux instruments mélodiques les deux lignes exécutées aux claviers de l'orgue, l'orchestration de certains mouvements s'est étoffée, passant de trois à quatre parties. Le mouvement central de la Sonate III fut plus tard réutilisé par Bach dans son Concerto en la mineur pour flûte, violon, clavecin et cordes, BWV 1044 (1729 – 1741): le clavecin soliste y accompagne la flûte et le violon en exécutant à la main droite des arpèges qui viennent souligner les harmonies. C'est cet accompagnement qui a été adopté ici, car il pourrait refléter la façon dont Bach et les autres clavecinistes de l'époque réalisaient la ligne de basse continue de tels mouvements. Le style orchestral des Sonates V et VI a inspiré l'ajout d'une partie de cordes pour enrichir la texture musicale. Dans les mouvements extérieurs de la Sonate VI, les deux lignes aiguës originales se trouvent réparties entre la flûte à bec et deux violons, la partie de violon "ajoutée" permettant d'affirmer davantage la distinction entre solo et tutti qui était déjà présente. Le mouvement central de la même sonate présente maintenant la texture d'un véritable quatuor. Si l'alto ajouté à la Sonate V a surtout un caractère

d'accompagnement dans les deux premiers mouvements, il prend un rôle contrapuntique plus actif dans le finale, changeant une fugue à trois voix en fugue à quatre voix. Pour finir, la ligne de basse unique de la Sonate IV a été développée pour en former deux, de sorte que le luth et le clavecin peuvent chacun avoir en propre une ligne aiguë et une ligne de basse.

Bien que l'on puisse objecter que l'adjonction de ces nouvelles lignes musicales ténues s'enroulant autour des superbes fleurons de l'invention divine de Bach sape l'intégrité de ces œuvres, il faut aussi prendre en considération que dans une lettre adressée à Forkel en 1774, Carl Philipp Emanuel Bach rappelle que son père avait l'habitude d'improviser une quatrième voix de contrepoint lorsqu'il accompagnait les trios d'autres compositeurs. En outre Johann Georg Pisendel (1687 – 1755), premier violon à la cour de Dresde et vieille connaissance de Bach, n'hésitait pas à composer de nouvelles parties instrumentales (généralement destinées aux bois regroupés par deux) pour bon nombre des concertos qu'il jouait avec l'orchestre de la cour – tout comme Bach ajouta lui-même deux hautbois et deux cors au premier mouvement de son Troisième Concerto brandebourgeois (1721) quand il le réutilisa comme sinfonia d'ouverture de

sa cantate sacrée *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, BWV 174, de 1729. On pourrait trouver de nombreux autres exemples de cette pratique, mais l'important est que Bach et ses collègues voyaient les œuvres musicales comme des entités relativement fluides, susceptibles d'adopter autant de formes qu'elles avaient de destinations.

© 2014 Steven Zohn

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Le magazine *Fanfare* a récemment salué **Tempesta di Mare** pour son "abondance d'énergie, [son] parfait ensemble et une motivation indéniable". Mené par ses directeurs, Gwyn Roberts et Richard Stone, avec Emlyn Ngai pour violon leader, l'ensemble joue de la musique baroque sur des instruments baroques, son répertoire allant des opéras montés sur scène à la musique de chambre. Il joue tout le répertoire orchestral sans chef d'orchestre, comme c'était la coutume à l'époque où cette musique était nouvelle. Sa Philadelphia Concert Series, dont le *Philadelphia Inquirer* a noté le "côté chic, hors du système", insiste sur la création d'un sentiment de découverte tant pour les artistes que leur public. Lancée en 2002, la série compte à son actif trente et une "créations

mondiales” modernes de chefs d’œuvre baroques perdus ou oubliés, amenant l’*Inquirer* à décrire l’ensemble comme un “ensemble de musique ancienne qui agit comme un ensemble de musique nouvelle, en faisant reculer les frontières du passé plutôt que celles du présent”. The Pew Charitable Trusts, la William Penn Foundation, la Presser Foundation et The National Endowment for the Arts lui apportent leur soutien.

Tempesta di Mare grave exclusivement pour Chandos depuis 2004. Parmi ses enregistrements actuellement disponibles figurent des concertos pour luth de Silvius Leopold Weiss (2004), neufs arias allemandes et autres œuvres de Haendel (*Flaming Rose*, 2007), des cantates et œuvres de chambre d’Alessandro Scarlatti (2010), trois volumes d’œuvres orchestrales de Johann Friedrich Fasch (2008, 2011, et 2012) et des sonates pour flûte à bec de Francesco Mancini. La sortie de deux CD de musique orchestrale baroque française pour la scène est prévue dans un avenir proche. Les exécutions

données par l’ensemble ont été diffusées live sur les ondes à l’échelle nationale américaine dans des émissions telles que *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* et *Harmonia*. Ses enregistrements en concert sont distribués dans le monde entier par l’intermédiaire de l’Union européenne de radiotélévision, la plus importante association de média de service public, dont les membres sont répartis dans cinquante-six pays, en Europe et au-delà. Tempesta di Mare a fait des tournées à travers le monde, de l’Oregon à Prague; l’ensemble a très récemment effectué une visite remarquée aux Internationales Händel-Festspiele Göttingen, fait ses débuts new-yorkais à la Frick Collection, entrepris sa première tournée européenne regroupant l’orchestre au complet pour se rendre aux Internationales Fasch-Festtage de Zerbst et a donné une interprétation à guichets fermés dans le cadre de la Richard P. Garmany Chamber Music Series de l’université de Hartford, dans le Connecticut.

Also available



CHAN 0743

Handel
Flaming Rose

Also available



CHAN 0791

Fasch
Orchestral Works, Volume 3



Also available



CHAN 0801

Mancini
Solos for a Flute



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 88.2 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 88.2 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 88.2 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

This project was made possible with the generous support of the following individuals:

Anonymous (2) • Paul and Karen Flora • Anne Hunter • Najjia N. Mahmoud • Eiji Miki
Kristin and Michael Mullen • Carol H. Roberts • Colin Roberts and Elizabeth Kendziora
Allison Rose • Ruth Shepard and Vinny Calleva • Tom Thompson

and all those who contributed to the Bach CD Recording Campaign.

Special thanks:

Dr Martha Johnson, for loan of the harpsichord
Dr Steven Zohn

Executive producer Ralph Couzens

Recording producers Loren Stata, Gwyn Roberts, and Richard Stone

Sound engineer Loren Stata

Editor Loren Stata

Mastering Rosanna Fish

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Presbyterian Church of Chestnut Hill, Philadelphia, Pennsylvania, USA;
26 – 29 August 2013

Front cover Artwork by designer incorporating portrait (oil on canvas) of Johann Sebastian Bach (1746)
by Elias Gottlob Haussmann (1695 – 1774), now at the Stadtgeschichtliches Museum, Altes Rathaus,
Leipzig, Germany

Inner inlay card Detail of Haussmann's portrait of Bach

Back cover Photograph of Tempesta di Mare Chamber Players by Becky Oehlers

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd

© 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Becky Ohtlers

Tempesta di Mare Chamber Players

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

SIX TRIO SONATAS, BWV 525 – 530

RE-IMAGINED FOR CHAMBER ENSEMBLE

- | | | | |
|-------|---|----------|---|
| 1-3 | SONATA I, BWV 525 | 12:37 | |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
version for organ in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
<i>alto recorder, violin, cello, and harpsichord</i> | | © 2014 Chandos Records Ltd |
| 4-6 | SONATA II, BWV 526 | 10:17 | |
| | in D minor • in d-Moll • en ré mineur
version for organ in C minor • in c-Moll • en ut mineur
<i>two violins, cello, and lute</i> | | © 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England |
| 7-9 | SONATA III, BWV 527 | 14:42 | |
| | in E minor • in e-Moll • en mi mineur
version for organ in D minor • in d-Moll • en ré mineur
<i>flauto traverso, viola da gamba, lute, and harpsichord</i> | | Arranged for chamber ensemble
by Richard Stone |
| 10-12 | SONATA IV, BWV 528 | 9:21 | |
| | in D minor • in d-Moll • en ré mineur
version for organ in E minor • in e-Moll • en mi mineur
<i>lute and harpsichord</i> | | |
| 13-15 | SONATA V, BWV 529 | 11:14 | |
| | in F major • in F-Dur • en fa majeur
version for organ in C major • in C-Dur • en ut majeur
<i>alto recorder, violin, viola, cello, harpsichord, and lute</i> | | |
| 16-18 | SONATA VI, BWV 530 | 13:26 | |
| | in G major • in G-Dur • en sol majeur
<i>sixth flute (small recorder in D), two violins, cello, lute, and harpsichord</i> | | |
| | | TT 73:03 | |

TEMPESTA *di* MARE
PHILADELPHIA BAROQUE ORCHESTRA
CHAMBER PLAYERS

Gwyn Roberts *recorder • flauto traverso*Emlyn Ngai *violin*Karina Schmitz *violin • viola*Lisa Terry *cello • viola da gamba*Richard Stone *lute*Adam Pearl *harpsichord*