



# Bach's Rhetorical Narrative

*Musica poetica is that discipline of music which teaches how to compose a musical composition [...] in order to sway the hearts and spirits of individuals into various dispositions.*  
(Joachim Burnmeister, 1606)

In the day when Bach lived and worked, lyrics and music were closely interwoven. Employing a fairly rational approach in his cantatas, for example, Bach tried to replicate the emotionally-charged words in the music. The narrative power of Bach's vocal and instrumental music did not come from nowhere, though. There are overlaps with a certain branch of classics, where the expressiveness of the word was central, namely rhetoric.

After all, in classical antiquity, speakers often looked for ways of adding more weight to what they wanted to say. That is how the discipline *rhetoric* came to pass, the art of speaking in the most persuasive manner possible. Through a number of techniques, you could compose your argument in a way that capitalized on eloquence. Speakers employed pauses, voice rises, emphatic repetition and arguments that led to a climax. It is very likely that those speakers enjoyed more success than those who recited the same content but in a monotonous voice.

During the course of the 16th century, treatises from classical antiquity were rediscovered, in which Cicero and Aristotle, among others, described how the 'art of persuasion' works. The interest in linking those ideas to the musical creative process grew in the 17th century. When in the early Baroque, the accompanied monody developed, music was entirely at the service of what was being conveyed in the lyrics. Consequently, the musical, rhetorical techniques came to emphasise the content of the text. At the same time, from the 17th century onwards, instrumental music was very much gaining ground within the repertoire, and we note that the same rhetorical techniques were used to lend this type of music the necessary powers of expression. Johann Mattheson, composer and contemporary of Bach, explicitly stated in his treatise *Der vollkommene Capellmeister* (1739) that a rhetorical narrative is just as important in purely instrumental music.

A composer like Bach, based on a selection of rhetorical resources, would have attempted to evoke in the listener the affect that he had in mind. In the Baroque period, this affect was not in any way related to the composer's personal emotions, unlike the Romantic period, when this was very much the case. In fact, it is not even confirmed that the rhetorical techniques were used to start the compositional process. What we do know is that those techniques were present in the composition and that they were very effective. In fact, this is where the performers have an important role to play. They have to identify the assets that

are present in the composition and 'switch on' - as it were - their narrative power, so that the music really beings to 'speak' to the listeners.

In the sonatas for flute and harpsichord, we notice how Bach implements this narrative power at different levels. While he applied some general principles, he also hand-picked his compositional techniques that are imbued, as it were, with rhetorical eloquence. These are current compositional techniques which Bach interpreted in an extremely ingenious way.

For example, there is, in terms of global resources, the aspect of the form. In the sonatas with *basso continuo* (BWV 1034, 1035), the monologue of the flute is central, with the base line supporting, and reinforcing, the affect. In the sonatas with obligatory harpsichord (BWV 1030, 1032), however, the feel of the dialogue between both instruments is central, which gives the arrangement a decidedly triosonata character, and, in the case of the *Andante* from BWV 1030, a style that is reminiscent of a monumental double concerto.

There is also the choice of tempo. The impact of a quick movement on the listener is different from that of a slow movement. Depending on the pace, you use different words to 'tell' a different type of musical narrative.

The choice of key can also make a difference. According to the descriptions of Johann Mattheson, each key supposedly taps into a group of affects. For example, B minor (BWV 1030) is a key that touches the heart, A major (BWV 1032) is brilliant and poignant, while E minor (BWV 1034) is profound, sad and with hope of consolation. E major (BWV 1035) is described by Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) in his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* as the best key to evoke laughter and boisterous joy, while also showing some restraint.

Finally, Bach was fond of using the convention that musically rising lines are often associated with positive affect, while decreasing lines call to mind a more negative affect.

The detail presents a particularly rich and complex palette of possibilities. Much like the spoken language, where you can direct your argument with word repetition, climax and intonation, you can also steer the musical narrative. When you listen to the opening bars of the *Andante* (BWV 1030), you hear a thought that is immediately repeated and varied. It is presented and expanded a third time as a climax of the argument, before it eventually descends with a downward line, much like a speaker concludes his sentence. In the *Largo e dolce* of the same sonata, the listener is treated to some remarkable harmonic surprises. Incidentally, this part gives us a rare insight into the way Bach would have played his *basso continuo* himself, since - against convention - the *continuo* was written down to every last detail, including chords and grace notes.

Contrast is a widely used tool. In the *Adagio ma non tanto* (BWV 1034), there is the contrast between 'low' and 'high' through the use of unexpected intervals. In the final section of the same sonata, the dynamic indication 'forte' and 'piano' provide the contrast, and sudden silences come across as very 'loud' in the *Largo e dolce* of BWV 1032. Sometimes, the contrast is rather modest, like the movement that stops, generating a sense of doubt in the listener about what is to follow (*Andante*, BWV 1034).

Imitation is also a proven technique: in the *Presto* of BWV 1030, flute and harpsichord are in constant dialogue through imitation when they introduce the fugal section. The fact that grace notes are added, as is clearly demonstrated in the *Adagio ma non tanto* from BWV 1035, is a further illustration of Bach's quest, through small, detailed musical gestures, to steer the musical argument.

Once you as a listener become aware of those tools, you will discover them everywhere: sudden contrasts, pauses, an unexpected high note (like a raised voice), lingering pauses around an idea, which leave you guessing as to where the story is going or a dialogue of musical ideas between flute and harpsichord. These are just a few of the techniques which composers like Bach employed to convey their story to the listeners.

Text: Yves Senden • Translation: Kristien Temperville

## Stefanie Troffaes • Flute

Stefanie Troffaes was born in Bruges, Belgium, in 1980, where she attended flute lessons with Patrick Beuckels and recorder lessons with Tomma Wessel. Stefanie continued her studies at the Brussels Royal Conservatory with Marc Hantai, Barthold Kuijken and Frank Theuns for the flute and with Bart Coen for the recorder. Besides her Master's degree which she concluded with *magnum cum laude*, she also received the prestigious Köberle Prize there. She has followed master classes with Daniël Brügger, Karl Keiser and Wilbert Hazelzet.

In 2002, Stefanie was finalist at the International Soloist Competition Musica Antiqua Brugge, and in 2015, she was nominated by radio Klara for the Audience Prize *Young Talent 2014* for her promising career.

She has performed freelance with numerous internationally renowned ensembles, including Les Talens Lyriques, B'Rock, Le Concert d'Astrée, Collegium Vocale, Les Muffatti, Insula Orchestra and Bach Concentus.

Stefanie has assisted in recordings for the labels Alpha, Musica Ficta, Naïve, Archiv Productions, Aparté, Challenge, Opus Arte, Palazzetto Bru Zane and Virgin.

## Julien Wolfs • Harpsichord

Julien Wolfs was born in Jodoigne, Belgium, in 1983, where he received his first harpsichord lessons from his mother Marie-Anne Dachy. He studied at the Amsterdam Conservatory and obtained his Master's degree under Menno van Delft. At the Conservatoire National Supérieur de Lyon, he continued his studies with Françoise Lengellé and Dirk Börner, where he earned a Master's degree in chamber music. At the IMEP in Namur, he also gained a Master's degree in pedagogy.

In 2007, Julien Wolfs was first laureate at the international contest for harpsichord at Musica Antiqua Brugge. Besides a shared second prize, he also scooped the Audience Award and the Editions Minkoff Prize.

Julien is founding member of the ensemble Les Timbres. In 2009, the ensemble won first prize at the contest Musica Antiqua Brugge, along with the special prize for the best performance of a contemporary creation. Their first CD *Les Pièces de Clavecin en Concerts* of Jean-Philippe Rameau was awarded a Diapason d'Or in 2014.

Julien was a guest at prestigious festivals in Europa and Japan, both as a soloist and in chamber music. He can be heard in the following ensembles and alongside the following artists: Les Timbres, Ricercar Consort, Philippe Pierlot, Lingua Franca, Benoît Laurent and For two to play. He has taken part in several recordings for the labels Ricercar, Ligia Digital, Flora and Mirare.

Translation: Kristien Temperville



# La rhétorique de Bach

*Musica poetica est la discipline de la musique qui inculque comment créer une composition musicale qui saura faire passer le cœur et l'esprit par diverses émotions, pour mieux les faire chavirer.*  
(Joachim Burnmeister, 1606)

À l'époque de Bach, texte et musique sont très intimement liés. Par une approche plutôt rationnelle, Bach essaiera de donner à la musique, notamment dans ses cantates, l'expressivité des mots. Mais la force narrative de la musique vocale et instrumentale du compositeur allemand n'est pas dénuée de fondements, et présente des points communs avec un domaine de l'antiquité classique, où l'éloquence du verbe occupe une place centrale : la rhétorique.

À cette époque, les orateurs cherchaient des moyens de conférer d'avantage de poids à leurs dires. Ce fut la naissance de la rhétorique, qui inculquait aux artistes d'user de la plus grande conviction. Par le biais de diverses techniques, il était possible d'agencer son discours de manière à garantir une force de persuasion maximale. Un orateur qui rythmait son verbe de pauses, qui élevait la voix, qui usait de répétitions explicites et qui organisait son raisonnement dans une structure à l'intensité progressive, gagnerait plus aisément l'approbation de son public qu'un autre se contentant de lui servir un contenu monocorde.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, des traités de l'antiquité classique seront redécouverts, où des figures telles que Cicéron et Aristote décrivent les ficelles de l'art oratoire et de la persuasion. L'intérêt porté à l'association de cette pensée au processus de création musicale grandira au XVII<sup>e</sup> siècle. Lors de l'apparition, au pré-baroque, de la monodie accompagnée, la musique se met entièrement au service de la sémantique du texte. Les techniques rhétoriques musicales accentueront le contenu du message. Parallèlement, à partir du XVII<sup>e</sup>, la musique instrumentale connaît une ascension fulgurante au sein du répertoire, et nous constaterons que les mêmes techniques rhétoriques apportent à la musique sa nécessaire force de conviction. Johann Mattheson, compositeur contemporain de Bach, indique explicitement dans son traité *Der vollkommene Capellmeister* (1739) qu'un discours rhétorique est également d'une importance capitale dans la musique purement instrumentale.

Un compositeur tel que Bach tentera de solliciter les affects de son auditeur en usant d'une série de moyens rhétoriques. À la période baroque, ces affects ne sont d'aucune façon associés à l'émotion personnelle du compositeur, à l'inverse de l'époque romantique, où l'approche devient une authentique piste de

réflexion. S'il n'a pas été démontré que les techniques rhétoriques résident à la base du processus, nous pouvons constater avec assurance la présence de ces techniques dans la composition, qui ne manquent pas leur cible. Un rôle important est aussi réservé à l'interprète, qui doit détecter ces moyens dans la composition pour mieux en « activer » la force de persuasion, pour que la musique puisse véritablement « parler » à l'auditeur.

Dans les sonates pour flûte traversière et clavecin, nous remarquons à quel point Bach introduit cette force de persuasion à différents niveaux. D'un côté, il fait usage d'une série de principes généraux et d'un autre, il sélectionne minutieusement ses techniques de composition, en quelque sorte imbibées de son art oratoire. Nous parlons ici de techniques de composition courantes, utilisées de façon extrêmement ingénieuse par Bach.

Il y a ainsi, au registre des moyens généraux, l'aspect de la forme. Dans les sonates pour flûte avec basse continue (BWV 1034, 1035), le monologue de la flûte occupe une place prépondérante, alors que la ligne de basse soutient et renforce les affects. Dans les sonates pour flûte et clavecin (BWV 1030, 1032), le dialogue est en revanche placé entre les instruments, ce qui confère à la composition un caractère clairement évocateur d'une sonate en trio et, dans le cas de l'*Andante* de la sonate BWV 1030, un style qui fait penser à un double concerto monumental.

Il y a ensuite le choix du tempo. Un mouvement rapide aura un autre impact sur l'auditeur qu'un mouvement lent : vous « racontez » un autre type de discours musical, avec d'autres mots.

De façon analogue, le choix de la tonalité peut également faire une différence. Selon les descriptions de Johann Mattheson, chaque tonalité peut être associée à un groupe d'affects distinct. Il décrit le si mineur (BWV 1030) comme une tonalité qui touche le cœur, le la majeur (BWV 1032) comme brillant et saisissant, le mi mineur (BWV 1034) comme profond, triste, avec une touche d'espoir et de consolation. Dans son ouvrage *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) qualifie le mi majeur (BWV 1035) de tonalité par excellence de la joie enjouée et extravertie, qui peut néanmoins être interprétée avec réserve et subtilité.

Bach aime à utiliser la convention selon laquelle des lignes musicalement montantes seront souvent associées à un affect positif, tandis que les descendantes correspondront davantage à un affect négatif.

Le travail du détail comprend une palette de possibilités particulièrement riche et complexe. À la façon dont nous pouvons, pour la langue parlée, enrichir notre argumentation par la répétition des mots, l'augmentation progressive de l'intensité et l'intonation, il est possible d'orienter le récit d'une partition. Si vous écoutez les mesures d'ouverture de l'*Andante* (BWV 1030), vous entendez une pensée, qui est immédiatement répétée en variation, avant d'être reprise une troisième fois, comme le climax du raisonnement, où elle est étendue, avant de retomber dans une ligne descendante, comme un orateur qui



terminerait sa phrase. Dans le *Largo e dolce* de cette même sonate, l'auditeur est confronté à une série de surprises harmoniques remarquables. Cette partie nous permet aussi de comprendre, et l'occasion est rare, la façon dont Bach aurait lui-même joué sa basse continue, avec un continuo, à contre-courant des conventions, entièrement écrit avec des accords et des ornements.

Le travail du contraste est un moyen très utilisé. Dans l'*Adagio ma non tanto* (BWV 1034), on perçoit le contraste entre 'haut et 'bas' par l'utilisation d'intervalles inattendus. Dans le dernier mouvement de cette même sonate, les indications dynamiques 'forte' et 'piano' assurent le jeu de contraste, où des silences inopinés deviennent infiniment expressifs, comme dans le *Largo e dolce* de la sonate BWV 1032. Parfois, le contraste se fait plus discret, dans un mouvement qui s'interrompt et qui inspire à l'auditeur un doute sur ce qui va suivre (*Andante*, BWV 1034).

L'imitation est une autre technique éprouvée : dans le *Presto* de la BWV 1030, la flûte traversière et le clavecin entrent constamment en dialogue par l'imitation, en présentant la pièce de façon fuguée. L'ajout d'ornements, manifeste dans l'*Adagio ma non tanto* de la sonate BWV 1035, est une autre illustration de la volonté de Bach d'orienter le discours musical par de petits gestes musicaux détaillés.

Une fois que vous en prenez conscience, en tant qu'auditeur, vous remarquerez l'omniprésence de ces techniques : des contrastes inopinés, une pause, une note haute qui vous surprend (comme une élévation de la voix), un tournoiement autour d'une idée, qui vous fait volontairement perdre un instant le fil du récit, un dialogue d'idées musicales, entre flûte traversière et clavecin : voilà quelques-unes des techniques qu'un compositeur comme Bach utilise pour conter son histoire à l'auditeur.

Texte: Yves Senden • Traduction: Guillaume Deneufbourg

## Stefanie Troffaes • flûte traversière

Stefanie Troffaes est née à Bruges en 1980. Dans sa ville natale, elle suit des cours de flûte traversière avec Patrick Beuckels et de flûte à bec avec Tomma Wessel. Stefanie poursuit ses études au Conservatoire royal de Bruxelles sous la direction de Marc Hantaï, Barthold Kuijken et Frank Theuns pour la flûte traversière et de Bart Coen pour la flûte à bec. En plus de son Master, obtenu avec grande distinction, elle décroche le prestigieux prix Köberle. Elle participe ensuite aux masterclasses de Daniël Brüggen, Karl Keiser et Wilbert Hazelzet.

En 2002, Stefanie est finaliste du concours international Musica Antiqua Brugge pour solistes et en 2015, elle est nommée par radio Klara pour le prix du public dans la catégorie Espoir 2014 pour sa carrière très prometteuse.

Elle se produit en concert en tant que musicienne freelance avec des ensembles de renommée internationale tels que Les Talens Lyriques, B'Rock, Le Concert d'Astrée, Collegium Vocale, Les Muffatti, Insula Orchestra et Bach Concentus.

Stefanie a collaboré à plusieurs enregistrements pour les labels Alpha, Musica Ficta, Naïve, Archiv Productions, Aparté, Challenge, Opus Arte, Palazzetto Bru Zane et Virgin.

## Julien Wolfs • clavecin

Julien Wolfs est né à Jodoigne en 1983. Il suit ses premières leçons de clavecin avec sa mère, Marie-Anne Dachy. Il étudie ensuite au Conservatoire d'Amsterdam, où il obtient son Master sous la direction de Menno van Delft. Il poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Lyon, où il est placé sous la houlette de Françoise Lengellé et de Dirk Börner. Il y décroche un nouveau Master en musique de chambre. L'IMEP de Namur lui décerne plus tard son troisième Master en pédagogie.

En 2007, Julien Wolfs est premier lauréat du concours international Musica Antiqua Brugge pour clavecin. Outre son deuxième prix ex aequo, il reçoit le Prix du public et le prix Éditions Minkoff.

Julien est le cofondateur de l'ensemble Les Timbres, couronné du premier prix du concours Musica Antiqua Brugge en 2009, ainsi que du Prix spécial de la meilleure interprétation d'une création contemporaine. Leur premier CD, *Les Pièces de Clavecin en Concerts* de Jean-Philippe Rameau, fut récompensé d'un Diapason d'Or en 2014.

Julien s'est produit lors de festivals de premier plan en Europe et au Japon, principalement en soliste ou en musique de chambre avec les ensembles et les artistes suivants : Les Timbres, Ricercar Consort, Philippe Pierlot, Lingua Franca, Benoît Laurent et For two to play. Julien Wolfs a pris part à plusieurs enregistrements pour les labels Ricercar, Ligia Digital, Flora et Mirare.

Traduction: Guillaume Deneufbourg

**Production** : Paraty

**Directeur du label / Producer** : Bruno Procopio

**Ingénieur du son, direction artistique / Balance Engineer** : Aline Blondiau

**Création graphique / Graphic Design** : Leo Caldi

**Textes / Liner notes** : Yves Senden

**Traductions / Translations** : Kristien Temperville (EN), Guillaume Deneufbourg (FR)

**Photographe / Photography** : © Lieven Dirckx (Stefanie Troffaes), © Tom Callemin (Julien Wolfs)

**Couverture / Cover** : Lierre, Aubry Charles (1811-1877)

Recorded in May 2015 / Enregistré en mai 2015 (Beaufays, Belgique)

**Remerciements** : R. Feye, B. et Ph. Pierlot

Stefanie Troffaes, flute by Alain Weemaels, after I.H. Rottenburgh ca. 1725

Julien Wolfs, harpsichord by Bruce Kennedy, after M. Mietke ca. 1702/4

**Paraty Productions**

email: [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr)

[www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)