

BACH *TRIPLE*

FRANK THEUNS *traverso*

SOPHIE GENT *violin*

BERTRAND CUILLER *harpsichord*

LES MUFFATTI



1 Couverture
a

Handwritten musical score for the first system, labeled "1 Couverture a". The system includes staves for Fl. Trani, Violino 1, Violino 2, Viola, and Bass. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Fl. Trani part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Violino 1 and Violino 2 parts are in treble clef. The Viola part is in alto clef. The Bass part is in bass clef. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Fl. Trani part has a dynamic marking of *f* (forte).

Handwritten musical score for the second system. This system continues the musical composition for the Fl. Trani, Violino 1, Violino 2, Viola, and Bass parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Fl. Trani part has a dynamic marking of *f* (forte).

Handwritten musical score for the third system. This system continues the musical composition for the Fl. Trani, Violino 1, Violino 2, Viola, and Bass parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Fl. Trani part has a dynamic marking of *f* (forte).

Handwritten musical score for the fourth system. This system continues the musical composition for the Fl. Trani, Violino 1, Violino 2, Viola, and Bass parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Fl. Trani part has a dynamic marking of *f* (forte). The system concludes with a double bar line.

BACH *TRIPLE*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Orchestral Suite No. 2 in B minor BWV 1067

1	Ouverture	6:46
2	Rondeaux	2:02
3	Sarabande	2:37
4	Bourée I & II	1:40
5	Polonaise & Double	3:21
6	Menuet	1:08
7	Badinerie	1:21

Brandenburg Concerto No. 5 in D major BWV 1050

8	Allegro	9:36
9	Affettuoso	5:43
10	Allegro	5:12

from Concerto for 3 Harpsichords in D minor BWV 1063

11	Alla Siciliana (Transcription* for Traverso, Violin and Harpsichord)	3:54
----	--	------

Concerto for Traverso, Violin and Harpsichord in A minor BWV 1044

12	Allegro	9:00
13	Adagio ma non tanto, e dolce	6:04
14	Alla breve	7:00

TOTAL		65:37
-------	--	-------

* Transcription by Frank Theuns

^MENU

FRANK THEUNS	<i>traverso</i>
SOPHIE GENT	<i>violin</i>
BERTRAND CUILLER	<i>harpsichord</i>

LES MUFFATTI

Sophie Gent	<i>violins I</i>
Madoka Nakamaru	
Rafael Núñez Velásquez	
Shiho Ono	
Jorlen Vega*	<i>violins II</i>
Laurent Hulsbosch	
Louise Moreau	
Wendy Ruymen*	<i>altos</i>
Julie Vermeulen	
Diana Vinagre*	<i>cellos</i>
Corentin Dellicour	
Benoît Vanden Bemden*	<i>double bass, violone*</i>
Bernard Zonderman	<i>theorbo</i>
Bertrand Cuiller	<i>harpsichord</i>

(* tracks 8 and 10)

www.lesmuffatti.be



SOPHIE GENT *violin*
Jacob Stainer (Absam, 1676)



BERTRAND CULLER *harpsichord*
Bruce Kennedy (Castelmuzio, 2002)
after Christian Zell (Hamburg, 1728)



FRANK THEUNS *traverso*
Andreas Glatt (Brussels, 2013)
after Carlo Palanca (Torino, 1750)





BACH *TRIPLE*

Only a very small part of Bach's orchestral output has been preserved for posterity. There has been much speculation about the reasons for the above-average losses in this genre in particular, although without any truly conclusive explanation to date. The fact that so few works for instrumental ensembles have survived from the Weimar and Köthen years in particular — periods when Bach was at the head of excellent ensembles as both concertmaster and *Kapellmeister* — has led some musicologists to hypothesise that he was required to leave a large part of his compositions behind when he left those courts, in accordance with a custom repeatedly documented in 18th century records; other considerations point to the division of Bach's body of work amongst his heirs. All that is certain, however, is that a veil of oblivion began to descend over Bach's orchestral works at his death at the latest, this being partly due to a profound change in taste that had first arisen in the middle of the 18th century. The efforts needed to revive these pieces during the Bach renaissance at the beginning of the 19th century were many and varied, as by then they were completely unknown even to those who were familiar with Bach's music. This was a lengthy process that also gave rise to numerous difficulties;

the significance of this musical genre that pointed the way to the future would only be recognised later.

The title of this album refers to the two concertos recorded here, in which the flute, violin and harpsichord appear as solo instruments. The Concerto in D major BWV 1050 is the fifth of a collection of *Six concerts avec plusieurs instruments* dedicated to the Margrave Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt on 24 March 1721, today known as the Brandenburg Concertos. Bach here tried his hand at the genre of the group concerto, a form that was popular at the time and which employed various combinations of solo instruments with their individual timbres.

What might have prompted Bach to make this particular dedication? A few clues are to be found in the work's preface, according to which the Margrave, then resident in Berlin, had asked Bach a couple of years earlier ("*un couple d'années*") to enlarge his court orchestra's concert repertoire. It has sometimes been surmised in musicological literature that Bach and Christian Ludwig first met in Carlsbad in May 1718, as the German aristocracy met there during the summer months — taking their court musicians with them — and thus often created an almost festival atmosphere. If this were the case, then Bach would have al-

lowed a whole three years to go by before complying with the Margrave's request. Another and altogether more obvious opportunity for such a meeting would have been during Bach's journey to Berlin in the spring of 1719, where he was to collect a large two-manual harpsichord for his employer in Köthen from Michael Mietke, the instrument maker to the Prussian court.

The social status of the Margrave Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt has long been underestimated in Bach research, as he was thought to be a kind of Prussian country squire who spent his life on his estates somewhere in provincial Brandenburg and whose encounter with Bach was more a matter of chance. He was, however, in fact one of the most influential people in Berlin. Christian Ludwig was the youngest son of the "Great Elector" Frederick William of Brandenburg and the brother of the later King Frederick I of Prussia. Although he himself had no sovereign rights, the income from his various estates and his many offices and titles earned him an annual allowance of around fifty thousand thalers. The Margrave also lived in a separate wing of the Berlin Stadtschloss with his own court and his own instrumental ensemble filled with excellent musicians. After the death of Frederick I in 1713, his son Frederick William — the "Soldier King" — abolished not

only the elaborate court ceremonial but also the court orchestra; many a royal musician soon found re-employment in the ensemble of Frederick William's art-loving uncle. In a certain sense, the orchestra that the Margrave Christian Ludwig maintained until his death in 1734 was the unofficial court orchestra of the Prussian royal family.

Bach could therefore have made music with Christian Ludwig's ensemble during his meeting with the Margrave; he may have even had the opportunity to try out the newly acquired Mietke harpsichord for the first time. As a set of parts for the D major concerto has survived that were made before the dedication score was prepared, Bach could well have presented this effective and extremely virtuoso piece for the harpsichord alongside the Margrave's court musicians at the Berlin Stadtschloss in 1719. If the Margrave Christian Ludwig had indeed heard such a sample of Bach's compositional skills, then it would be easy to understand why he then commissioned a whole series of such instrumental works. Two years later, Bach then either sent the score to Berlin or presented it personally to the dedicatee; he had revised the work he had performed earlier and added it to the cycle.

The solo harpsichord that appears in the Fifth Brandenburg Concerto is accompanied by a small concertino of flute and violin that surrounds the harpsichord's figurations; the concertino's music involves motifs derived from the ritornello, although these are developed independently in the course of the movement. The compositional structure of the outer movements suggests the use of single instruments for the ripieno strings, which has been adopted for this recording. One striking feature is the use in the central section of extended sound surfaces together with a much slower harmonic rhythm which at times reaches stasis. Bach may have found the inspiration for this particular formal feature in Vivaldi. There are passages in the first movement that are reminiscent of passages from Vivaldi's Concerto in A minor op. 3/8, which Bach had transcribed for organ during his final years in Weimar (BWV 593). A comparison with such possible models, however, also shows how individual Bach's musical language had become from his Weimar years onwards, and how boldly and independently he developed his compositional and formal concepts. The large da capo structures of many movements — both free or strict — can also be interpreted in this sense. The repetition of larger sections after long excursions involving harmonic and thematic variation creates a listening experience that almost anticipates the

classical sonata form; this cannot have failed to have an effect in the case of the D major concerto. Incidentally, Bach only added the impressive harpsichord cadenza that almost goes beyond the scope of the first movement when he was preparing the dedication score for Margrave Christian Ludwig. A contrapuntally and thematically tightly worked slow quartet movement follows, which is marked *Affettuoso* — a rare indication for 1720. The piece concludes with a cheerful *Gigue* in the form of a loosely structured fugue.

The fact that Bach composed a work with exactly the same combination of solo instruments in his Triple Concerto in A minor BWV 1044 implies a closer relationship between the two pieces. The Triple Concerto occupies a special position among Bach's orchestral works in many respects, as all three movements are based on earlier compositions that were extensively reworked when they were integrated into their new context. Bach drew on the Prelude and Fugue in A minor BWV 894 — written in the late Weimar or early Köthen period — for the two fast outer movements, while the central *Adagio* was taken from the Organ Sonata in D minor BWV 527 or from the chamber work on which the sonata was based.

The transformation of a purely keyboard work into the form of a concerto movement with its particular requirements is rightly regarded as a brilliant compositional achievement and is itself unique in Bach's oeuvre. The reworking process in BWV 1044 presupposes a cross-genre musical conception that was actually still alien to the structural thinking of compositional practice in the early 18th century, but one which Bach had already appropriated in his early years. His formal experiments in the Weimar cantatas (the combination of chorale arrangement and aria, the synthesis of fugal technique with da capo form) and the Köthen concertos (the synthesis of fugal technique with the concerto movement), for example, fundamentally return to the same abstract concept of musical functionality to which the Triple Concerto owes its origins.

Bach's handling of the orchestra is another special feature of the Triple Concerto and is unique in his oeuvre. The alternating use of bowed and pizzicato passages together with the use of double and multiple stops give the ripieno an unprecedented colourfulness. These techniques were new to Bach, and he seems to have taken them from orchestral works composed by his son Carl Philipp Emanuel in Berlin in the 1740s. The extremely finely balanced dynamics — with a total of

five different gradations between *pp* and *ff* — and the wide range of the harpsichord (C to f''') also speak in favour of placing the work in the last decade of Bach's life. The varied handling of the solo instruments is also a sign of a mature work. The flute and violin form a "small" ripieno opposite the "large" ripieno of the tutti strings as in BWV 1050, although here they can also function as a tutti in places. This creates a finely chiselled balance between the three groups, in which the flute and violin mediate between the string tutti and the keyboard instrument.

Bach not only added a fourth part to the original three parts of the slow central movement but also used an ingenious part-swapping technique for the repetitions of the two reprises that he has written out in the Triple Concerto: the line initially played by the harpsichordist's right hand is transposed down an octave and is given to the violin, while the harpsichord takes over the flute line; the flute in turn plays the original violin line, a part of which is also transposed by an octave. This produces a multitude of new timbres despite the extreme economy of the musical material.

In the finale, Bach takes the melodic lines and harmonies of a three-part virtuoso fugue that were merely hinted at in his model and

creates a dense five-part ritornello that runs through the entire movement. To compare this movement to its model is to be reminded of a statement by Bach's apologist Johann Abraham Birnbaum: he replied to a critical attack by the composer and music theorist Johann Adolph Scheibe that Bach had "brought the most hidden secrets of harmony into the most artful practice".

Bach's use of Berlin orchestral techniques as well as parallels with the Fifth Brandenburg Concerto leads to the assumption that the magnificent Triple Concerto was also intended for a performance in the Prussian metropolis. This is also supported by the fact that BWV 1050 was still known in Berlin in the 1740s and 1750s, as copies possessed by Christoph Nichelmann and C. P. E. Bach show; the two earliest copies of the Triple Concerto, owned by Johann Friedrich Agricola and Johann Gottfried Mützel, were also made there. It is possible that there may have been an unbroken local tradition of performing BWV 1050, which Bach then continued with the Triple Concerto; its Berlin performances could therefore have taken place in the context of Bach's trips to Berlin in August 1741 and May 1747, and the performance venue might well have been one of the private musical societies of the upper middle classes. Could there still have been musicians or music

lovers in Berlin in the 1740s who had heard Bach's performance of his first harpsichord concerto decades earlier, and who would have been amazed at the direction in which the composer had developed since then?

The Orchestral Suite No. 2 in B minor BWV 1067 was also composed in the later Leipzig period. The surviving sources document performances around 1739 and in the mid-1740s; it would appear that the piece belongs to the second period of Bach's work with the student Collegium musicum. The genesis of the work can only be reconstructed in fragments, whilst numerous copying errors in the original parts indicate that the piece was initially a whole tone lower — in A minor — and was therefore originally scored for a different solo instrument. The Suite integrates the principles of concerto form into almost all of its movements by juxtaposing the solo wind instrument with an accompanying string section. This hybrid form seems to have been particularly popular at the Dresden court; in any case, several works with the title *Concert en Ouverture* can still be found today in the music collection of the Saxon court orchestra. Perhaps the roots of this work therefore lie in musical stimuli that Bach had incorporated during his frequent visits to Dresden.

The Orchestral Suite in B minor is a work of austere beauty in which contrapuntal artistry and melancholy expression form an extremely individual combination with the carefully judged dance rhythms. Bach here utilised the entire palette of compositional possibilities that he had acquired over the course of his life. The pluralism of stylistic and formal models presented here as well as the increased expressivity and rational dissemination of Bach's compositional technique already point to the works composed during his final years. A strict canon at the fifth is hidden between the outer voices in the naturally flowing *Sarabande*, whilst the melody in the upper voice of the *Polonaise* is shifted to the bass in the following virtuoso *Double*. The contrapuntal skills displayed in this piece are, however, never an end in themselves, particularly as they almost disappear behind an exuberant melodic inventiveness that reaches its climax in the final movement titled "*Battinerie*" — one of Bach's best-known and most popular creations.

An arrangement of the slow central movement *Alla Siciliana* from the Concerto for three harpsichords and strings in D minor BWV 1063 is included as a kind of encore. The concerto was possibly composed around 1740 for performance by Bach's Collegium musicum and probably was itself based on a

concerto for three solo instruments that has not survived; the present arrangement is a reminder of this. The formal design of the binary movement is extremely simple and is reminiscent of the central movement of the triple concerto. The two sections initially played by the tutti are ornamented in the repeat by the soloists according to the principles of variation and elaboration.

Peter Wollny

BACH *TRIPLE*

Bachs Orchesterschaffen ist der Nachwelt nur zu einem recht kleinen Teil erhalten geblieben. Über die Gründe für überdurchschnittliche Verluste gerade in diesem Bereich ist viel gemutmaßt worden, doch wirklich schlüssige Erklärungen fehlen bislang. Dass gerade aus den Weimarer und Köthener Jahren, in denen der Komponist als Konzert- und Kapellmeister an der Spitze ausgezeichneter Ensembles stand, so wenige instrumentale Ensemblewerke überliefert sind, bewog einige Musikwissenschaftler zu der Hypothese, Bach habe – einer in Dokumenten des 18. Jahrhunderts mehrfach belegten Gepflogenheit folgend – bei seinem Weggang einen Großteil seiner Kompositionen in diesen Residenzen zurücklassen müssen; andere Überlegungen knüpfen an die Aufteilung von Bachs Notenschatz unter seinen Erben an. Gesichert ist allerdings nur, dass sich spätestens mit Bachs Tod der Schleier des Vergessens über seine Orchesterwerke zu senken begann – zum Teil auch bedingt durch einen in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden tiefgreifenden Geschmackswandel. Im Zuge der Bach-Renaissance Anfang des 19. Jahrhunderts bedurfte es somit vielfältiger Bemühungen, die selbst ausgemachten Bach-Kennern mittlerweile gänzlich unbekannten Stücke wiederzubele-

ben. Dieser Prozess war langwierig und mit zahlreichen Schwierigkeiten verknüpft; die zukunftsweisende Bedeutung dieser Werkgruppe wurde erst spät erkannt.

Der Titel dieses Albums bezieht sich auf die beiden hier eingespielten Konzerte, in denen Flöte, Violine und Cembalo als Soloinstrumente hervortreten. Das Konzert in D-Dur BWV 1050 ist das fünfte einer am 24. März 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt gewidmeten Sammlung von *Six Concerts Avec plusieurs Instruments*, die heute als die »Brandenburgischen Konzerte« bekannt sind. Bach versuchte sich hier an der seinerzeit beliebten Gattung des Gruppenkonzerts mit vielfältigen und klangfarbenen Kombinationen von Soloinstrumenten.

Was mag den Komponisten zu dieser Widmung bewogen haben? Hinweise finden sich in deren Vorrede, derzufolge der in Berlin residierende Markgraf »vor einem Paar von Jahren« (*»il y a un couple d'années«*) Bach gegenüber den Wunsch geäußert hatte, er möge das Konzertrepertoire für seine Hofkapelle erweitern. In der Fachliteratur wurde gelegentlich vermutet, dass Bach und Christian Ludwig einander erstmals im Mai 1718 in Karlsbad begegnet sind. Dort traf sich während der Sommermonate der deutsche

Hochadel – begleitet von seinen Hofmusikern – und es stellte sich regelmäßig eine Art Festspielatmosphäre ein. Bach hätte in diesem Fall allerdings ganze drei Jahre verstreichen lassen, bevor er dem Wunsch des Markgrafen entsprach. Eine andere – insgesamt wohl näherliegende – Gelegenheit für eine Begegnung war Bachs Reise nach Berlin im Frühjahr 1719, wo er für seinen Köthener Dienstherrn ein großes zweimanualiges Cembalo des preußischen Hofinstrumentenbauers Michael Mietke abholen sollte.

Der gesellschaftliche Rang des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt ist in der Bach-Forschung lange Zeit unterschätzt worden. Man hielt ihn für eine Art preußischen Landjunker, der sein Leben auf seinen Gütern irgendwo im provinziellen Brandenburg verbrachte und dessen Begegnung mit Bach eher dem Zufall geschuldet war. Tatsächlich aber handelte es sich um eine der einflussreichsten Standespersonen Berlins. Christian Ludwig war der jüngste Sohn des »Großen Kurfürsten« Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Bruder des späteren preußischen Königs Friedrich I. Er selbst verfügte zwar über keine landesherrlichen Rechte, immerhin aber brachten ihm die Einkünfte aus seinen verschiedenen Gütern und seinen vielfältigen Ämtern und Titeln eine jährliche Apanage von etwa 50.000 Talern

ein. Außerdem bewohnte der Markgraf einen separaten Flügel des Berliner Stadtschlusses – mit eigenem Hofstaat und eigener Kapelle, die mit exzellenten Musikern besetzt war. Nachdem Friedrich I. im Jahr 1713 gestorben war, schaffte sein Sohn Friedrich Wilhelm, der »Soldatenkönig«, das prunkvolle Hofzeremoniell samt Hofkapelle ab und manch einer der königlichen Musiker fand fortan sein Auskommen im Ensemble von dessen kunstsinnigem Onkel. In gewissem Sinne war das von Markgraf Christian Ludwig bis zu seinem Tod im Jahr 1734 unterhaltene Orchester also die inoffizielle Hofkapelle der königlich-preußischen Familie.

Bei seiner Begegnung mit dem Markgrafen könnte der Köthener Kapellmeister also gemeinsam mit Christian Ludwigs Ensemble musiziert haben. Vielleicht bot sich gar die Gelegenheit, das neu erworbene Mietke-Cembalo einer ersten Probe zu unterziehen. Da von dem D-Dur-Konzert ein noch vor der Widmungspartitur angefertigter Stimmensatz überliefert ist, könnte Bach dieses wirkungsvolle und speziell für das Cembalo äußerst virtuose Stück 1719 gemeinsam mit den Hofmusikern des Markgrafen im Berliner Stadtschloss präsentiert haben. Sollte Markgraf Christian Ludwig tatsächlich eine solche Probe von Bachs Kompositionskunst erhalten haben, dann wäre leicht nachvollziehbar, dass

er gleich eine ganze Reihe derartiger Instrumentalwerke in Auftrag gab. Zwei Jahre später sandte Bach dann die Partitur nach Berlin oder er überreichte sie dem Widmungsträger persönlich; das seinerzeit aufgeführte Werk fügte er in überarbeiteter Form in den Zyklus ein.

Im fünften Brandenburgischen Konzert ist dem solistischen Cembalo ein kleines Concertino aus Flöte und Violine beigegeben, das die Figurationen des Tasteninstrumentes beständig mit Motiven umspielt, welche aus dem Ritornell abgeleitet sind, im Laufe des Satzes aber eigenständig weiterentwickelt werden. Die kompositorische Faktur der Rahmensätze legt eine solistische Besetzung der Ripien-Streicher nahe, wie sie in dieser Aufnahme auch realisiert wird. Ein auffälliger Zug sind die im Mittelteil ausgebreiteten Klangflächen mit stark verlangsamter, gelegentlich statischer Harmonik. Die Anregung für diese formale Besonderheit hat Bach möglicherweise bei Vivaldi gefunden. Einige Stellen im ersten Satz erinnern an Passagen aus dessen Konzert in a-Moll op. 3/8, das Bach in seinen späten Weimarer Jahren für Orgel bearbeitet hat (BWV 593). Ein Vergleich mit solchen möglichen Vorbildern zeigt zugleich aber auch, wie eigenständig Bachs Tonsprache spätestens ab der Weimarer Zeit war, wie kühn und unabhängig er seine satztechnischen und formalen

Konzepte entwickelte. In diesem Sinne sind auch die großen – freien oder strengen – Da-Capo-Strukturen vieler Sätze zu deuten. Das erneute Erklängen größerer Abschnitte nach langen harmonischen und variativen Exkursionen bewirkt ein geradezu auf klassische Sonatenformen vorausgreifendes Hörerlebnis, das auch im Fall des D-Dur-Konzerts seinen Effekt nicht verfehlt haben dürfte. Die imponierende, den ersten Satz beinahe sprengende Cembalo-Kadenz ergänzte Bach übrigens erst während der Anfertigung der Widmungspartitur für Markgraf Christian Ludwig. Nach einem kontrapunktisch und motivisch dicht gearbeiteten langsamen Quartettsatz, der die um 1720 noch seltene Bezeichnung »Affettuosso« trägt, mündet das Stück schließlich in eine heitere Gigue, die als locker gearbeitete Fuge gestaltet ist.

Dass Bach mit seinem Tripelkonzert in a-Moll BWV 1044 ein Werk mit exakt derselben Kombination von Soloinstrumenten komponierte, impliziert eine engere Beziehung zwischen den beiden Stücken. Das Tripelkonzert nimmt unter Bachs Orchesterwerken in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein: Alle drei Sätze beruhen auf früher geschaffenen Kompositionen, die bei der Integration in ihren neuen Kontext tiefgreifend überarbeitet wurden. Für die beiden schnellen Ecksätze griff Bach auf das in der späten Weimarer oder

frühen Köthener Zeit entstandene Werkpaar Präludium und Fuge in a-Moll BWV 894 zurück, während das zentrale Adagio der Orgelsonate in d-Moll BWV 527 – oder aber deren kammermusikalischer Vorlage – entnommen wurde.

Die Überführung eines reinen Tastenwerks in Form und Gesetzmäßigkeiten eines Konzertsatzes wird zu Recht als kompositorische Glanzleistung gewertet und ist selbst in Bachs Schaffen singulär. Der Umarbeitungsprozess in BWV 1044 setzt eine gattungsübergreifende musikalische Konzeption voraus, die dem Strukturdenken der Kompositionspraxis im frühen 18. Jahrhundert eigentlich noch fremd war, die Bach sich aber schon in frühen Jahren angeeignet hat. So gehen seine formalen Experimente etwa in den Weimarer Kantaten (Kombination von Choralbearbeitung und Arie, Synthese von Fugentechnik und Da-Capo-Form) und den Köthener Konzerten (Synthese von Fugentechnik und Konzertsatz) im Grunde auf denselben abstrakten Begriff musikalischer Funktionalität zurück, dem auch das Tripelkonzert seine Entstehung verdankt.

Eine weitere Besonderheit des Tripelkonzerts ist die bei Bach einzigartige Orchesterbehandlung. Das Ripieno gewinnt durch die alternierende Verwendung von gestrichenen

und gezupften Passagen sowie den Einsatz von Doppel- und Mehrfachgriffen eine sonst ungekannte Farbigkeit. Diese für ihn neuartigen Techniken scheint Bach den in den 1740er Jahren in Berlin entstandenen Orchesterwerken seines Sohnes Carl Philipp Emanuel abgeschaut zu haben. Für eine zeitliche Einordnung wohl in Bachs letztes Lebensjahrzehnt spricht auch die äußerst fein austarierte Dynamik (die zwischen *pp* und *ff* insgesamt fünf verschiedene Abstufungen kennt) sowie der weite Ambitus des Cembalos (C bis f^{'''}). Ein reifer Zug ist auch die abwechslungsreiche Behandlung der Soloinstrumente. Genau wie in BWV 1050 formieren Flöte und Violine gegenüber dem »großen« Ripieno der Tutti-Streicher ein »kleines« Ripieno, das hier allerdings stellenweise auch Tuttifunktion übernehmen kann. So entsteht eine fein zisierte Balance zwischen den drei Klanggruppen, wobei Flöte und Violine eine Vermittlerrolle zwischen Streichertutti und Tasteninstrument übernehmen.

Im langsamen Mittelsatz hat Bach die Triofaktur der Vorlage um eine vierte Stimme erweitert. Zudem bedient er sich in den – im Tripelkonzert ausnotierten – Wiederholungen der beiden Reprisen eines raffinierten Stimmtauschverfahrens: Die zunächst in der rechten Hand des Cembalos liegende Partie wird eine Oktave nach unten versetzt von der

Violine aufgegriffen, während das Cembalo die Flötenstimme übernimmt; diese wiederum spielt – teils ebenfalls oktavversetzt – die ursprüngliche Partie der Violine. So ergibt sich trotz äußerster Ökonomie des musikalischen Materials eine Vielzahl neuer Klangfarben.

Im Finale gewinnt Bach aus den in seiner Vorlage lediglich angedeuteten Melodielinien und Harmonien einer dreistimmigen virtuos-osen Fuge ein fünfstimmig gearbeitetes dichtes Ritornell, das den gesamten Satz durchzieht. Beim vergleichenden Betrachten dieses Satzes und seiner Vorlage fühlt man sich an eine Äußerung von Bachs Apologeten Johann Abraham Birnbaum erinnert, der auf einen kritischen Angriff des Komponisten und Musiktheoretikers Johann Adolph Scheibe erwiderte, Bach habe »die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht«.

Die Verwendung von Berliner Errungenschaften der Orchesterbehandlung und die Parallele zum fünften Brandenburgischen Konzert verleiten zu der Vermutung, dass das großartige Tripelkonzert ebenfalls für eine Aufführung in der preußischen Metropole bestimmt war. Hierfür spricht auch, dass BWV 1050 auch in den 1740er und 1750er Jahren noch in Berlin bekannt war (wie Abschrif-

ten aus dem Besitz von Christoph Nichelmann und C. P. E. Bach zeigen) und dass die beiden frühesten Kopien des Tripelkonzerts (aus dem Besitz von Johann Friedrich Agricola und Johann Gottfried Mützel) ebenfalls dort entstanden sind. Möglicherweise gab es für BWV 1050 sogar eine ungebrochene lokale Aufführungstradition, an die Bach mit dem Tripelkonzert anknüpfte. Dessen Berliner Aufführungen könnten also im Kontext von Bachs Berlin-Reisen im August 1741 und im Mai 1747 stattgefunden haben, und als Aufführungsort wird man sich eine der privaten musikalischen Gesellschaften des gehobenen Bürgertums vorzustellen haben. Vielleicht gab es in Berlin in den 1740er Jahren sogar noch Musiker oder Musikliebhaber, die Jahrzehnte zuvor Bachs Darbietung seines ersten Cembalo-Konzerts vernommen hatten und nun mit Staunen erlebten, in welche Richtung der Komponist sich seither entwickelt hatte?

Auch die Ouvertüre in h-Moll BWV 1067 entstand in der späteren Leipziger Zeit. Die erhaltenen Quellen belegen Aufführungen um 1739 und Mitte der 1740er Jahre; wie es scheint, gehört das Stück in die zweite Periode von Bachs Arbeit mit dem studentischen Collegium musicum. Die Entstehungsgeschichte des Werks lässt sich nur lückenhaft rekonstruieren. Zahlreiche Kopierfehler in den originalen Stimmen deuten darauf hin, dass

das Stück zunächst einen Ganzton tiefer – in a-Moll – stand und daher ursprünglich mit einem anderen Soloinstrument besetzt war. Die Ouvertüre integriert in nahezu alle ihre Sätze die Prinzipien der Konzertform, indem sie das solistische Blasinstrument einer begleitenden Streichergruppe gegenüberstellt. Diese Mischform scheint besonders am Dresdner Hof gepflegt worden zu sein; jedenfalls finden sich noch heute mehrere Werke mit dem Titel »*Concert en Overture*« im Notenbestand der sächsischen Hofkapelle. Vielleicht also liegen die Wurzeln dieses Werks in musikalischen Anregungen, die Bach bei seinen häufigen Besuchen in Dresden aufgegriffen hat.

Die Ouvertüre in h-Moll ist ein Werk von herber Schönheit, in dem kontrapunktische Kunstfertigkeit und schwermütiger Ausdruck mit den abgezielten Tanzrhythmen eine äußerst individuelle Verbindung eingehen. Bach machte in diesem Stück von der ganzen Palette kompositorischer Möglichkeiten Gebrauch, die er sich im Laufe seines Lebens angeeignet hatte. Der hier dargebotene Pluralismus der Stil- und Formmodelle wie auch die gesteigerte Expressivität und rationale Durchdringung der Satztechnik verweisen bereits auf die Kompositionen der letzten Lebensjahre. So ist in der natürlich fließenden Sarabande ein strenger Quintkanon zwischen den Außenstimmen versteckt, und im virtu-

osen Double der Polonaise wird die im Rahmensatz in der Oberstimme liegende Melodie in den Bass verlegt. Allerdings sind die kontrapunktischen Künste in diesem Stück nie Selbstzweck, zumal sie fast hinter der überschäumenden melodischen Erfindungskraft verschwinden, die ihren Höhepunkt in dem »Battinerie« überschriebenen Schlusssatz erreicht, einer der bekanntesten und beliebtesten Bachschen Schöpfungen.

Als eine Art Zugabe findet sich auf dieser CD die Bearbeitung des langsamen Mittelsatzes, *Alla Siciliana*, aus dem Konzert für drei Cembali und Streicher in d-Moll BWV 1063. Dieses Werk, das möglicherweise ebenfalls um 1740 für eine Aufführung im Bachischen Collegium musicum geschaffen wurde, dürfte auf ein heute verschollenes Konzert für drei Soloinstrumente zurückgehen. Daran möchte die vorliegende Bearbeitung erinnern. Die formale Gestaltung des binären Satzes ist ausgesprochen schlicht und erinnert an den Mittelsatz des Tripelkonzerts. Die beiden zunächst vom Tutti gespielten Teile werden in der Wiederholung von den Solisten nach dem Variations- und Elaborationsprinzip ausgeziert.

Peter Wollny

BACH *TRIPLE*

Nous n'avons malheureusement conservé qu'une petite partie de l'œuvre orchestrale de Bach. On a beaucoup glosé sur les raisons de ces très nombreuses pertes, sans pouvoir trouver d'explication vraiment concluante. Le fait que si peu d'œuvres instrumentales pour ensemble nous soient parvenues des années de Weimar et de Köthen, durant lesquelles le compositeur était à la tête d'excellents ensembles en tant que maître de concert et de chapelle, a poussé certains musicologues à émettre l'hypothèse que Bach avait laissé derrière lui une grande partie de ses compositions en quittant son poste, conformément à une coutume maintes fois attestée par des documents de l'époque ; d'autres ont vu l'explication dans le partage du legs musical de Bach entre ses héritiers. Ce qui est sûr, c'est qu'au plus tard à la mort du compositeur, le voile de l'oubli a commencé à tomber sur ses pièces orchestrales, en partie à cause du profond changement de goût à l'œuvre à partir du milieu du XVIII^e siècle. Dans le cadre de la redécouverte de Bach au début du XIX^e siècle, il a fallu déployer des efforts nourris pour faire revivre les œuvres qui avaient entre-temps été complètement oubliées, même des connaisseurs de Bach. Ce fut un processus long et semé d'embûches et l'importance prospective

de ces compositions ne fut reconnue que tardivement.

Le titre de cet enregistrement fait référence aux deux concertos du programme, dans lesquels la flûte, le violon et le clavecin tiennent les parties solistes. Le concerto en *ré* majeur BWV 1050 est le cinquième d'un recueil de *Six Concerts avec plusieurs instruments* dédié le 24 mars 1721 au margrave Christian-Louis de Brandebourg-Schwedt et connu aujourd'hui sous le nom de « Concertos brandebourgeois ». Bach s'est ici essayé au genre, très apprécié à l'époque, du concerto pour ensemble avec des combinaisons d'instruments solistes variées et riches en couleurs sonores.

Qu'est-ce qui a pu motiver le compositeur à adresser ce recueil au margrave ? La préface nous offre plusieurs indices : Christian-Louis, résidant à Berlin, aurait exprimé le souhait « il y a un couple d'années » de voir élargi le répertoire de concert pour la chapelle de sa cour. Selon les spécialistes, Bach et Christian-Louis pourraient s'être rencontrés à Karlsbad en mai 1718. La haute noblesse allemande s'y réunissait pendant l'été, accompagnée de ses musiciens de cour, dans une espèce d'atmosphère de festival. Si c'est effectivement le cas, Bach aurait laissé passer trois années entières avant d'accéder à la demande du

margrave. Une autre possibilité, sans doute plus réaliste, fut le voyage, au printemps 1719, de Bach à Berlin, où il se rendit à la demande de son employeur de Köthen pour y chercher un grand clavecin à deux claviers réalisé par le facteur d'instruments de la cour de Prusse Michael Mietke.

Le rang social du margrave Christian-Louis de Brandenbourg-Schwedt a longtemps été sous-estimé. On le considérait comme une sorte de « seigneur de province » prussien, passant sa vie dans ses domaines du Brandebourg et dont la rencontre avec Bach fut plutôt due au hasard, mais en réalité, il était l'un des personnages les plus influents de Berlin. Le plus jeune fils du Grand Électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg et le frère du futur roi de Prusse Frédéric I^{er}, il ne disposait certes pas de droits seigneuriaux, mais les revenus de ses différents domaines et de ses multiples fonctions et titres lui rapportaient une allocation annuelle d'environ 50 000 thalers. Le margrave habitait une aile séparée du château de la ville de Berlin, avec sa propre cour et sa propre chapelle composée d'excellents musiciens. Après la mort de Frédéric I^{er} en 1713, son fils Frédéric-Guillaume, le « roi-sergent », supprima le cérémonial fastueux de la cour, et notamment sa chapelle ; certains musiciens royaux furent dès lors enrôlés dans l'ensemble de l'oncle de ce dernier, très porté sur les

arts. Ainsi, dans un certain sens, l'orchestre entretenu par le margrave Christian-Louis jusqu'à sa mort en 1734 était donc la chapelle officieuse de la cour de la famille royale prussienne.

Le maître de chapelle de Köthen pourrait donc avoir joué avec l'ensemble de Christian-Louis lors de sa rencontre avec lui. Ce fut peut-être même l'occasion de soumettre le clavecin Mietke nouvellement acquis à un premier essai. Il existe un ensemble de parties du concerto en *ré* majeur réalisé avant la partition dédiée, ce qui indique que Bach présenta peut-être cette pièce puissante et extrêmement virtuose pour le clavecin avec les musiciens de la cour du margrave au château de la ville de Berlin en cette année 1719. Si le margrave Christian-Louis put effectivement découvrir à cette occasion l'art de la composition de Bach, il serait aisé d'en déduire qu'il commanda ensuite une série d'œuvres instrumentales du même type. Deux ans plus tard, Bach envoya la partition à Berlin ou la remit au dédicataire en mains propres, le concerto précédemment présenté intégré au cycle.

Dans le Cinquième Concerto brandebourgeois, le clavecin soliste est accompagné d'un *concertino*, composé d'une flûte et d'un violon, qui entoure constamment les figurations de l'instrument à clavier de motifs

dérivés de la ritournelle, mais qui sont développés de façon indépendante. La structure des mouvements extérieurs laisse penser que les parties de *ripieno* sont destinées à un seul instrument par voix, comme sur cet enregistrement. Dans la partie centrale, l'harmonie évolue très lentement, voire parfois pas du tout : c'est peut-être de Vivaldi que Bach s'inspira pour cette particularité formelle. Certains passages du premier mouvement rappellent des passages du concerto en *la* mineur op. 3/8 du compositeur vénitien, que Bach avait arrangé pour l'orgue à la fin de ses années à Weimar (BWV 593). Cette comparaison avec de possibles modèles témoigne en même temps de l'originalité du langage de Bach, en tout cas dès l'époque de Weimar, et de l'audace et de l'indépendance avec lesquelles il développait ses concepts compositionnels et formels. Les grandes structures *da capo*, libres ou rigoureuses, de nombreux mouvements en témoignent. Réentendre de larges sections après de longues échappées harmoniques crée une expérience d'écoute qui annonce presque la forme sonate classique, et dut faire un certain effet dans le cas du concerto en *ré* majeur. Bach n'ajouta d'ailleurs l'imposante cadence de clavecin, qui fait presque exploser le premier mouvement, que lors de la préparation de la partition dédiée au margrave Christian-Louis. Après un mouvement lent pour quatuor, très dense sur le plan du contrepoint

et des motifs, intitulé « *Affettuoso* », ce qui était encore rare à l'époque, la pièce débouche finalement sur une gigue joyeuse, conçue comme une fugue un peu nonchalante.

Le fait que Bach ait composé son Triple Concerto en *la* mineur BWV 1044 pour la même combinaison d'instruments solistes suggère une relation étroite entre les deux pièces. À bien des égards, le Triple Concerto occupe une place particulière parmi les œuvres orchestrales du compositeur : les trois mouvements sont basés sur des compositions antérieures qui ont été profondément remaniées pour leur intégration à un nouveau contexte. Pour les deux mouvements extérieurs, rapides, Bach a eu recours au Prélude et Fugue en *la* mineur BWV 894, composé à la fin de la période de Weimar ou au début de celle de Köthen, tandis que l'« *Adagio* » central est tiré de la Sonate pour orgue en *ré* mineur BWV 527, ou de son modèle chambriste.

La transformation structurelle et formelle d'une œuvre pour clavier en mouvement de concerto est à juste titre considérée comme un exploit ; elle est même unique au sein de l'œuvre de Bach. Ce processus suppose une conception qui dépasse les genres, encore étrangère à la pensée structurelle musicale du début du XVIII^e siècle, mais que Bach s'appropriâ dès ses premières années. Ainsi, ses

expérimentations formelles, notamment dans les cantates de Weimar (combinaison d'arrangements de chorals et d'arias, synthèse de la technique de la fugue et de la forme *da capo*) et dans les concertos de Köthen (synthèse de la technique de la fugue et du mouvement de concerto), s'inscrivent en réalité dans la même notion abstraite de fonctionnalité musicale que celle à laquelle le Triple Concerto doit sa création.

Une autre particularité du Triple Concerto est le traitement orchestral, exceptionnel chez Bach. L'alternance de passages « frottés » (*arco*) et « pincés » (*pizzicato*) ainsi que le jeu en doubles et multiples cordes confèrent une couleur inédite au *ripieno*. Bach semble avoir emprunté ces techniques, nouvelles pour lui, aux œuvres orchestrales de son fils Carl Philipp Emanuel, composées à Berlin dans les années 1740. Les dynamiques extrêmement bien équilibrées (avec cinq niveaux différents, de *pp* à *ff*) ainsi que le large ambitus du clavecin (de *do*₁ à *fa*₅) plaident également en faveur d'une datation dans la dernière décennie de la vie de Bach. Le traitement varié des instruments solistes est aussi un trait de maturité. Comme dans le Cinquième Concerto brandebourgeois, la flûte et le violon forment un « petit » *ripieno* face au « grand » *ripieno* des cordes en tutti et rejoint parfois le tutti. Il en résulte un équilibre finement ciselé entre les

trois groupes, la flûte et le violon jouant un rôle d'intermédiaire entre le tutti des cordes et le clavecin.

Dans le mouvement lent central, Bach a ajouté une quatrième voix à la facture en trio. En outre, dans les répétitions des deux parties – notées *in extenso* dans ce Triple Concerto –, il utilise un procédé raffiné d'échange de voix : la partie qui se trouvait jouée par la main droite du clavecin est reprise par le violon, avec un décalage d'une octave vers le bas, tandis que le clavecin reprend la partie de flûte ; celle-ci joue la partie initiale du violon, en partie avec un décalage d'octave également. Il en résulte des timbres parfaitement nouveaux malgré l'extrême économie de matériau.

Dans le finale, Bach tire des lignes mélodiques et des harmonies d'une fugue virtuose à trois voix, qui n'étaient qu'esquissées dans le modèle (BWV 894), en une dense ritournelle ouvragée à cinq voix qui traverse tout le mouvement. En comparant ce mouvement et son modèle, on se souvient d'une déclaration de l'apologiste de Bach, Johann Abraham Birnbaum – répondant à la critique du compositeur et théoricien de la musique Johann Adolph Scheibe –, selon laquelle Bach avait « élaboré les secrets les plus cachés de l'harmonie dans l'exercice le plus artistique ».

L'utilisation des acquis berlinois en matière de traitement orchestral et le parallèle avec le Cinquième Concerto brandebourgeois incitent à penser que le magnifique Triple Concerto était également destiné à être joué dans la métropole prussienne, tout comme le fait que le Concerto brandebourgeois était encore connu à Berlin dans les années 1740 et 1750 (comme le montrent les copies appartenant à Christoph Nichelmann et à Carl Philipp Emanuel Bach) et que les deux premières copies du Triple Concerto (appartenant à Johann Friedrich Agricola et Johann Gottfried Mützel) y furent également réalisées. Il est possible qu'il y ait même eu une tradition locale ininterrompue d'exécution du Concerto brandebourgeois, que Bach poursuivit avec le Triple Concerto. Les représentations berlinoises de ce concerto pourraient donc avoir eu lieu dans le contexte des voyages de Bach à Berlin en août 1741 et en mai 1747, et le lieu de la représentation pourrait avoir été l'une des sociétés musicales privées appartenant à la haute bourgeoisie. Peut-être même y avait-il encore à Berlin, dans les années 1740, des musiciens ou des mélomanes ayant entendu Bach interpréter son premier concerto pour clavecin, des décennies auparavant, et qui découvraient avec étonnement la direction que le compositeur avait prise depuis lors...

La Suite en *si* mineur BWV 1067 fut également composée à la fin de la période de Leipzig. Les sources conservées attestent de représentations vers 1739 et au milieu des années 1740 ; il semble que la pièce appartienne à la deuxième période du travail de Bach avec les étudiants du Collegium musicum. L'histoire de la création de l'œuvre ne peut être reconstituée que de manière incomplète. De nombreuses erreurs de copie dans les parties originales indiquent que la tonalité de la pièce était initialement un ton plus bas, en *la* mineur, et qu'elle avait donc été composée pour un autre instrument soliste. La Suite intègre dans presque tous ses mouvements les principes de la forme concertante, en opposant l'instrument à vent soliste au groupe de cordes qui l'accompagne. Cette forme mixte semble avoir été particulièrement cultivée à la cour de Dresde ; on trouve encore aujourd'hui plusieurs œuvres intitulées « Concert en Ouverture » dans les partitions de la chapelle de la cour de Saxe. Les racines de cette œuvre sont ainsi peut-être à rechercher dans l'inspiration que Bach tira de ses fréquentes visites à Dresde.

La Suite en *si* mineur est une œuvre d'une beauté austère, dans laquelle l'habileté contrapuntique et l'expression mélancolique se combinent de manière très personnelle avec la précision des rythmes de danse. Bach

y exploite toute la palette des possibilités de composition acquises au cours de sa vie. Le pluralisme des modèles stylistiques et formels ainsi que la grande expressivité et l'imprégnation rationnelle des techniques d'écriture annoncent les compositions de la fin de sa vie. Ainsi, dans la Sarabande, à la fluidité très naturelle, un canon strict à la quinte est caché dans les voix extérieures, et la mélodie de la voix supérieure de la Polonaise est transposée à la basse dans le Double, très virtuose. Toutefois, l'art contrapuntique n'est jamais une fin en soi, d'autant plus qu'il disparaît presque derrière l'inventivité mélodique exubérante qui atteint son apogée dans le mouvement final, intitulé « Battinerie », l'une des pièces de Bach les plus populaires.

En guise de bonus, cet enregistrement propose un arrangement du mouvement lent central, « Alla Siciliana », du Concerto pour trois clavecins et cordes en *ré* mineur BWV 1063. Cette œuvre, peut-être également composée vers 1740 pour être jouée au Collegium musicum, pourrait être issue d'un concerto pour trois instruments solistes aujourd'hui disparu, comme s'attache à le montrer le présent arrangement. Le mouvement binaire est formellement extrêmement simple et rappelle le mouvement central du Triple Concerto. Les deux parties, d'abord jouées par le tutti, sont à la reprise ornées par

les solistes selon le principe de la variation et de l'élaboration.

Peter Wollny

^MENU

Recorded 13–16 March 2023 at Begijnhofkerk, Sint-Truiden, Belgium

Artistic direction and audio production: Rainer Arndt

Harpsichord tuning: Lucie Chabard

Production: Les Muffatti

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Translations: Peter Lockwood (English), Catherine Meeùs (French)

Cover: Three-light candelabra, hard-paste porcelain bittern (Johann Joachim Kändler, Meissen Porcelain Manufactory c.1735) on gilt-bronze mount (Lazare Duvaux, Paris c.1750)

Photos: © The Metropolitan Museum of Art (cover),

© Staatsbibliothek zu Berlin (p. 2), © Martin Dellicour (pp. 4–7)

Les Muffatti would like to thank Mrs. Betty Simon and Mr. Maurice Mortelmans for their kind hospitality, and Klaudia Benjaszewicz for the delicious meals.



This recording was made possible with the support of *Fédération Wallonie-Bruxelles*

RAM 2301

© 2023 Les Muffatti

© 2023 Outhere Music



www.ramee.org



www.outhere-music.com

PREVIOUSLY RELEASED WITH
FRANK THEUNS AND BERTRAND CUILLER:



J. S. BACH, *Sonate e Partite*

RAM 1908

PREVIOUSLY RELEASED WITH LES MUFFATTI:



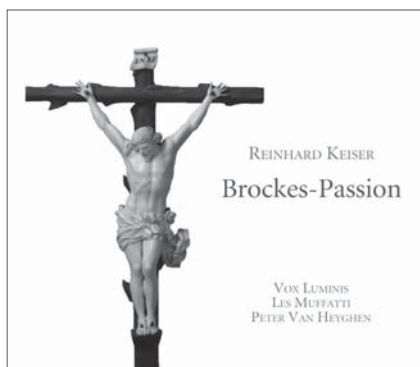
HASSE & PORPORA, *Salve Regina*
RAM 2102



J. S. BACH, *Concertos for Organ and Strings*
RAM 1804



G. F. HANDEL, *Arie per la Cuzzoni*
RAM 1501



R. KEISER, *Brockes-Passion*
RAM 1303



J.-M. LECLAIR, *Violin Concertos Op. 7*
RAM 1202



G. SAMMARTINI, *Concertos & Overtures*
RAM 1008



G. BONONCINI, *San Nicola di Bari*
RAM 0806



J. C. PEZ, *Ouvertures - Concerti*
RAM 0705



G. MUFFAT, *Armonico Tributo*
RAM 0502

