

JS BACH_ANDRÉ ISOIR

L'orgue concertant

Sinfonias, sonates & concertos



la dolce volta



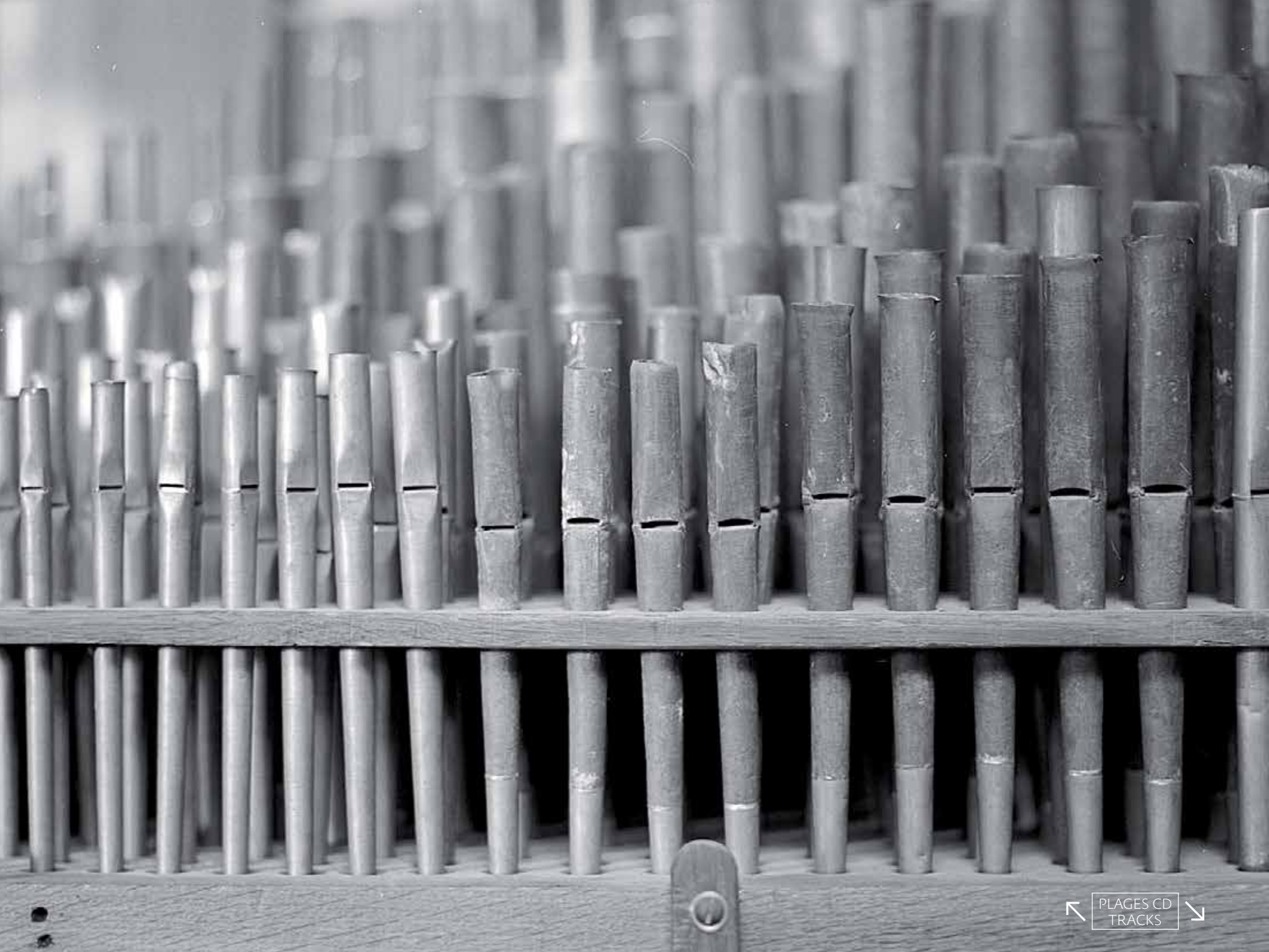
PLAGES CD
TRACKS

Johann Sebastian BACH

1685 - 1750

L'orgue concertant

Sinfonias, sonates
& concertos



CD 1

TT' 67'04

Concerto en Ré mineur BWV 1052a

21'01

- ① Allegro (1^{ère} sinfonia de la cantate BWV 146) 7'17
- ② Adagio (référence au 1^{er} chœur de la cantate BWV 146) 5'55
- ③ Allegro (1^{ère} sinfonia de la cantate BWV 188) 7'49

Sonate en trio n° 3 en Ré mineur BWV 527

15'58

- ④ Andante 5'24
- ⑤ Adagio e dolce 6'39
- ⑥ Vivace 3'55

Concerto en Ut majeur d'après Vivaldi (op. 7 n° 5) BWV 594

17'43

- ⑦ Tempo giusto 6'18
- ⑧ Recitativ 3'32
- ⑨ Allegro 7'53

Sonate en trio n° 2 en Ut mineur BWV 526

12'14

- ⑩ Vivace 3'47
- ⑪ Largo 4'08
- ⑫ Allegro 4'19



CD 2

TT' 65'15

1	Sinfonia en Ré majeur (cantate BWV 29)		3'34
	Concerto en Ré mineur BWV 1059a		17'49
2	Allegro (1 ^{ère} sinfonia de la cantate BWV 35)	6'03	
3	Aria (1 ^{er} air d'alto de la cantate BWV 35)		8'04
4	Presto (2 ^e sinfonia de la cantate BWV 35)	3'42	
	Sonate en trio n° 4 en Mi mineur BWV 528		10'58
5	Adagio	2'48	
6	Andante	5'28	
7	Un poco allegro	2'42	
	Concerto en Sol majeur d'après J.E. de Saxe-Weimar BWV 592		7'00
8	Tempo giusto	2'53	
9	Grave	2'12	
10	Presto	1'55	
	Sonate en trio n° 5 en Ut majeur BWV 529		14'57
11	Allegro	5'13	
12	Largo	5'32	
13	Allegro	4'12	
	Concerto en La mineur d'après Vivaldi (op. 3 n° 6) BWV 593		10'47
14	Tempo giusto	3'51	
15	Adagio	3'30	
16	Allegro	3'26	



CD 3

TT' 66'46

Concerto en Ré mineur d'après Vivaldi (op. 3 n° 11) BWV 596 10'19

- 1 Tempo giusto 1'35
- 2 Grave, Fuga 3'12
- 3 Largo 2'43
- 4 Finale 2'49

Sonate en trio n° 6 en Sol majeur BWV 530 16'19

- 5 Vivace 3'55
- 6 Lento 8'23
- 7 Allegro 4'01

Concerto en Ré majeur BWV 1053a 19'51

- 8 Allegro (Sinfonia de la cantate BWV 169) 7'42
- 9 Siciliano (2^e air d'alto de la cantate BWV 169) 5'31
- 10 Allegro (Sinfonia de la cantate BWV 49) 6'38

Concerto en Ut majeur d'après J.E. de Saxe-Weimar BWV 595 3'41

- 11 Allegro 3'41

Sonate en trio n° 1 en Mi bémol majeur BWV 525 16'29

- 12 Allegro moderato 3'24
- 13 Adagio 9'29
- 14 Allegro 3'36



ANDRÉ ISOIR

Le chercheur d'orgue

Né à Saint-Dizier, il fit ses études musicales à l'école César Franck où il fut notamment l'élève d'Édouard Souberbielle pour l'orgue et Germaine Mounier pour le piano. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur où il obtient, à l'unanimité du jury, le premier prix d'orgue et d'improvisation en 1960 dans la classe de Rolande Falcinelli.

Il est lauréat de plusieurs concours internationaux : à St Albans (Angleterre) où lui est décerné le premier prix en 1965, puis à Haarlem (Hollande) où il est vainqueur trois années consécutives (1966, 67, 68), remportant ainsi le « Prix de Challenge » qu'il est, à ce jour, le seul Français à avoir obtenu depuis la fondation de ce concours en 1951.

Il a enregistré une soixantaine de disques remportant les plus hautes distinctions dont celle du Président de la République pour le « Livre d'Or de l'Orgue Français ».

André Isoir complète sa culture musicale par une connaissance approfondie de la facture instrumentale ; celle-ci contribuant, selon lui, à une meilleure approche des différents styles, tant au point de vue de la technique, qu'à celui de la registration.

Il est organiste émérite de Saint-Germain-des-Prés à Paris et Chevalier des Arts et Lettres ainsi que dans l'Ordre National du Mérite.

« Quand vous entrez dans une église et que vous voyez ces grands tuyaux de métal luisant dans l'ombre et que vous imaginez un homme seul faisant marcher tout cela, vous avez vraiment envie d'être cet homme-là. Il faut reconnaître que l'orgue est un instrument attachant. »

André Isoir

L'univers du concerto et de la sonate n'est pas celui auquel se trouve spontanément associé l'orgue de Bach, si profondément imprégné du choral luthérien quand il n'est pas au service de grands polyptiques, de préludes en fantaisies et de toccatas en fugues. Il l'est d'autant moins qu'une riche production instrumentale et orchestrale vient nourrir parallèlement un catalogue qui compte certaines des réussites les plus accomplies, du violon au clavecin, de *Hofmusik* en *Hausmusik*, entre la cour et la chambre. Aussi les notions de concerto et de sonate font-elles plus immédiatement référence aux *Six Concerts avec plusieurs instruments*, dits « Brandebourgeois », ou aux prodigieuses pages dédiées au violon, qu'aux œuvres destinées aux tuyaux.

Bach ne prive pour autant pas l'orgue de ces nouveaux cadres formels qui lui offrent, comme en toute occasion d'exploration et de découverte, des espaces supplémentaires de conquête et de dépassement. Les trois programmes constitués ici en attestent de façon éclatante, autour de paramètres fédérateurs autorisant le rapprochement séduisant de compositions qui, pour distinctes qu'elles soient, puisent aux mêmes sources quand elles n'échangent pas de surcroît leurs fonctions.

Leur premier caractère de familiarité réside dans une homogénéité stylistique relevant d'un degré supérieur d'assimilation du modèle italien, qu'il s'agisse de matériau thématique emprunté, de formules idiomatiques ou de références au cadre en trois mouvements vif-lent-vif, qui s'impose le plus souvent comme principe organisateur. Le second élément d'empathie résulte des techniques de transformation dont procèdent, ou auxquelles se prêtent, la plupart de ces pages. Peu de mouvements peuvent en effet revendiquer parmi elles une singularité originelle ou définitive, eu égard aux profondes mutations auxquelles leur auteur les a soumis au fil de remaniements, démantèlements et repentirs.

Affranchis de la notion de medium spécifique, ils attestent d'abord de l'unité d'une pensée créatrice s'incarnant au-delà de contingences instrumentales ou vocales.

Des concertos transcrits d'après Vivaldi aux sinfonias de cantate avec orgue obligé, en passant par les six sonates en trio, la majorité des œuvres réunies en l'occurrence ont fait l'objet de transpositions ou de parodies parfois radicales. Leurs affinités n'en sont que davantage soulignées et suscitent leur mixage, agencé sous forme de trois concerts cohérents et diversifiés pour le plaisir d'une écoute renouvelée.

Gravant en marge de son intégrale Bach les sinfonias de cantate avec orgue, André Isoir avait mis en lumière le nomadisme de nombre de ces compositions dans l'œuvre du cantor. Reconstituant virtuellement des concertos pour orgue et orchestre en trois mouvements à partir de séquences disséminées, il remontait ainsi le cours d'un processus complexe de création et de transmutation dont certaines étapes sont connues. Car c'est au sein même de la production de cantates, et précisément à travers la dizaine d'entre elles comprenant une partie d'orgue obligé, que se trouvent plusieurs des clés de compréhension de ces évolutions.

Ainsi la cantate BWV 146, *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (Nous devons traverser beaucoup d'épreuves pour entrer dans le Royaume de Dieu), s'ouvre-t-elle par une sinfonia avec orgue similaire au premier mouvement du fameux concerto pour clavecin en Ré mineur BWV 1052.

Il s'agit en fait du troisième avatar d'une œuvre initialement destinée au violon, passée par le sautereau avant d'atteindre le tuyau. Le premier chœur de la même cantate est l'adaptation du mouvement lent de ce concerto, en forme de tour de force technique permettant à Bach d'insérer une page vocale de type motet dans le cadre instrumental préexistant. Le compositeur avait enfin noté d'utiliser le finale du concerto de clavecin dans la sinfonia introductive de la cantate BWV 188, *Ich habe meine Zuversicht* (J'ai placé ma confiance en mon Dieu fidèle).

Cette sinfonia pour hautbois, cordes et orgue obligé constitue ainsi, en l'absence de traces de l'ultime mouvement du concerto d'orgue, une formule idéale de conclusion du concerto virtuel BWV 1052a, ainsi extrapolé.

C'est de la même façon dans le concerto pour clavecin et cordes en Mi majeur BWV 1053 qu'il est possible de retrouver la mouture d'un concerto perdu écrit à Köthen, peut-être pour le hautbois, dont le premier mouvement nourrit la sinfonia avec orgue obligé de la cantate BWV 169, *Gott soll allein mein Herze haben* (Dieu seul doit posséder mon cœur). Le second mouvement, *Siciliano*, devient le modèle de l'aria n° 5 tandis que le troisième introduit la cantate BWV 49, *Ich geh und suche mit Verlangen* (Je vais et cherche en te réclamant), les trois mouvements solidarisés formant le concerto BWV 1053a.

La cantate BWV 35, *Geist und Seele wird verwirret* (*L'esprit et l'âme se confondront*), contient pour sa part notamment trois autres mouvements avec orgue obligé qui sont réunis ici sous le BWV1059a. D'une authenticité musicale indiscutable, leur agencement en concerto de trois mouvements relève cependant d'une spéculation. Si la sinfonia d'ouverture expose bien le mouvement initial de l'œuvre originellement conçue pour violon ou hautbois, les deux autres relèvent d'hypothèses. Le mouvement central alimenterait l'air d'alto, comprenant l'orgue obligé, tandis que l'introduction de la seconde partie de la cantate, se référant au même instrument, pourrait être la parodie du finale.

Quant à la sinfonia de la cantate BWV 29 *Wir danken dir, Gott* (*Nous te remercions, Dieu*), écrite pour l'installation du nouveau conseil municipal de Leipzig le 27 août 1731, elle consiste dans toute sa rutilance en une spectaculaire extension du *Prélude* de la *Partita III* pour violon seul BWV 1006. Même nombre de mesures et partie d'orgue strictement identique à la partie de violon caractérisent ce mouvement de concerto, déjà utilisé par le compositeur en introduction de la seconde partie de la cantate de mariage BWV120a, *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (*Seigneur Dieu, qui règne sur toutes choses*).

Voici comment de véritables concertos pour orgue et orchestre, conjuguant solennité et virtuosité, intégralement de la main de Bach mais sans réalité historique objective, peuvent émerger des différentes décantations sédimentaires d'une inspiration fertile, étrangère à tout déterminisme instrumental. Car chez Bach, le changement de fonction n'est pas synonyme d'altération du caractère mais plutôt, au-delà de la démonstration d'unité, d'amplification et de développement. Et les transgressions formelles sont porteuses d'autres enseignements qui touchent au sens même du discours musical, la dimension rhétorique de la musique instrumentale étant attestée par un emploi de même pertinence dans le contexte littéraire, signifiant, d'un livret de cantate.

Pour moins connu qu'il soit à cet égard, l'exemple des sonates en trio pour orgue en est aussi caractéristique. Bien que les six opus nous soient parvenus dans un recueil constitué, dont plusieurs copies du manuscrit ont pu être réalisées sous le contrôle de Bach lui-même, rien n'indique, à la différence de cycles tel que celui des partitas pour clavecin par exemple, qu'il s'agisse d'œuvres formant un ensemble indissociable. Dans son ouvrage de référence, Alberto Basso rapporte qu'une des copies est partiellement due à Wilhelm Friedemann Bach, le fils pour lequel ces sonates auraient pu éventuellement être réunies à titre pédagogique, ainsi qu'à Anna Magdalena pour les numéros IV à VI.

Il précise que « Bach a dû se limiter à rassembler et à réélaborer un matériau préexistant, lui conférant la signification et les proportions d'un cycle de musique instrumentale pure, tout en distribuant les dix-huit morceaux en six *Orgeltrios* (la mention « sonate » n'apparaît pas dans l'intitulé du cycle, mais seulement en tête de chacun des six trios)¹. » Basso se réfère en outre à Hans Eppstein pour révéler que seuls huit des dix-huit mouvements de cette série représenteraient des pages originales, les autres procédant de transformations et de réemplois. L'un d'entre eux est même associé au monde de la cantate, à travers le premier mouvement de la sonate IV qui constitue une adaptation de la sinfonia d'ouverture de la seconde partie de la cantate BWV 76, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (*Les cieux exaltent la gloire de Dieu*).

Dans le domaine concertant, le mouvement central de la sonate III occupera ultérieurement le même rang dans le concerto en La mineur pour clavecin, flûte, violon, cordes et basse continue BWV 1044. On connaît en outre une version antérieure du deuxième mouvement de la sonate IV, tandis que les mêmes mouvements des sonates II et III proviennent de transcriptions.

Les permutations apparaissent donc permanentes d'une forme et d'une fonction à l'autre, amenant certaines spécificités d'écriture à se conjuguer. Ainsi la rigoureuse conduite polyphonique de ces pages relevant de la sonate à trois, de forme libre, binaire ou ternaire, ménageant un ou deux thèmes, affiche-t-elle une parfaite compatibilité avec la dialectique et l'opposition d'épisodes propres au genre du concerto italien. De nombreux mouvements extrêmes de ces trios procédant peu ou prou de la forme si caractéristique de l'allegro de concert, qu'il s'agisse de style non imitatif ou d'écriture fuguée. Sans parler du cadre tripartite des œuvres qui ne saurait renier sa filiation avec le monde concertant italien, constituant bien une nouveauté dans la production d'orgue de Bach, exception faite peut-être de la Toccata, adagio et fugue en Ut, avec son adagio central de concerto de soliste.

Cet univers transalpin n'était pas étranger à la vie musicale allemande en raison de la circulation des œuvres, ou de la démarche d'un musicien comme Muffat qui contribua non seulement à la connaissance de la musique française, mais aussi à celle de Corelli, de Torelli, puis de Vivaldi dont l'œuvre était déjà connue en Allemagne dès le début du XVIII^e siècle. Bach avait pu pour sa part se nourrir du répertoire de la cour de Weimar dès son premier séjour en 1703, et prendre connaissance des manuscrits italiens alors accessibles. Au service du duc Wilhelm-Ernst de Saxe-Weimar, de 1708 à 1717, il put aussi acquérir des partitions rapportées d'Amsterdam par le neveu musicien du duc, Johann Ernst, qui y séjourna à plusieurs reprises. C'est ainsi de Hollande et plus particulièrement de chez l'éditeur Etienne Roger que dût provenir l'un des plus fameux opus de Vivaldi, *L'Estro Armonico*, réunissant douze concertos pour un, deux ou quatre violons, cordes et basse continue.

À l'encontre de la thèse communément répandue selon laquelle les transcriptions de ces œuvres pour le clavier seul auraient représenté pour Bach une sorte d'étude de composition, il est imaginable qu'elles aient plutôt résulté d'une commande du prince Johann Ernst. Elles ne procèdent d'ailleurs pas uniquement d'une spécialité de Bach puisqu'une quinzaine de concertos ont également été adaptés par Johann Gottfried Walther, présent à Weimar depuis 1707.

Ce sont en tout plus d'une vingtaine de concertos, principalement italiens, que Bach a transcrit quant à lui soit pour le clavecin, soit pour l'orgue. Dans ce dernier cas, deux proviennent de *L'Estro Armonico* (BWV 593 en *La* mineur et BWV 596 en *Ré* mineur), tandis que celui en *Ut* majeur BWV 594 est issu de l'Opus VII pour violon et cordes. Les concertos BWV 592 en *Sol* majeur et BWV 595 en *Ut* majeur sont quant à eux transcrits d'après les œuvres du duc Johann Ernst de Saxe-Weïmar, musicien talentueux disparu à dix-neuf ans, lui-même très imprégné de l'influence de l'Italie.

Le concerto en *Ré* mineur est conçu par Vivaldi pour deux violons, violoncelle et cordes. En quatre mouvements, dont une fugue particulièrement représentative de la manière italienne, il est le plus développé de ceux destinés à l'orgue par Bach. Il est également représentatif de cette intention de dépasser la transposition littérale par une adaptation des formules violonistiques au clavier, par un enrichissement de l'harmonie, comme par l'exploitation des plans sonores différenciés de l'orgue « a 2 Clav. con Pedale ».

C'est par ailleurs le concerto pour deux violons, cordes et basse continue n° 8 de *L'Estro Armonico* qui inspire le concerto en *La* mineur, dont l'adaptation à l'orgue est l'une des plus caractéristiques de la démarche de Bach. Ne renonçant à aucune modification ni à aucun enrichissement du texte pour mieux respecter l'esprit du nouveau medium, il marie idéalement les deux instruments qu'il pratiquait lui-même et illustre le sentiment exprimé par Albert Schweitzer au début du XX^e siècle : pour lui, Bach tient le style de violon pour universel et son instrument idéal « aurait de l'orgue la puissance du son, et du violon la souplesse du phraséⁱⁱ. »


Parmi les musiciens venus à Weimar perfectionner leurs études, Philipp David Kräuter, futur cantor de l'église Sainte-Anne d'Augsbourg, évoque l'orgue de la chapelle du château sur lequel « Monsieur Bach exécute (...) des choses particulières, originales et certainement incomparables. ⁱⁱⁱ » Nul doute qu'il s'agisse de ces transcriptions de concertos qui offrent à la fois au compositeur et à l'instrumentiste l'opportunité de s'approprier de nouveaux territoires, tout en réalisant un compromis idéal entre les spécificités de l'écriture pour cordes et le potentiel du clavier. Autrement dit de sublimer et de renouveler, suivant la démarche constante qui est celle de Bach.

Du concerto aux cantates, comme du trio à la sonate, l'orgue contribue ici à souligner la grande proximité de ces univers, dont il est d'autant moins exclu qu'il s'avère en constituer un serviteur privilégié.

ⁱA. Basso, Jean-Sébastien Bach, Fayard, 1985, Vol.II, p.632

ⁱⁱA. Schweitzer, J.-S.Bach le musicien-poète, Paris, 1905, Ed.Foetisch, 1967, p.125

ⁱⁱⁱA. Basso, op.cit., Vol.I, p.466

A close-up photograph of the internal mechanism of a CD player, showing various metal parts and a lens. A semi-transparent pink horizontal band is overlaid across the middle of the image, containing white text. The background is blurred, focusing attention on the mechanical details and the text.

la dolce volta
les liens secrets entre un artiste et une œuvre ont leur label

LINE INPUT
& PLAYBACK

PHONO

PHONO

On ne peut pas mettre en route la créativité comme on ouvre un robinet...

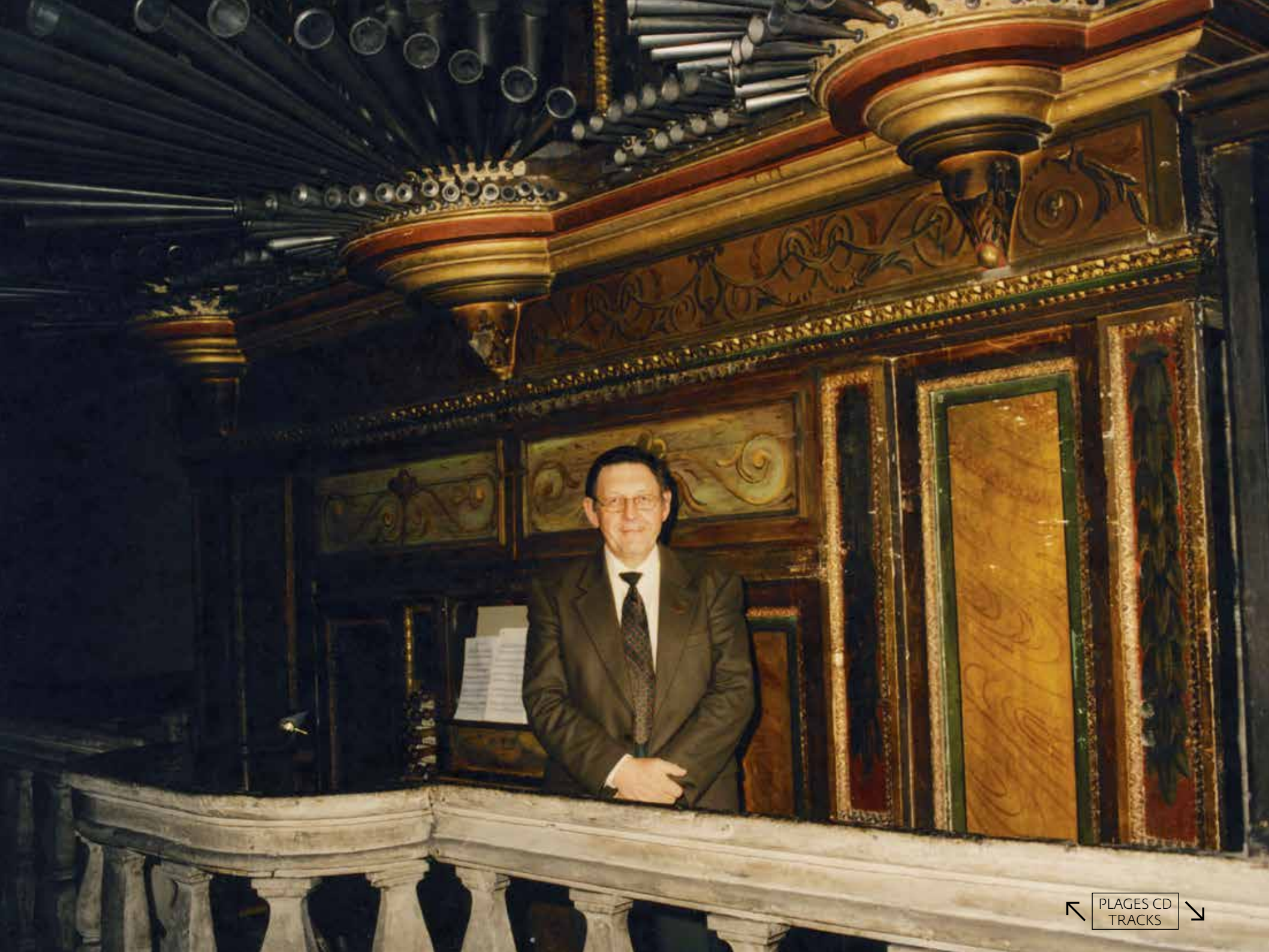
L'art est un labeur d'amour, de patience et de concentration. Brusquer son processus par des obligations, des critères, des quotas, c'est l'abîmer, le déformer, le tuer lentement. Comme à la nature, on doit laisser à l'art le temps de se développer et de mûrir, pour qu'alors s'offre à nos sens la plus belle œuvre possible.

Suivant ce principe, La Dolce Volta préfère privilégier la qualité sur la quantité. La production se limite à quatre ou cinq albums par an, mais chacun d'eux est le fruit d'un long travail de perfectionnement, et surtout, d'une relation particulière entre l'interprète et le compositeur. La virtuosité des artistes se double de leur sentiment personnel et ineffable, un sentiment qui ne peut être exprimé que par la musique.

Comme, enfin, les bijoux dignes de ce nom ne s'offrent que dans des écrins, les disques de La Dolce Volta sont des petites œuvres en eux-mêmes, de véritables objets d'art : chaque pochette est gratifiée d'une illustration originale ; à l'intérieur, une fois ouvert l'emballage cartonné et illustré, le disque s'accompagne d'un livret dans lequel est traduite en plusieurs langues une entrevue inédite avec l'interprète. L'objet est scellé par un ruban qui l'entoure, sur lequel est inscrit le nom de l'interprète, celui du compositeur, et l'œuvre jouée.

Pour La Dolce Volta, la musique n'est pas un produit qu'on emballe et qu'on vend. Comme les belles choses de ce monde, elle doit se former naturellement, faire l'objet de soins raffinés, et s'offrir comme une fleur exquise.

C'est l'engagement de La Dolce Volta que la musique reste une affaire d'élégance et de beauté sans concession.



ANDRÉ ISOIR

Views from the organ gallery

André Isoir, born at Saint-Dizier, studied music at the École César Franck, where his teachers included Édouard Souberbielle for the organ and Germaine Mounier for the piano. He then entered Rolande Falcinelli's class at the Conservatoire National Supérieur in Paris, where in 1960 he was awarded the *premier prix* for organ and improvisation by unanimous decision of the jury.

He subsequently won a number of international competitions, first St Albans in the UK, where he obtained first prize in 1965, then Haarlem (Holland) where he won three years in a row (1966-67- 68), thus obtaining the 'Challenge Prize'. He is still today the only Frenchman to have achieved this distinction since the competition was founded in 1951.

He has made some sixty recordings, which gained him eight grands prix du Disque between 1972 and 1991, as well as the Prix du Président de la République for his anthology of French organ music 'Le Livre d'Or de l'Orgue Français'.

André Isoir's musical culture is complemented by an in-depth knowledge of instrument building; in his opinion this contributes to a more stylish approach to the various repertoires, in terms of both technique and registration.

He is organist emeritus of the church of Saint-Germain-des-Prés in Paris, Chevalier des Arts et Lettres and Chevalier dans l'Ordre National du Mérite.

“When you go into a church and see those great metal pipes gleaming in the shadows, and then imagine one man making all of that work, you really want to be that man yourself. You have to admit that the organ is an instrument you get attached to.”

André Isoir

One does not spontaneously associate Bach's output for organ with the universe of the concerto and the sonata, so deeply imbued is it with the Lutheran chorale when it is not at the service of massive polyptychs combining preludes and fantasias, toccatas and fugues. Indeed, the association is even less likely to be made because his organ music has to contend with a rich instrumental and orchestral catalogue that includes some of his most accomplished compositions, from the violin to the harpsichord, from *Hofmusik* to *Hausmusik*, between court and chamber. Hence, when one thinks of concertos and sonatas, the mind turns more readily to the *Six Concerts avec plusieurs instruments*, the so-called 'Brandenburg Concertos', or to the prodigious works for the violin, than to compositions intended to sound from organ pipes.

Yet Bach did not deprive the organ of these new formal frameworks which, as always when he had an opportunity for exploration and discovery, offered him new spaces to conquer and in which to surpass his own earlier achievements. The three programmes presented here provide the most spectacular evidence of this, within unifying parameters encouraging us to see the links between compositions that, however distinct they may be, draw on the same sources and often exchange functions as well.

The initial character of familiarity they present resides in a stylistic homogeneity bound up with their high degree of assimilation of the Italian model, whether this is shown in borrowed thematic material, idiomatic formulas, or references to the three-movement (fast-slow-fast) design which generally acts as their organising principle. The second element of empathy derives from the techniques of transformation from which most of these pieces emerged, or to which they lend themselves. Very few individual movements among them can claim to be absolutely unique or definitive, given the far-reaching transformations to which their composer subjected them in a constant process of revision, dismantling, and second thoughts.

Emancipated from the notion of a specific medium, they bear witness first of all to the unity of a creative philosophy that rises above instrumental or vocal contingencies.

From the concertos transcribed from originals by Vivaldi to the cantata sinfonias with obbligato organ, by way of the six Trio Sonatas, the majority of the works gathered here have undergone transpositions or parodies, sometimes radical. But that merely underlines their affinities all the more clearly and makes it all the more tempting to bring them together here, organised in the form of three coherent and varied concerts for the pleasure of renewing one's listening experience.

In his recording of the cantata sinfonias with solo organ, a by-product of his complete set of Bach's organ music, André Isoir shed light on the nomadism of many of these compositions in the Kantor's œuvre. By reconstructing from widely scattered sources what are in effect three-movement concertos for organ and orchestra, he retraced a complex process of creation and transmutation, only certain stages of which are known to us.

For it is within the composer's output of cantatas, and more precisely the ten or so that include a part for obbligato organ, that one may find several of the keys to understanding these evolutions.

For example, Cantata BWV 146, *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* (We must go through much tribulation to enter into the kingdom of God), opens with a Sinfonia with organ similar to the first movement of the famous Harpsichord Concerto in D minor BWV 1052. This is in fact the third metamorphosis of a work initially intended for the violin, then pressed into service for the harpsichord before reaching the organ. The opening chorus of the same cantata is an adaptation of the slow movement of the concerto, a technical tour de force whereby Bach incorporates a choral texture in motet style within the existing instrumental framework. Finally, the composer indicated the finale of the harpsichord concerto for use as the introductory Sinfonia of Cantata BWV 188, *Ich habe meine Zuversicht* (I have [placed] my assurance [in my faithful God]). This sinfonia for oboes, strings and obbligato organ therefore constitutes, in the absence of any trace of the last movement of the organ concerto, an ideal conclusion to the virtual concerto BWV 1052a extrapolated from these disparate sources.

In the same way, it is possible to detect in the Concerto for harpsichord and strings in E major BWV 1053 an arrangement of a lost concerto written at Cöthen, perhaps for oboe, the first movement of which provided the Sinfonia with obbligato organ of Cantata BWV 169, *Gott soll allein mein Herze haben* (God alone shall possess my heart). The second movement, Siciliano, became the model for an aria (no.5) in the same work, while the third reappeared as the Sinfonia to the Cantata BWV 49, *Ich geh und suche mit Verlangen* (I go and seek with longing). The assembled three movements make up the concerto BWV 1053a.

Cantata BWV 35, *Geist und Seele wird verwirret* (Mind and soul are bewildered), contains three movements with obbligato organ which are yoked together here under the number BWV1059a. Although their musical authenticity is unquestionable, the arrangement as a concerto in three movements is a matter of speculation. If the cantata's opening sinfonia does indeed present the initial movement of the (lost) work originally conceived for violin or oboe, the other two are hypothetical reconstructions. The concerto's central movement is thought to be the source of the alto aria featuring obbligato organ, while the introduction to the second part of the cantata, which highlights the same instrument, could be a parody of the earlier work's finale.

As to the sparkling Sinfonia of Cantata BWV29 *Wir danken dir, Gott* (We thank thee, God), written for the installation of the new Leipzig city council on 27 August 1731, this is a spectacular extension of the Preludio of Partita III for unaccompanied violin BWV1006. The concerto movement contains the same number of bars as the original work, while the organ part is strictly identical to the violin line of the partita. Bach had already used this orchestral arrangement as the introduction to the second part of the wedding cantata BWV120a, *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (Lord God, Ruler of all things).

This, then, is how veritable concertos for organ and orchestra, combining solemnity and virtuosity, entirely in Bach's hand but without an objective historical reality, can emerge from the various sedimentary decantations of a fertile inspiration that was a stranger to all instrumental determinism. For, in Bach, change of function is not synonymous with modification of character but rather, going beyond the demonstration of unity, with amplification and development. And the formal transgressions have other lessons to teach us, which concern the very meaning of the musical discourse; for the rhetorical dimension of instrumental music is attested by the fact that it remains equally pertinent in the literary, signifying context of a cantata libretto.

Though less well known in this respect, the example of the Trio Sonatas for organ is equally characteristic. These six works have survived as a collection, and several copies of the manuscript may well have been made under the supervision of Bach himself. However, unlike such cycles as the Partitas for harpsichord, nothing about them indicates that they form an indissociable whole. In his standard study of the composer, Alberto Basso states that one of the copies was partially made by Wilhelm Friedemann Bach, the son for whom these sonatas may perhaps have been assembled for teaching purposes, and by Anna Magdalena (nos. IV to VI).

Basso observes that 'Bach must have confined himself to assembling and revising pre-existing material, giving it the signification and the proportions of a cycle of pure instrumental music, while distributing the eighteen pieces over six *Orgeltrios* (the word "sonata" does not appear in the title of the cycle, only at the head of each of the six trios).ⁱ Referring to the research of Hans Eppstein, he adds that only eight of the series of eighteen movements are thought to be original, with the others deriving from transformations and reutilisations. One of them is even associated with the world of the cantata, since the first movement of Sonata IV is an adaptation of the opening Sinfonia of the second part of Cantata BWV 76, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (The heavens declare the glory of God).

In the concertante domain, the central movement of Sonata III was subsequently to occupy the same position in the Concerto in A minor for harpsichord, flute, violin, strings and continuo BWV 1044. We also possess an earlier version of the second movement of Sonata IV, while the equivalent movements in Sonatas II and III are transcriptions.

It would appear, therefore, that permutations from one form and function to another were a permanent feature of Bach's output, with the result that certain specificities of style were interconnected. For example, the rigorous polyphonic part-writing of these pieces in the trio sonata genre, in free binary or ternary form, and utilising one or two themes, proves to be perfectly compatible with the dialectics and the contrasting episodes typical of the Italian concerto. Many of the outer movements of these trios more or less derive from the characteristic form of the concerto allegro, whether in fugal or non-imitative style. Nor should one forget the tripartite design of the works, which can hardly disguise its filiation with the world of the Italian concerto – a novelty at that time in Bach's output for organ, with the possible exception of the Toccata, Adagio and Fugue in C, the central movement of which resembles that of a solo concerto.

Music from beyond the Alps was by no means a stranger to German musical life in this period, owing partly to the circulation of original Italian works and partly to the efforts of Georg Muffat, who helped to familiarise his compatriots not only with French music, but also with that of Corelli, Torelli, and later Vivaldi, whose output was already known in Germany by the beginning of the eighteenth century. Bach, for his part, was able to avail himself of the repertory of the Weimar court during his first period of employment there in 1703, and consult the Italian manuscripts accessible at that time. While in the service of Duke Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar, from 1708 to 1717, he was also able to acquire scores brought back from Amsterdam by the duke's musical nephew Johann Ernst, who made several visits to the city. Thus it must have been from Holland, and more precisely from the music publisher Étienne Roger, that Bach obtained the copy he used of one of Vivaldi's most famous printed collections, *L'Estro Armonico* op.3, containing twelve concertos for one, two or four violins, strings, and continuo.

Contrary to the widespread thesis that the transcriptions of these works for solo keyboard instrument must have represented a sort of compositional exercise for Bach, it is quite imaginable that they were the result of a commission from Prince Johann Ernst. In any case, they were not a speciality of Bach alone, since some fifteen concertos were also arranged by Johann Gottfried Walther, resident in Weimar since 1707.

In all Bach transcribed more than twenty concertos, principally Italian, either for harpsichord or for organ. Two of the latter category come from *L'Estro Armonico* (BWV 593 in A minor and BWV 596 in D minor), whereas BWV 594 in C major is taken from Vivaldi's op.7 for violin and strings. The concertos BWV 592 in G major and BWV 595 in C major were transcribed from works by Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, a talented musician who died at the age of nineteen and was himself steeped in the influence of Italy.

The Concerto in D minor was scored by Vivaldi for two violins, cello, and strings. With its four movements, including a fugue particularly representative of the Italian style, it is the most substantial of those Bach transcribed for organ. It also typifies his intention of going beyond a literal transposition by adapting violinistic formulas to the keyboard, enriching the harmony, and exploiting the differentiated departments of the organ 'a 2 Clav. con Pedale'.

The Concerto in A minor is based on Concerto no.8 from *L'Estro Armonico*, for two violins, strings, and continuo. Bach's organ adaptation is one of the most revealing of his approach. Denying himself no modification or enrichment of the text, the better to respect the spirit of the new medium, he achieves an ideal synthesis of the two instruments (both of which he played himself), thus illustrating the view expressed in the early twentieth century by Albert Schweitzer, who opined that Bach considered the violin style as universal and that his ideal instrument 'would have had the sonic power of the organ and the flexible phrasing of the violin'.ⁱⁱ

Among the musicians who came to Weimar for advanced study was Philipp David Kräuter, future Kantor of St Anne's Church in Augsburg. A letter of his mentions the organ of the castle chapel, on which 'Mr Bach will play . . . incomparable things'. No doubt he was referring to these concerto transcriptions, which offered both composer and instrumentalist the opportunity to conquer new territories while realising an ideal compromise between the specificities of string writing and the potential of the keyboard. In other words, to sublimate and renew this music, in line with the approach Bach consistently followed.

From concerto to cantata, as from trio to sonata, the organ helps here to underline the close proximity of these universes; far from being excluded from them, it is their privileged servant.

ⁱA. Basso, *Jean-Sébastien Bach* (Paris: Fayard, 1985), Vol.II, p.632

ⁱⁱA.Schweitzer, *J.-S. Bach le musicien-poète* (Paris: 1905), Foetisch reprint, 1967, p.125



la dolce volta

The secret links between an artist and a composition have their label



Creativity is not something that can be turned on and off like a tap...

Art is a labour of love, a question of patience and concentration. To place demands on it, criteria, quotas, damages it, slowly kills it. Art, like nature, must be allowed to develop and to grow, in order to attain plenitude.

Following this principle, La Dolce Volta prefers to privilege quality over quantity. Releases are limited to four or five albums a year, but each of them the fruit of in-depth work, and above all a special relationship between the soloist and the composer. The artists' virtuosity is coupled with their ineffable and highly personal approach, a feeling that can only be expressed through music.

And since jewels worthy of the name can only be offered in special cases, the albums La Dolce Volta releases are themselves works of art : each record cover is an original work of art; the digipack's inner sleeve includes a booklet in four languages and an interview with the musician. Each album is wrapped with a printed band featuring the names of the soloist, the composer, and the work performed.

For La Dolce Volta, music is not just a shrink-wrapped object for sale. Like all beautiful things in life, it must come to fruition naturally, the result of careful craftsmanship, and offered like an exquisite flower.

For La Dolce Volta music is a question of elegance and beauty without concessions.







ANDRÉ ISOIR

Der Gelehrte der Orgel

André Isoir stammt aus Saint-Dizier. Er studiert zunächst Musik an der École César-Franck, wo er insbesondere Schüler von Édouard Souberbielle im Fach Orgel sowie von Germaine Mounier im Fach Klavier ist. Er verfolgt seine Studien am Conservatoire National Supérieur und erhält 1960 den ersten Preis für Orgel und Improvisation in der Klasse von Rolande Falcinelli.

Isoir ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe: Er gewinnt in St Albans (England), wo ihm 1965 der erste Preis verliehen wird, dann in Haarlem (Holland), wo er gleich dreimal hintereinander (1966, 67 und 68) als Sieger hervorgeht und den „Challenge Award“ davonträgt, wobei er, bis heute, der einzige Franzose ist, der, seit der Gründung der Stiftung 1951, diesen Preis erhalten hat.

Er hat um die sechzig Plattenaufnahmen gemacht, die mit den höchsten Auszeichnungen geehrt wurden, darunter die des Präsidenten der Republik für das „Livre d'Or de l'Orgue Français“.

André Isoirs musikalisches Wissen wird mit einer vertieften Kenntnis des Instrumentenbaus vervollständigt; diese, so sagt er, erlaube es, einen besseren Zugang zu den verschiedenen Stilen zu erlangen, sowohl vom technischen Standpunkt her als auch in Bezug auf die Registrierung.

André Isoir ist emeritierter Organist von Saint-Germain-des-Prés in Paris und, Chevalier des Arts et Lettres' sowie Mitglied des ‚Ordre National du Mérite‘ (nationaler Verdienstorden).

„Wenn Sie eine Kirche betreten, und Ihnen aus dem Schatten das Metall der großen Orgelpfeifen entgegen funkelt, und Sie daran denken, wie ein einziger Mensch das alles zum Laufen bringt, dann bekommen Sie wahrlich Lust darauf, genau dieser Mensch zu sein. Man muss schon sagen, dass die Orgel ein fesselndes Instrument ist.“

André Isoir

Bachs Orgelwerk, das, wenn es nicht gerade im Dienst großer Polyptycha, im Dienst von Präludien in Form von Fantasien und von Toccaten in Form von Fugen steht, dermaßen stark vom Lutherischen Choral geprägt ist – Bachs Orgelwerk bringt man spontan nicht gleich mit der Welt des Konzerts und der Sonate in Verbindung. Und man tut dies noch weniger angesichts eines so reichhaltigen instrumentalen wie auch orchestralen Schaffens, das parallel dazu eine ganze Liste von Werken aufweist, zu denen einige der meistvollendeten Kompositionen zählen, von Geige bis Cembalo, von *Hof-* bis *Hausmusik*, angesiedelt zwischen Gemächern und Kammern. Bei den Begriffen Konzert und Sonate denkt man vielmehr sofort an die sechs *Brandenburgischen Konzerte* – in Bachs Originaltitel *Six Concerts Avec plusieurs Instruments*, kurz die „Brandenburgischen“ genannt, oder an all jene Stücke, die der Geige gewidmet sind, und man denkt wohl weniger an die für Orgelpfeifen gedachten Werke.

Bach jedoch versagt der Orgel keineswegs all jene formell neuen Rahmen, die ihm – wie immer, wenn es etwas zu entdecken und zu erforschen gibt – zusätzliche Räume erschließen; diese gilt es zu erobern und es gilt, über sie hinauszugelangen. Die drei hier zusammengestellten Programme legen auf höchsteindruckliche Weise hiervon Zeugnis ab. Das geschieht mit Hilfe einiger zentraler Parameter, die es erfreulicherweise möglich machen, verschiedene Kompositionen einander näher zu bringen, Kompositionen, die – so unterschiedlich sie auch sein mögen – sich aus den selben Quellen speisen, wenn sie nicht gar ihre Rollen vertauschen.

Ihrerster Berührungspunkt gründet in einer stilistischen Homogenität, die bedingt ist durch einen hohen Assimilationsgrad des italienischen Modells, sei es bei der Thematik des übernommenen Materials, sei es bei idiomatischen Wendungen oder bei Referenzen an die Rahmenform in drei Sätzen (lebhaft-langsam-lebhaft), die sich immer öfter als strukturelles Hauptmerkmal durchsetzt. Das zweite Element der Annäherung entspringt den Transformierungstechniken, die in den meisten dieser Stücke anzutreffen sind, oder für die sie sich eignen. Und in der Tat können, in Anbetracht der tiefgreifenden Veränderungen, denen der Komponist die Sätze im Laufe von Überarbeitungen, Umbauten und Verwerfungen unterzogen hat, nur wenige dieser Sätze eine ursprüngliche Einzigartigkeit oder ganz eindeutige Sonderstellung für sich beanspruchen.

Und so zeugen jene Sätze – befreit von jedweder Begrifflichkeit eines spezifischen Mediums – zuvorderst von der Einheit eines kreativen Denkens, das jenseits aller instrumentalen oder vokalen Eventualitäten lebendig wird.

Von den Transkriptionen nach Vivaldi-Konzerten über die sechs Triosonaten bis hin zu den Sinfonien der Kantaten mit obligater Orgel sind die meisten der hierversammelten Stücke Gegenstand einer oder anderer Transposition oder bisweilen auch radikaler Parodie geworden, was ihre Zusammengehörigkeit nur noch weiter unterstreicht und dazu einlädt, sie durcheinander zu würfeln und in die Form von drei jeweils kohärenten wie auch abwechslungsreichen Konzerten zu bringen, was wiederum das Hörvergnügen nochmal steigert.

Als André Isoir am Rande seiner Bach-Gesamtaufnahme die Aufnahme der Kantaten-Sinfonien auf der Orgel einspielte, brachte er dabei zugleich den nomadischen Charakter einer Vielzahl der Kompositionen im Werk des Kantors ans Licht. Indem er praktisch anhand von verstreuten Abschnitten die Konzerte für Orgel und Orchester in drei Sätzen rekonstruierte, hat er einen komplexen Schaffens- und Umwandlungsprozess zurückverfolgt, von dem einige Etappen bekannt sind.

Im Entstehungsprozess der Kantaten selbst, und genauer noch innerhalb der um die zehn Kantaten, die eine Stimme für obligate Orgel enthalten, finden sich gleich mehrere der Schlüssel zum Verständnis dieser Entwicklungen.

So wird die Kantate BWV 146 *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* von einer Orgelsinfonia eröffnet, die dem ersten Satz des berühmten Konzerts für Cembalo in d-Moll BWV 1052 ähnlich ist.

Es handelt sich im Grunde genommen um eine Abänderung eines Werkes, das anfangs für Geige gedacht war, dann zu den Springern überlief, um schließlich bei den Orgelpfeifen zu landen. Der erste Chor derselben Kantate ist die Adaptation des langsamen Satzes eben jenes Konzerts, und zwar in Form einer wahren technischen Meisterleistung, die es Bach gestattete, in den bereits existierenden instrumentalen Rahmen eine vokale Seite vom Typ der Motetten einzufügen. Anschließend hatte Bach notiert, es solle in der einleitenden Sinfonia der Kantate BWV 188 *Ich habe meine Zuversicht* der Schluss des Cembalo-Konzerts verwendet werden. Diese Sinfonia für Oboe, Streicher und obligate Orgel stellt so, in Abwesenheit jedweder Spur des letzten Satzes des Orgelkonzerts, eine ideale Schlussformel des virtuellen Konzerts BWV 1052a dar.

Auf gleiche Weise lässt sich im Konzert für Cembalo und Streicher in E-Dur BWV 1053 der Entwurf eines verloren gegangenen Konzerts, das in Köthen entstanden war, wiederfinden. Dieses Konzert war vielleicht für Oboe geschrieben, und sein erster Satz speist die Sinfonia mit obligater Orgel der Kantate BWV 169 *Gott soll allein mein Herz haben*. Der zweite Satz, *Siciliano*, wird zum Model für die Arie Nr. 5, wohingegen der dritte Satz die Kantate BWV 49 *Ich geh und suche mit Verlangen* einleitet. Die drei Sätze zusammen schließlich bilden das Konzert BWV 1053a.

Die Kantate BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret* wiederum beinhaltet ihrerseits vor allem drei weitere Sätze mit obligater Orgel, die hier unter BWV 1059a zusammengeführt sind. Ihre musikalische Authentizität ist unumstritten, ihre Bündelung in ein Konzert mit drei Sätzen allerdings Spekulation. Wenn die Eröffnungssinfonia auch den Eingangssatz des ursprünglich für Geige oder Oboe geschaffenen Werks herausstellt, so bleiben die beiden anderen doch hypothetisch. Der zentrale Satz könnte wohl von der Bratschenmelodie herrühren, und er würde zudem die obligate Orgel beinhalten, wohingegen die Einleitung des zweiten Teils der Kantate, der sich auf dasselbe Instrument bezieht, die Parodie des Schlusses darstellen könnte.

Was die Kantaten-Sinfonia BWV 29 *Wir danken dir, Gott* betrifft, die für die Zusammenkunft des neuen Stadtrates von Leipzig am 27. August 1731 geschrieben wurde, so besteht sie in all ihrem Glanze in einer aufsehenerregenden Erweiterung des *Präludiums* der *Partita III* für Geige solo BWV 1006. Es sind sogar zahlreiche Takte und Teile des Orgelparts absolut identisch mit dem Geigenpart, und sie geben diesem Satz des Konzerts, den der Komponist bereits in der Einleitung des zweiten Teils der Hochzeitskantate BWV 120a *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* verwendet hat, seinen Charakter.

Und so wird also deutlich, wie tatsächlich Konzerte für Orgel und Orchester, die Feierlichkeit und Virtuosität vereinen – vollends von der Hand Bachs, aber ohne objektive historische Realität – hervorgehen können aus unterschiedlichen Sedimentationen einer fruchtbaren Inspiration, der jeder instrumentengebundene Determinismus fremd ist. Denn bei Bach steht der Funktionswechsel nicht gleichbedeutend mit Veränderung des Charakters, sondern vielmehr, jenseits aller Einheitsbekundung, mit Ausweitung und Entwicklung. Und die formellen Übertretungen lehren desweiteren Dinge, die an den Sinn von Klangrede selbst rühren: die rhetorische Dimension instrumentaler Musik, die im literarischen, im Sinn tragenden Kontext eines Kantatentextes durch einen Gebrauch von gleicher Relevanz belegt ist.

Auch wenn in dieser Hinsicht das Beispiel der Triosonaten für Orgel weniger bekannt ist, so ist es doch ein besonders charakteristisches Beispiel hierfür. Obwohl die sechs Werke in einem gemeinsamen Band zu uns gelangt sind, von dem mehrere Manuskriptabschriften unter der Aufsicht Bachs höchstpersönlich angefertigt wurden, weist – anders als bei Zyklen wie zum Beispiel dem Partiten-Zyklus für Cembalo – nichts darauf hin, dass es sich hier um Werke handelt, die ein untrennbar Ganzes bilden. In seinem Bach-Standardwerk berichtet Alberto Basso, dass eine der Abschriften zum Teil Wilhelm Friedemann Bach zu verdanken sei, dem Sohn, für den diese Sonaten vielleicht ja zu pädagogischen Zwecken zusammengestellt worden waren, sowie auch, was die Nummern IV bis VI betrifft, Anna Magdalena Bach.

Basso führt aus, dass „Bach sich darauf hatte beschränken müssen, bereits existierendes Material zusammenzutragen und nochmal auszuarbeiten, wobei er ihm die Bedeutung und die Größe eines rein instrumentalen Musikzyklus verlieh und dabei zugleich die achtzehn Stücke auf sechs *Orgeltrios* verteilte (der Begriff der „Sonate“ taucht im Titel des Zyklus nicht auf, sondern nur am Kopf jedes der sechs Trios).“ Basso bezieht sich unter anderem auf Hans Eppstein, um herauszustellen, dass lediglich acht der achtzehn Sätze dieser Serie original hierfür Verfasstes darstellen, alle anderen bedienten sich der Methode von Transformierung und Wiederverwendung. Einer dieser Sätze ist sogar dem Reich der Kantaten zugehörig, und zwar der erste Satz der Sonate IV, die eine Adaptation der Eröffnungssinfonia des zweiten Teils der Kantate BWV 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* ist.

Im Bereich des Konzertanten dann wird man den mittleren Satz der Sonate III später an gleicher Stelle im Konzert BWV 1044 in a-Moll für Cembalo, Flöte, Geige, Streicher und Basso Continuo wiederfinden. Es ist zudem eine frühere Version des zweiten Satzes der Sonate IV bekannt, wohingegen die gleichen Sätze bei den Sonaten II und III aus Umschriften stammen.

Die Permutationen tauchen also ständig auf, von einer Form und einer Rolle zur anderen, was mit einigen Besonderheiten des Schreibens einhergeht. So ist zum Beispiel die strenge polyphone Behandlung jener Kompositionen, die unter die Triosonaten, die freien Formen oder Zweier- und Dreierformen mit ein oder zwei Themen fallen, perfekt vereinbar mit der Dialektik und Gegenüberstellung von Episoden, die dem Genre des italienischen Konzerts eigen sind. Viele der Ecksätze dieser Trios gehen mehr oder weniger aus der dem Konzert-Allegro so charakteristischen Form hervor, sei es im nicht-imitativen oder im Fugato-Stil. Ganz zu schweigen von der dreiteiligen Form der Werke, die ihre Abstammung von der konzertanten italienischen Welt nicht verleugnen kann, und die eine Neuheit in Bachs Orgelproduktion darstellt. Eine Ausnahme bildet vielleicht die *Toccatà, Adagio und Fuge* in C, mit ihrem zentral gesetzten Adagio als Solistenkonzert.

Die Welt jenseits der Alpen ward dem deutschen Musikleben nicht fremd, denn die Werke zirkulierten, und auch die Tätigkeit von Musikern wie Muffat trug dazu bei, nicht nur die französische Musik, sondern auch die Musik Corellis, Torellis und dann auch Vivaldis bekannt zu machen, dessen Werk in Deutschland so bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Bach seinerseits hatte seit seinem ersten Weimarer Aufenthalt im Jahre 1703 das Repertoire des dortigen Hofes aufnehmen und die dort zugänglichen italienischen Manuskripte kennenlernen können. Von 1708 bis 1717 stand er im Dienste des Herzogs Wilhelm-Ernst von Sachsen-Weimar. Aus dieser Position heraus gelangte er an Partituren, die er sich vom Musikerneffen des Herzogs, Johann Ernst, der mehrmals in Amsterdam war, mitbringen ließ. Auf diesem Weg kam wohl auch aus Holland, genauer vom Verleger Etienne Roger, eines der berühmtesten Werke Vivaldis zu ihm, und zwar *L'Estro Armonico* (*Die harmonische Eingebung*), das zwölf Konzerte für ein, zwei oder vier Geigen, Streicher und Basso Continuo vereint.

Der gemeinhin weitverbreiteten These, wonach die Transkriptionen dieser Werke für ein Solotasteninstrument für Bach eine Art Kompositionsstudie dargestellt hätten, kann man entgegen halten, dass es durchaus denkbar ist, sie seien viel eher das Ergebnis eines Auftrags von Seiten des Prinzen Johann Ernst. Sie sind im Übrigen keine Besonderheit Bachs, denn Johann Gottfried Walther, der ab 1707 in Weimar anzutreffen war, hat ebenfalls um die fünfzehn Konzerte adaptiert.

Es sind im Ganzen mehr als zwanzig Konzerte, hauptsächlich Italienische, die Bach umgeschrieben hat, und zwar entweder für Cembalo oder für Orgel. Im Falle der Transkriptionen für Orgel stammen zwei der Konzerte aus dem *Estro Armonico* (BWV 593 in a-Moll und BWV 596 in d-Moll), wohingegen BWV 594 in C-Dur aus dem Opus VII für Geige und Streicher hervorgeht. Die Konzerte BWV 592 in G-Dur und BWV 595 in C-Dur wiederum sind transkribiert nach Werken des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar, einem talentierten Musiker, der mit neunzehn verstarb und selbst sehr stark von Italien beeinflusst gewesen ist.

Vivaldi hatte das Konzert in d-Moll für zwei Geigen, Cello und Streicher geschrieben. Dieses Konzert ist mit seinen vier Sätzen, von denen einer eine für die italienische Art besonders repräsentative Fuge darstellt, das Meistentwickelte der Konzerte, die Bach für die Orgel vorgesehen hat. Es ist außerdem repräsentativ für die Absicht, über die notengetreue Transposition hinauszugelangen, und zwar mit Hilfe einer Adaptation an die Tastatur dessen, was speziell für Geige geschrieben war, mit Hilfe auch einer Anreicherung der Harmonik sowie mit Hilfe des Ausschöpfens der unterschiedlichen Klangebenen der Orgel „a 2 Clav. con Pedale“.

Übrigens ist es das Konzert für zwei Geigen, Streicher und Basso Continuo Nr. 8 des *Estro Armonico*, welches Inspirationsquell für das Konzert in a-Moll war, dessen Orgeladaptation eine der Charakteristischsten überhaupt im Vorgehen Bachs darstellt. Er verzichtet hier auf keine Modifikation und keine Anreicherung des Texts, um dem Geist des neuen Mediums besser gerecht zu werden, und verbindet so auf ideale Weise die beiden Instrumente, die er auch beide spielte. Hier wird das Gefühl, das Albert Schweitzer einmal zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck brachte, veranschaulicht: Laut Schweitzer hielt Bach den Stil der Geige für universell, und sein ideales Instrument „besäße daher die Klangstärke der Orgel und die Geschmeidigkeit der Phrasierung der Geige“.

Unter den Musikern, die nach Weimar gekommen waren, um dort ihr Spiel zu perfektionieren, findet sich Philipp David Kräuter, zukünftiger Kantor der Kirche Sankt Anna in Augsburg; Philip David Kräuter erwähnt die Orgel der Schlosskapelle, auf der „Herr Bach ganz besondere, originelle und sicherlich unvergleichliche Dinge vollführt“. Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um die Konzerttranskriptionen, die Komponist und Instrumentalist gleichermaßen gestatten, neue Gelände zu erkunden und dabei zugleich einen idealen Kompromiss einzugehen zwischen den Besonderheiten des Schreibens für Saiteninstrumente und dem Potential der Tastatur. Anders ausgedrückt: Sie gestatten es, zu verfeinern und zu erneuern, ganz im Geiste dessen, was Bach immer getan hat.

Vom Konzert zu den Kantaten, von den Trios zu den Sonaten, die Orgel verdeutlicht hier überall die große Nähe, die all diese Welten zueinander haben; eine Nähe, von der die Orgel umso weniger ausgeschlossen ist, je deutlicher wird, wie sehr gerade sie es ist, die ihr dient.

ⁱA. Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Fayard, 1985, Vol.II, S.632

ⁱⁱA.Schweitzer, J.-S. *Bach le musicien-poète*, Paris, 1905, Foetisch reprint, 1967, S.125



la dolce volta

Die geheimen Banden zwischen Künstler und Werk haben ihr Label



Kreativität kann man nicht mal eben aufdrehen wie einen Wasserhahn ...

Kunst ist das Werk von Liebe, Geduld und Konzentration. Setzt man ihrem Fluss mit Auflagen, Kriterien und Quoten zu, so bedeutet das unweigerlich die Beschädigung und Deformierung der Kunst. Es kommt einem langsamen Abtöten gleich. Wie der Natur, so müssen wir auch der Kunst die Zeit einräumen, die sie braucht, um sich zu entfalten und zu reifen. Nur so eröffnet sich unseren Sinnen die ganze Schönheit eines jeden Werks.

Bei La Dolce Volta leben wir nach genau diesem Prinzip. Bei uns geht stets Qualität vor Quantität. Vier bis fünf Alben im Jahr bringen wir heraus, doch jedes Album ist das Ergebnis langer, sorgfältigster Arbeit und vor allem der ganz besonderen Beziehung zwischen Interpret und Komponist. Die Virtuosität der Künstler geht einher mit ihren ganz persönlichen, unnennbaren Gefühlen, Gefühlen, die allein von der Musik zum Ausdruck gebracht werden können. So wie man auch jedes Juwel, das seines Namens würdig ist, in einem Schmuckkasten präsentiert, werden bei La Dolce Volta die CDs zu kleinen, eigenständigen Kunstwerken: Jede CD ziert ein eigens für sie geschaffenes Bild; im Innenteil dann, wenn man die mit dem Bild geschmückte Hülle aus Karton abgenommen hat, gelangt man zum Booklet, das eine – in mehrere Sprachen übersetzte – ganz frische Begegnung mit dem Interpreten bereithält. Jede CD ist von einem Band umschlossen, auf dem die Namen von Interpret und Komponist sowie das gespielte Werk geschrieben stehen.

Für La Dolce Volta ist Musik kein Produkt, das man mal eben verpackt und verkauft. Wie alle schönen Dinge des Lebens, so muss auch die Musik auf natürliche Weise entstehen können. Man sollte ihr stets die größtmögliche Aufmerksamkeit zollen und sie weiterreichen wie eine edle Blume.

Dies ist das unumstößliche Anliegen von La Dolce Volta: dafür zu sorgen, dass die Musik Eleganz und Schönheit mit sich führt und von ihnen umgeben ist, immerzu.



オルガンという可能性の飽くなき探求 アンドレ・イゾワール

サン＝ディズィエ生まれ。セザール・フランク音楽学校でオルガンをエドゥアール・スーベルビエルに、ピアノをジェルメヌ・ムニエに学んだ。その後、パリ国立高等音楽院のロランド・ファルシネッリのクラスで研鑽を積み、1960年にオルガンと即興演奏で審査員一致の一等賞を獲得している。

国際コンクールでは、1965年にイギリスのセント・オールバンスのコンクールで優勝、オランダ・ハーレルレムのコンクールでは、1966,67,68年と3年連続で一位に輝き、「チャレンジ賞」も受賞。1951年のコンクール創設から現在に至るまで、フランス人でこの賞を受けたのは彼一人である。

これまでに約60点の録音を出しているが、その多くが権威ある賞を受けている。中でも、「Livre d'Or de l'Orgue Français フランス・オルガン集」はフランス共和国大統領賞を受賞した。

アンドレ・イゾワールは、楽器に関する知識を深めることで、音楽的な学識を完全なものとするに心を砕く。楽器を知ること、テクニック面でも、ストップ配合法の面でも、様々な音楽様式にみあった最良のアプローチができるからである。

アンドレ・イゾワールは、パリのサン・ジェルマン・デ・プレ教会の名誉オルガニスト。フランス共和国芸術文化勲章シュヴァリエ章、フランス国家功労賞。

「教会に入って、暗がりの中できらきらと輝く金属製のパイプを見て、たったひとり人間がこれらすべてを鳴らしているところを想像すれば、おそらく、その人間になりたいと思うに違いない。オルガンは愛着深い楽器だということを認めるべきだろう。」

アンドレ・イゾワール

ルター派のコラールや、もしくは前奏曲や幻想曲、トッカータやフーガなどの大連作に深く彩られたバッハのオルガン曲には、協奏曲やソナタという世界は、一見無関係のように見える。それは、器楽やオーケストラで演奏された多数の楽曲が作品目録を彩り、その中でも、ヴァイオリンやチェンバロなどによる宮廷音楽から家庭音楽に至る作品に、大変にすぐれた演奏があることを考えるとなおさらである。そのようなわけで、バッハの音楽においては、協奏曲という概念は、オルガンのパイプよりは、すぐに『様々な楽器による6つの協奏曲』通称『ブランデンブルグ協奏曲』や、ヴァイオリンのために書かれた見事な作品群と結びついているのである。

だからといってバッハは、探索や発見のあらゆる機会にみられるような、新たに獲得し超えゆく場としてのこれらの新しい形式的な枠から、オルガンを除外することはなかった。ここに聞くことができる3つのプログラムは、いろいろな作品を見事につなげ得る統合へのパラメータを中心に、このことを明白に証明している。これらの作品は、それぞれがはっきりと異なったものではあるにもかかわらず同じ淵源をもっており、その上、それぞれが持つ宗教的または世俗的な音楽的役割はお互いに取り交わされていない。

これらの作品の間の親近性を最も決定付ける性格的要素は、借りてきたテーマ素材や、慣用的な定型表現や、構成原則として最もよく使用される急・緩・急という三楽章の枠などの、イタリア様式を高度に消化した、様式の均質性に見られる。曲の間の共感性に関する二つ目の要素は、作品の多くに使用されている編曲のテクニックから生じてくる。作曲者ハッハが改変、解体、修正を行いながら大幅に曲を変えていったことを考慮すると、ある楽曲が元々オリジナリティに富んでおり、また最終的にもそうであるといえるものは少ない。

固有的な音楽媒体としての楽器という概念から解放されたこれらの楽曲は、器楽や声楽という割り当てを超えた、創造的思考の統一性の証しとなっている

ヴィヴァルディの曲を編曲した協奏曲、6つのトリオソナタや、必須オルガン付きカンタータのシンフォニアなど、ここに集められた作品の大部分は、時には全面的に変更が加えられたり、パロディ化（既成旋律などを借りて作曲を行う方法）がなされたりしている。これによって、それぞれの曲の間にある親近性はより強調され、一貫した中にも多様性がみられる3つのコンサート・プログラムという形で、何度聞いても楽しみが味わえるものとなっている。

バッハ全集の合間に、カンタータのオルガンつきシンフォニアを録音することで、アンドレ・イゾワールは、バッハの作品全体においては、これらの多くがひとつの形に固定されていないことに光をあてている。また、あちこちに散らばっている要素から三楽章のオルガンと管弦楽のための協奏曲を再構成することによって、創造と変貌の複雑な過程 — その過程の一部はすでに知られているが — を遡るのである。

カンタータ全体の中に、より詳しく言うと必須オルガンがついた部分を含む約十曲のカンタータを通して、これらの変遷への理解の鍵をいくつか見いだすことができる。

カンタータ BWV 146 (我らあまたの患難を経て神の国に入らん)は、有名なチェンバロ協奏曲ニ短調 BWV 1052 の第1楽章と同じオルガン付きシンフォニアで幕を開ける。これは、はじめヴァイオリンのためにつくられた作品の第三版となるもので、オルガン版の前にはチェンバロ版が存在する。このカンタータの最初の合唱は同じ協奏曲の緩徐楽章を編曲したもので、すでに存在していた器楽編成の曲に、モテット・タイプの声楽曲を挿入するという技術的な壮挙となっている。またカンタータ BWV 188 (われはわが依り頼みを)の導入のシンフォニアのなかで、バッハはチェンバロ協奏曲の終楽章を使用している。このシンフォニアは、オーボエと弦楽合奏のために書かれ、そこにオルガンが必須楽器として加わっているが、仮想オルガン協奏曲 BWV 1052a に最終楽章が欠けていることから、これを補う理想的な楽曲となっている。

同様に、チェンバロと弦楽合奏のための協奏曲ホ長調 BWV 1053 の中に、ケーテンで作曲されたが消失した協奏曲の焼き直しを見ることができる。後者はおそらくオーボエのために書かれ、その第1楽章は必須オルガン付きで、カンタータ BWV 169 (神にのみわが心を捧げん)のシンフォニアのもとになった。第2楽章「シチリアーノ」は、アリア第5番のモデルとなったし、第3楽章はカンタータ BWV 49 (われは行きて汝をこがれ求む)の導入曲となっている。これらの3つの楽章は、協奏曲 BWV 1053a を形成している。

カンタータ BWV 35 (霊と心は惑い)にも、必須オルガン付きの3つの楽章が含まれており、ここではそれをまとめて BWV 1059a とした。音楽的な信憑性には異論

がないものの、これらを三楽章の協奏曲とするのには推測がともなう。というのは、最初のシンフォニアはヴァイオリンとオーボエのために書かれたもとの楽曲の第1楽章の転用であることに間違いはないが、続く2つの楽章は仮説でしかないからである。必須オルガン付きのアルトのアリアは第2楽章からの転用、同じくオルガンで演奏されるカンタータの第二部の導入部は、終楽章のパロディであると考えられる。

カンタータBWV 29 (われら汝に感謝す、神よ、われら感謝す)のシンフォニアは、1731年8月27日の、ライプツィヒ市の参事会交代式のために書かれた。無伴奏ヴァイオリンのための『パルティータ』第3番BWV 1006 のプレリュードの編成を大幅に拡大し、きらびやかな華やかさを見せている。音楽的には、小節数も同じで、オルガンのパートは原曲のヴァイオリン・パートと一切変わらないところがこの楽章の特徴となっている。なおバッハは、同じ曲をすでに結婚カンタータBWV 120a (主なる神、万物の支配者よ)の第二部の導入部に転用している。

厳粛さと技巧が一体となったオルガンと管弦楽のための協奏曲は、すべてバッハの手による正真正銘の曲にもかかわらず客観的な歴史事実が存在しない。これらの曲が、楽器を指定することは全く異質の、豊穡なインスピレーションの沈殿物から種々の上澄みを取ることによってどのようにして生まれていくかを示したのが、ここに収められている演奏である。バッハにおいては、それぞれの曲に与えられた役割を変えることは曲の性格を変更することと同義ではなく、むしろ一貫性や増幅や展開などを示すことを超えたものなのである。そして形式を破ることは、音楽話法の意義そのものに触れる別の教訓を含んでいる。カンタータの台本という文学的コンテクストの中で使われている修辞的重要性を、器楽音楽のなかで、同じ的確さで用いることが実証されるからである。

知られている度合いはより低いものの、オルガンのためのトリオ・ソナタの例は、上記のような特徴を備えている。6つの作品がひとつの曲集として伝わっており、そのコピーのいくつかはバッハ自身の監督のもとになされているが、例えばチェンバロのための一連のパーティータなどとは違って、これら6曲が切り離せないひとつの総体を形作っているということを示すものは何もない。アルベルト・バッソは、いまや必読書となっている著作のなかで、あるコピーの一部を、バッハの息子ウィルヘルム・フリーデマン・バッハが担当していると伝えている。バッハはこれらのソナタを、この息子のために教育目的でひとつの曲集にしたと考えられている。また、第4番から第6番のコピーはアンナ・マグダレーナによる。

アルベルト・バッソは、「バッハは、すでに存在していた要素を集めて、これに純粹器楽音楽のサイクルという意義とスケールを与えて練り直すに留め、18の作品を6つのオルガン・トリオとして分配した。（「ソナタ」という語は、6つのトリオのそれぞれの冒頭には見られるが、全体のタイトルには現れない）」*と言っている。バッソはまた、ハンス・エプシュタインの研究を根拠として、18曲の中で8曲のみがオリジナル曲であり、その他は転用または編曲であると述べている。このうちの1曲はカンタータのジャンルとつながっている。すなわち、ソナタ第4番の第1楽章は、カンタータ BWV 76（天は神の栄光を語り）の第二部の冒頭のシンフォニアの編曲なのである。

協奏曲の分野では、ソナタ第3番の第2楽章は、のちにチェンバロ、フルート、ヴァイオリン、弦楽合奏と通奏低音のための協奏曲BWV 1044の第2楽章として使用されている。また、ソナタ第4番の第2楽章の、これより以前の版も知られている。さらに、ソナタ第2番と第3番の第2楽章は、編曲である。

以上のように、ある形式や楽曲のもつ役割を別の形式や役割に入れ替えることは常に行われていたことで、これによって、それぞれの音楽書法に見られる特性のいくつかが組み合わせられている。自由な二部または三部形式の、ひとつまたはふたつの主題を持つトリオ・ソナタにみられる厳格なポリフォニー展開は、イタリア風協奏曲というジャンルに特有な、音楽エピソードの論法や対立という概念と、完全に相容れるものなのである。これらのトリオの第1楽章や第3楽章は、それが非模倣スタイルであれフーガ書法であれ、多かれ少なかれ、協奏的アレグロという特徴ある形式にのっとなっている。言うまでもなく、作品が三楽章形式であることは、イタリア風協奏曲とのつながりを否定できない。これは、『トッカータ、アダージョとフーガ』ハ長調の中央の楽章であるアダージョがソリストによる協奏曲形式をとっている例を除けば、バッハのオルガン曲において革新的なことであった。

アルプス以南の世界は、ドイツの音楽生活には未知のものではなかった。作品は各地にでまわっていたし、ムファットのような音楽家 — 彼は、フランス音楽を知らしめただけでなくコレリ、トレリ、そして18世紀初めにドイツにすでに知られていたヴィヴァルディなどの作品を紹介した — が、イタリア音楽を広めていたからだ。バッハは、1703年の最初のワイマール滞在時にすでに、同地の宮廷で演奏されていたレパートリーを糧にし、当時特に宮廷内で出回っていたイタリア音楽の手稿楽譜を知ったのである。1708年から1717年にかけて、ザクセン・ワイマール公国のウィルヘルム=エルンスト公に仕えていたバッハは、公の甥で音楽家だったヨハン=エルンストが数回にわたって滞在していたアムステルダムから持ち帰った楽譜を入手している。このようにして、ヴィヴァルディの作品の中でも有名な、1台、2台、4台のヴァイオリン、弦楽合奏、通奏低音のための12の協奏曲を集めた『レストロ・アルモニコ(調和の靈感)』が、オランダから、特にエティエンヌ・ロジェ出版社から、もたらされたのである。

これらの作品のチェンバロ独奏用への編曲は、バッハにとって作曲の習作のようなものだったという広く一般に流布している説とは逆に、むしろヨハン=エルンスト公の注文によって作曲されたと考えることができる。一方、このような作品はバッハだけの専門分野ではなく、1707年からワイマールにいたヨハン=ゴットフリート・ワルターも、約15曲の協奏曲を編曲している。

バッハは、全部で20曲以上の協奏曲 – その大部分はイタリア風協奏曲である – を、チェンバロ用またはオルガン用に編曲している。オルガン用の編曲では、2曲が『レストロ・アルモニコ』に由来（イ短調BWV 593 とニ短調BWV 596）している。また、ハ長調BWV 594 はヴィヴァルディの『ヴァイオリンと弦楽合奏のための協奏曲』作品7に基づいている。協奏曲ト長調BWV592とハ長調BWV595は、イタリアの影響を強く受けた才能ある音楽家で、19歳で亡くなったザクセン=ワイマール公ヨハン=エルンストの作品からの編曲である。

『協奏曲ニ短調』は、もともとヴィヴァルディが、2台のヴァイオリン、チェロ、弦楽合奏のために作曲した曲である。4楽章で、その中にはイタリア作法を雄弁に物語るフーガが含まれており、バッハのオルガン曲の中でも最も展開の度合いが大きな曲となっている。鍵盤にヴァイオリン的な様式を適用し、和声を充実させ、また「ペダル鍵盤つき2鍵盤」のオルガンとは異なった響きを探求することで、逐次的な編曲を超えようとする意図も見て取れる。


『レストロ・アルモニコ』にある2台のヴァイオリン、弦楽合奏、通奏低音のための協奏曲第8番をもとにバッハはイ短調の協奏曲を書いたが、このオルガン編曲は、バッハのやり方でも最も特徴的なもののひとつである。楽譜を全く変更せず、追加もせず、新しい媒体楽器のもつ精神を最大に尊重し、バッハ自身が演奏していたふたつの楽器を理想的に組み合わせている。これは、20世紀はじめにアルベルト・シュヴァイツァーが述べたある感情を彩る曲となった。シュヴァイツァーにとって、バッハのヴァイオリンのスタイルは普遍的なものであり、彼の理想的な楽器は「オルガンの力強さをもち、ヴァイオリンで奏でるフレーズの柔軟さを兼ね備えた」**楽器であったということだ。

音楽修行の総仕上げをしにワイマールにやって来た音楽家たちのなかに、後にアウグスブルグの聖アンナ教会のカントルとなるフィリップ・ダヴィッド・クラウターがいた。彼は、ワイマール城のチャペルのオルガンを演奏するバッハについて、次のように語っている。「バッハ氏は、オリジナルでおそらく比類ないと思われる特別なものを[……]演奏します。」これは疑いなく協奏曲の編曲についての言葉であろう。このような曲は、作曲家のみならず奏者にも、新しい領域になじみ、弦楽器に固有な書法と鍵盤楽器の可能性の間に理想的な妥協点を見いだす機会を与えてくれるものなのだ。別の言い方をすれば、バッハが絶え間なく行っていた方法に従って、音楽を昇華させ、刷新するということである。

協奏曲からカンタータへ、またトリオからソナタへと、オルガンはそれぞれの分野の間にある近接性を強調し、そのために特別に選ばれた僕となるのである。

* アルベルト・パッツ著『ヨハン=ゼバスティアン・バッハ』パリ、ファイヤール社刊1985年、第二巻、p.632.

** アルベルト・シュヴァイツァー著『J.S.バッハ、詩人音楽家』パリ、1905年、フォエティッシュ社刊1967年、p.125.



ラ・ドルチェ・ヴォルタ
芸術家と音楽作品のひそかな関係を形にするレーベル

b
PHONO
LINE INPUT
& PLAYBACK

創造性は、水道の蛇口をひねって出てくるようなものではないのです……

芸術とは愛情と忍耐と集中の結晶です。義務、基準、割当量などを理由に、その創造のプロセスをないがしろにすることは、芸術を傷つけ、いびつなものにし、ゆっくりと死に追いやるのと同じです。自然と同じように、芸術も、成長し成熟する時間が必要なのです。そうしてはじめて私たちが本当に美しいと感じる作品となるのです。ラ・ドルチェ・ヴォルタは、この原則にのっとり、量よりも質に重点をおいています。新譜の数は1年に4～5点とし、それぞれは演奏家が作曲家に対して築きあげた特別な関係を表現した、長い時間を経て練り上げられた逸品となっています。そこでは、演奏家たちのヴィルテューオーソ性は、個人的で言い表すことのできない、音楽を通してしか表現することのできない感情と相重なっています。その名にふさわしい宝飾品が必ず宝石箱に入っているように、ラ・ドルチェ・ヴォルタのCDは、それ自体が小さな芸術作品となっています。オリジナル写真などで彩られた美しい外装と一体となった冊子を開くと、数カ国語で綴られた演奏家への未発表インタビューを楽しむことができます。製品全体は、作曲家名、作品名、演奏家名が記された帯で閉じられています。ラ・ドルチェ・ヴォルタにとって、音楽とは包装して売だけの商品ではありません。この世界にある美しいものがすべてそうであるように、繊細な注意をかたむけて自然なかたちでつくれ、芳香ただよふ花のように生み出されるものなのです。

ラ・ドルチェ・ヴォルタは、音楽が洗練されたものとして、一步も譲れない「美」であり続けるために、存在しているのです。

Le Parlement de Musique

Le nom est tout un symbole : à la croisée de cultures européennes, la situation de Strasbourg aidant, sous l'impulsion de Martin Gester, le Parlement de Musique est un ensemble dédié à la musique baroque et classique au fonctionnement souple, inventif, modulable - moderne - se dédiant à la recréation d'oeuvres rares tout comme de l'interprétation du grand répertoire.

Suivant le penchant tout particulier de Martin Gester pour le travail avec les chanteurs, l'ensemble cultive le riche répertoire lyrique menant des cantates profanes et des motets à l'opéra - stylisé - de Monteverdi à Mozart puis a étendu son champ d'action à la musique classique instrumentale ou lyrique, autour de Mozart et Haydn, en y soulignant les relations qu'elle entretient avec l'art baroque.

Autour de l'organiste-claveciniste Martin Gester, l'ensemble illustre le répertoire de l'orgue entouré des voix et des instruments sur les instruments historiques et celui de la musique concertante de Couperin à Mozart.

The name itself is a symbol: situated at the cultural crossroads of Europe thanks to its location in Strasbourg, Le Parlement de Musique, founded and directed by Martin Gester, is an ensemble dedicated to Baroque and Classical music. Its mode of functioning is flexible, inventive, responsive – in a word, modern. It divides its activities between recreations of rare works and new interpretations of the mainstream repertoire of its chosen periods.

Following Martin Gester's special penchant for working with singers, the ensemble began by cultivating the rich treasury of vocal music, from secular cantatas and motets to (stylised) opera, from Monteverdi to Mozart, then extended its field of action to Classical instrumental and vocal music, focusing on Mozart and Haydn while underlining their close relationship with Baroque art.

Finally, working around the organist and harpsichordist Martin Gester, the ensemble's programmes feature the repertoire for keyboard combined with voices and that of concerted music from Couperin to Mozart, all performed on period instruments.

Der Name ist Programm: Am Kreuzungspunkt von Europa kultureller Vielfalt, mit Straßburg als Dreh- und Angelpunkt, unter der sehr dynamischen Leitung Martin Gesters widmet sich das Ensemble *Le Parlement de Musique* der Barockmusik sowie der Klassik. Flexibilität, Erfindungsreichtum, Varietät, und – nicht zuletzt – Modernität kennzeichnen die Arbeitsweise des Ensembles, das sich ebenso der Neuschöpfung seltener Werke wie der Interpretation des klassischen Repertoires verschrieben hat.

Martin Gester hegt eine ganz besondere Liebe für die Arbeit mit Sängern, und so pflegt das Ensemble das breite lyrische Repertoire, das sich von weltlichen Kantaten bis zu – stilisierten – Opernmotetten von Monteverdi bis Mozart erstreckt. Zudem reicht sein Aktionsradius bis zur instrumentalen und lyrischen klassischen Musik, rund um Mozart und Haydn, wobei besonders die Verbindungen, die diese mit der barocken Kunst unterhält, herausgearbeitet werden.

Der Organist und Cembalist Martin Gester und das Ensemble tun sich zudem mit dem Repertoire für Orgel in Begleitung von Stimme und historischen Instrumenten hervor sowie mit dem Repertoire der konzertanten Musik von Couperin bis Mozart.

この名前(直訳すると「音楽議会」)はあらゆる意味で象徴的である。マルタン・ジェステールの提唱で創設されたル・パルルマン・ド・ミュージークは、ヨーロッパ文化の交差点ストラスブールを拠点として、バロック音楽と古典派音楽を中心に、編成を自由に変えることのできる柔軟な、つまり近代的な機能を備え、大レパートリーの演奏はもとより、未知の名曲の再演をその旨とした音楽アンサンブルである。マルタン・ジェステールが特に歌手との共演に強い興味を示していることもあり、同アンサンブルは、モンテヴェルディからモーツァルトに至る世俗カンタータや、オペラ上で様式化されたモテットなど、豊かな声楽曲のレパートリーを誇っている。現在では扱う分野をモーツァルト、ハイドンなどの古典派の器楽・声楽曲にまで広げ、バロック芸術との関係を強調した演奏を提供する。

また、オルガン・チェンバロ奏者であるマルタン・ジェステールを中心に、声楽や器楽に彩られたオルガンのレパートリーを古楽器で演奏すると同時に、クーペランからモーツァルトまでの協奏的作品も取り上げている。



Orgue Gerhard-Grenzing Saint-Cyprien en Périgord

(XVII^e - 1982)

I. Positif intérieur

56 notes

Bourdon 8
Flûte à cheminée 4
Doublette 2
Larigot 1 1/3
Cymbale II
Trompette 8*

II. Grand-Orgue

56 notes

Montre 8
Bourdon à cheminée 8
Prestant 4
Nazard 2 2/3
Quarte 2
Tierce 1 3/5
Fourniture V

III. Récit

32 notes

Bourdon 8
Prestant 4
Cornet III
Hautbois 8

IV. Pédale

30 notes

Soubasse 16
Principal 8
Octave 4
Bombarde 16
Clairon 4**

* Jeu provenant de l'ancien instrument

** Chape libre

Accouplements à tiroir I/II et III/II

Tirasses I et II

Tremblant doux



Orgue Georg-Westenfelder Esch-sur-Alzette (Luxembourg)

(1977)

I. Rückpositiv	II. Hauptwerk	III. Schwellwerk	IV. Bombardenwerk	Pedal
Suavial 8'	Gedackt 16'	Quintade 16'	Trompete 16'	Principal 16'
Gedackt 8'	Prinzipal 8'	Gambe 8'	Span. Trompete 8'	Subbaß 16'
Principal 4'	Rohrgedeckt	Grobgedackt 8'	Span. Trompete 4'	Baßzink II 10 2/3' & 6 2/5'
Rohrpommer 4'	8'	Traversflöte 8'	Cornett V	Oktave 8'
Nasat 2 2/3'	Holzflöte 8'	Schwebung 8'		Gemshorn 8'
Oktave 2'	Prestant 4'	Geigenprinzipal 4'		Bordun 8'
Terz 1 3/5'	Koppelflöte 4'	Blockflöte 4'		Flöte 4'
Quinte 1 1/3'	Quinte 5 1/3'	Rohrnasat 2 2/3'		Rohrpfeife 2'
Oktävlein 1'	Terz 3 1/5'	Nachthorn 2'		Hintersatz V 4'
Scharf IV 1'	Sesquialter II	Terz 1 3/5'		Bombarde 16'
Rankett 16'	Oktave 2'	Septime 1 1/7'		Trompete 8'
Krummhorn 8'	Mixtur V 2'	Rauschmixtur IV 2'		Clairon 4'
Schalmey 4'	Cimbel III 2/3'	Terzcymbel III 2/3'		
Tremulant	Trompete 8'	Trompete 8'		
	Clairon 4'	Clairon 4'		
	Tremulant	Oboe 8'		
		Vox humana 8'		
		Tremulant		
				I/P - II/P - III/P - IV/P
				I/II - III/II - IV/II - III/I
				man C-c ^{'''} - ped C-g'
				Traction mécanique
				4000 combinaisons
				Séquenceur
				6 combinaisons fixes
				Crescendo



Orgue Georg-Westenfelder Fère-en-Tardenois (1990)

I. Grand-Orgue

Quintaton 16
Montre 8
Gambe 8
Flûte-Bourdon 8
Unda Maris 8
Prestant 4
Flûte 4'
Doublette 2
Flûte 2
Nazard 2 2/3
Tierce 1 3/5
Siflet 1
Fourniture V
Cornet V
Trompette (Basse et Dessus) 8
Voix humaine 8

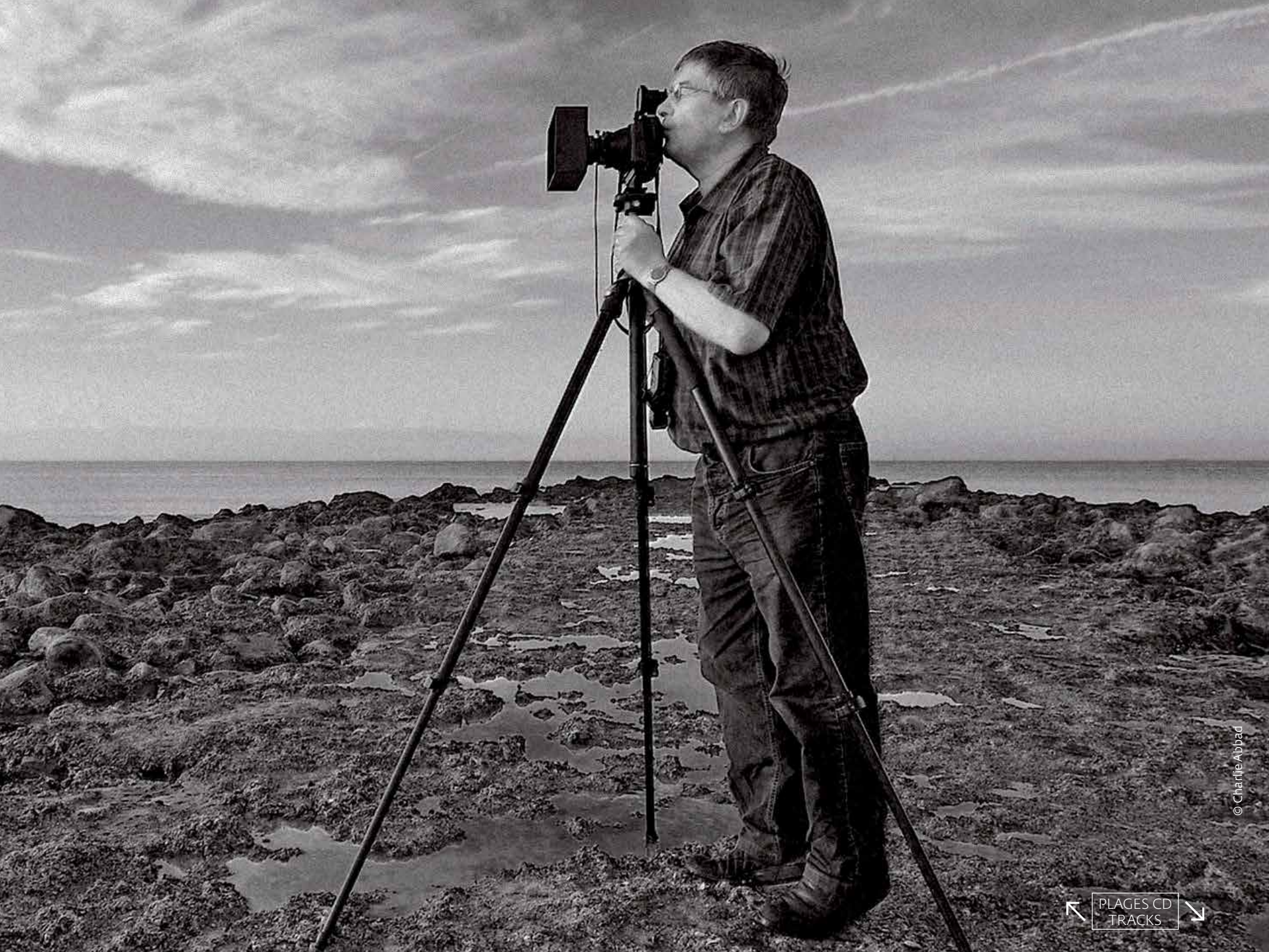
II. Positif

Quintaton 8
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte 4
Quinte 1 1/3
Doublette 2
Sesquialtera II
Cymbale IV
Cromorne 8

III. Pédale

Soubasse 32
Flûte 16
Flûte 8
Flûte 4
Flûte 2
Trombone 16
Trompette 8
Chalumeau 4

Accouplements I/II
Tirasses I et II
Tremblants



© Charlie Abbad

← PLACES CD →
TRACKS ↘

Jean-Pierre GILSON

Jean-Pierre Gilson vit et travaille à Compiègne. Il se consacre à une photographie d'auteur avec pour thème central le paysage. Il a réalisé plus d'une centaine d'expositions et publié de nombreux livres depuis les années 1980.

Jean-Pierre Gilson lives and works in Compiègne. His auteur photography takes landscape as its central theme. He has given more than a hundred exhibitions and published numerous books since the 1980s.

Der Fotograf Jean-Pierre Gilson lebt und arbeitet in der nordfranzösischen Stadt Compiègne. Seine Liebe gilt insbesondere der Landschaftsfotografie. Gilson blickt bereits auf eine Liste mit mehr als hundert Ausstellungen. Seit den achtziger Jahren sind außerdem zahlreiche Bücher von ihm erschienen.

ジャン=ピエール・ジルソンは、フランスのコンピエーニュを拠点として、風景写真を中心テーマに「創作芸術写真」を創造し続ける。これまでに100以上の個展を開催し、1980年以降、多くの写真集を出版している。

www.jpgilson.fr





la dolce volta

Direction artistique, prise de son et montage
1979 / Sonates en trio : Georges Kisselhof
1988 / Concertos pour orgue : Igor Kirkwood
1993 / Orgue et orchestre : Radio France
(Daniel Zalay - Joël Soupiron - Solène Chevassus)

Versions remasterisées en février 2013 par François Eckert (Sonomaître)
Conseiller à la Production : Jean-Michel Verneiges

Couverture et illustrations : Jean-Pierre Gilson
Photos André Isoir : © Yannick Coupanec - DR Fonds Isoir

Texte : Jean-Michel Verneiges
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),
Schirin Nowrousian (D), Victoria Tomoko Okada (JP)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV118.0

