

BACH
Six Trio Sonatas

THE KING'S CONSORT
ROBERT KING

The logo for VIVAT, featuring a stylized crown or crest above the word "VIVAT" in a serif font.

VIVAT



Sonata 6. a 3 Clav: e. ped. di J. S. Bach.

Bach's autograph manuscript of Organ Trio Sonata in G major.
By kind permission of Staatsbibliothek zu Berlin - PK (Mus.ms. Bach P 271)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Six Trio Sonatas

after BWV 525-530

arranged by Robert King

1 - **3** Sonata in G major, after BWV 530 [14'32]

two violins (KD, HD) : cello, theorbo, harpsichord

Allegro [3'36] : Lento [7'47] : Allegro [3'09]

4 - **6** Sonata in D minor, after BWV 527 [13'47]

oboe, violin (KD) : cello, theorbo, organ

Andante [4'49] : Andante e dolce [5'14] : Vivace [3'44]

7 - **9** Sonata in E minor, after BWV 528 [10'05]

oboe d'amore, viola : cello, theorbo, organ

Adagio - Vivace [2'40] : Andante [4'51] : Un poc' allegro [2'34]

10 - **12** Sonata in D minor, after BWV 526 [10'13]

violin (KD), viola : cello, theorbo, harpsichord

Vivace [3'28] : Largo [3'05] : Allegro [3'40]

13 - **15** Sonata in C major, after BWV 529 [12'51]

oboe, viola : cello, theorbo, harpsichord

Allegro [4'40] : Largo [4'50] : Allegro [3'21]

16 - **18** Sonata in D major, after BWV 525 [14'07]

two violins (KD, HD) : cello, theorbo, harpsichord

Allegro [2'33] : Adagio [8'04] : Allegro [3'30]

THE KING'S CONSORT

Kati Debretzeni, Huw Daniel *violin*

Rose Redgrave *viola*

Frances Norbury *oboe, oboe d'amore*

Robin Michael *cello*

Eligio Quinteiro *theorbo*

ROBERT KING *harpsichord, chamber organ*

recorded in Alpheton New Maltings, Suffolk, on February 20–22, 2023

recording producer & engineer David Hinitt

video & stills photography David Hinitt

design Carlos Arocha

executive producer Robert King



ALPHETON
NEW MALTINGS

front photograph: fiddle head fern (Studio 37 / Shutterstock)

pitch A=415

temperament Thomas Young

keyboard technician Keith McGowan

© & © Vivat Music Foundation 2023

THE INSTRUMENTS

violin

Kati Debretzeni Gagliano family, Naples, c.1760
Huw Daniel Jacob Stainer, Absam, 1665

viola

Rose Redgrave David Rubio, Cambridge, 1986, after anonymous Italian, c.1708

cello

Robin Michael Stephan von Baehr, Paris, 2010, after Matteo Goffriller, 1698

oboe

Frances Norbury Paul Hailperin, Zell, Germany, 2013, after Paulhahn, Germany, c.1720

oboe d'amore

Frances Norbury Paul Hailperin, Zell, Germany, 2010, after Eichentopf, Germany, c.1725

theorbo

Eligio Quinteiro Klaus Jacobsen, London, 2013, after Matteo Sellas, Venice, c.1635

harpsichord

Robert King Robert Goble & Son, Oxford, 1989, after Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1716

chamber organ

Robert King Robin Jennings, Dorset, 1989, after seventeenth century originals

THANK YOU TO OUR SUPPORTERS

This recording was made possible thanks to the great generosity of private supporters.

Gold supporters

Leila Abu-Sharr & Mark Younger

Susan Black

Malcolm Gammie, KC

Luce & Jean-Charles Julien

Brigitta & Paul Lock

Jan Noorduijn

Silver supporters

Alyson Barr

Marie Lunden & Christer Agren

Alan Sainer

Karen Wheeler

Bronze supporters

Diana Allison

Dennis Byrne Charitable Trust

Frances Carroll-Wright (*bequest*)

David Chapman

Jeremy Crouch & Peter Crisp

Christopher Fletcher-Campbell

Kenneth Hoffman

Alan King

Jenny & Chris Parker

George & Alison Phillipson

Sir Michael Pownall

Anne Weizmann

Mark Windisch

anonymous donors



Recording Sonata in D major, BWV 525

BACH: SIX TRIO SONATAS

Robert King

Bach's six *Orgel-Trios* were gathered together by the composer in the late 1720s, by which time Bach was organist at the Thomas Church in Leipzig. But unlike most of Bach's organ music, these six sonatas had not been composed for use in a church service, for it has long been believed – though sometimes disputed – that they were written as practice works for his second child (and oldest son), Wilhelm Friedemann (b.1710). Certainly, father Bach, commencing in 1720, had created a graded keyboard course for his son, the *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, which begins with an explanation of clefs and ornaments, and moves through pieces of increasing difficulty: these pieces are both adapted and freshly composed by Bach, and the volume also contains arrangements of works by other composers. So, seeing that impressive teaching volume, it is not so implausible to learn from Bach's biographer, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), that the six organ trio sonatas were also created for Wilhelm Friedemann when he was learning the organ.

The compilation of Bach's autograph score of the six sonatas can be dated by watermarks in the paper to 1727-30, though we can assume that individual sonatas had been in use before Bach's own fair copy was made. Another copy of the six sonatas was started by Wilhelm Friedemann (who wrote out the first three sonatas and the opening of the fourth) and completed by Bach's second wife, Anna Magdalena; from the spread of individual movements across Bach's wider circle and former pupils it seems apparent that Bach used these sonatas regularly in his tuition of pupils.

Teaching aids or not, Bach makes no concession to the player, for technically these are amongst the hardest of his organ works to play satisfactorily. As well as total independence of hands and feet, each sonata requires especially nimble fingerwork. The six sonatas resemble few of Bach's other works for the

organ: instead, their texture is closer to that of the instrumental trio sonata, whose spread across Europe from Italy during the previous decades had influenced so many composers.

Knowing Bach's predilection for recycling his music, it is perhaps not surprising to find that his six organ trio sonatas include arrangements of earlier instrumental works. As with many of Bach's compositions, tracing original sources is no easy task, but we know that the first movement of the E minor trio sonata (BWV 528) is a reworking of the *Sinfonia* to part II of the cantata *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76), written for the second Sunday after Trinity 1723, where it is scored for the characterful combination of oboe d'amore, viola da gamba and continuo (though we may wonder if that cantata *sinfonia* might itself have been based on an earlier work). Around 1730 Bach converted the second movement of the D minor organ trio sonata (BWV 527) into the slow movement of the concerto in A minor for flute, violin, harpsichord and strings (BWV 1044) so we have a good example of his adapting an existing organ work for instrumental ensemble. By a variety of ingenious methods of musical detective work (in particular by analysing where a small part of a musical line that is heard elsewhere unchanged has briefly to be moved up or down an octave to fit the available range of Bach's organ, indicating the organ sonata to be an adaption of a pre-existing work) scholars have suggested that other movements can also be traced back to earlier instrumental pieces, most likely written during his employment in Cöthen (1717-1723) but possibly also when in Weimar (1708-1717). On this evidence, a fair number of movements amongst the six sonatas appear to be recycled: indeed, the sixth sonata, in G major (BWV 530), is the only one in the set that seems to show no sign of adaptation from an earlier work, with scholars agreed that it is likely to have been newly composed.

The lure of re-orchestrating Bach's works has always attracted performers, who have for many years looked towards the organ trio sonatas as the basis for 'new' instrumental works. Amongst them in the

early 1780s was Mozart, who transcribed three movements (the second movement of BWV 527, and the second and third movements of BWV 526) for string trio, having been encouraged to do so by Baron van Swieten, of whose Sunday matinées Mozart wrote in a letter dated 10 April 1782 that 'nothing is played but Bach and Handel'.

Bach's own regular repurposing of existing works (and notably his conversion of one of his organ trio sonata movements into a concerto movement) provides further justification for today's performers to follow suit and create 'new' instrumental works. Whilst performance on an organ gives a wonderful purity to the counterpoint, the use of 'expressive' instruments on each of the three lines gives the music the opportunity to wax and wane, and to phrase with infinite detail. The addition of chordal continuo instruments to the bass line creates a richer, and quite different, harmonic foundation for the two melody instruments: this addition of further harmony finds its justification in Bach's own performances, with his son Carl Philipp Emanuel recounting in a letter of 1774 that his father would often add an extra voice when performing other composers' trio sonatas.

For the two melody lines we have created for ourselves a 'pool' of five instruments: two upper strings and one upper woodwind, and one each of mid-range string and wind instrument for the slightly lower-set lines. These provide a range of duetting possibilities: a pair of violins, violin and viola, violin and oboe, oboe and viola, and the darker colour of oboe d'amore and viola. In turn these are anchored by the traditional continuo foundation of string bass and chordal instruments, where we have also rung the changes, with theorbo and cello joined by either harpsichord or organ.

As far as possible we have retained Bach's melodic lines, though (as Bach himself did when massaging lines to sit within the compass of his organ keyboard) the occasional note or short phrase has subtly been

moved down or up an octave to fit the range of the instruments. We have also transposed the key of two sonatas to fit better on string instruments: whilst E flat major (BWV 525) sits nicely under the fingers of an organist, for a pair of violins transposing it into D major works much better both technically and sonically. Similarly, the original C minor of BWV 526 works more satisfactorily for string instruments when transposed into D minor.

It was more than thirty years ago that The King's Consort made its first foray into instrumental transcriptions of Bach's organ trio sonatas: since then they have featured regularly in our programming, often being revised and improved. Our first outing with them was slightly daunting, as we were asked to play three trio sonatas at a conference of organists, sharing a platform with the distinguished Bach player Dame Gillian Weir, who performed the 'original' keyboard versions. Our fears were groundless: the moment our cellist played one of the organ pedal phrases, with all the nuances that a bowed instrument can bring to Bach's wonderful bass lines, Gillian danced across the platform, explaining to the assembled audience that she had waited for many years to hear a pedal part sound like that.

The **Sonata in G major** (BWV 530) seems to be the only sonata in the set that Bach composed without obvious recourse to an earlier work. The most Italianate of all the six sonatas, both voices begin together in concerto style, and Bach maintains this equality throughout, also allowing the bass line a handful of 'breaks'. The arpeggio figurations, alternating between the two voices until in the final episode both busily combine over a syncopated bass, are utterly compelling. Under its lyrical surface the slow movement is harmonically complex, its effortlessly flowing lines a masterclass in compositional understatement. The final *Allegro* is full of wonderfully complex imitation, the two upper voices circling and intertwining in brilliant dialogue.

The **Sonata in D minor** (BWV 527) is a more pastoral work, the two voices spaced around a fourth apart, and in instrumental transcription seeming to call for two differently coloured instruments. It is thought that this sonata might have been based on an earlier instrumental work, now lost. The opening *Andante* presents a poised, lyrical theme whose upper voice sits especially well on an oboe. Bach himself re-used the gentle, major-key second movement in his triple concerto, BWV 1044. The playful last movement provides plenty of scope for virtuoso playing.

The **Sonata in E minor** (BWV 528) sits lower in tessitura than the other sonatas, and for its instrumentation we have Bach's own example to follow, for in the *Sinfonia* to part II of cantata BWV 76 he opts in the upper voice for the oboe d'amore. In Bach's single movement he pairs that with a bass viol, but when scoring all three movements a viola seems better suited. Adding to those alto instruments a continuo line of cello, theorbo and organ creates the basis for an especially rich sound. Unusually, Bach starts the first movement with a melancholy *Adagio*, before moving into a *Vivace*. The second movement is based largely on two two-bar phrases, set over a simple bass line, and full of wonderful suspensions for the chordal instruments to relish. The gently swinging last movement (Bach's tempo instruction is *Un poc' allegro*), intricate for the two melody instruments, also allows the bass line a few turns at the main theme.

The two upper lines of the **Sonata in D minor** (BWV 526) have ranges exactly a fifth apart, so work well for violin and viola. For string players, Bach's original C minor sits rather better when transposed up a tone into D minor. From several instances of brief octave transposition to avoid notes beyond the compass of Bach's organ it seems likely that this sonata was based on a previously composed work. The dramatic opening, with energetic leaps in all three parts, introduces a complex, large-scale ternary movement. The second movement is appealingly melodic, with rising and falling sequences creating chains of eloquent

suspensions. The finale is a fine fugue on a sturdy subject, with a contrasting, splendidly eccentric, second subject that tests the dexterity of organists and string players alike.

The especially wide ranges of the two melodic lines of the **Sonata in C major** (BWV 529) demand quite different instruments set an octave apart. The first, ternary form, movement again finds Bach in Italianate, concerto mode, writing lines with wide leaps, flying scales and rapid arpeggios, and a vigorous bass line. The richly harmonised *Largo*, with its pastoral overtones, is especially well suited to the oboe, and another fine example of Bach's melodic genius. The final *Allegro* is a splendidly worked fugue which also enjoys playing with the various rhythmic patterns that can be created from a main subject which starts with a quaver rest.

The **Sonata in D major** (BWV 525), here transposed from its original, less string-friendly, key of E flat major, is a particularly joyous work, again thought by scholars to have been based on pre-existing material. Bach's intricate figurations in the opening *Allegro* give rise to spirited interplay between all three parts, weaving and intertwining. The central *Adagio* meanders gloriously and effortlessly over a gently walking bass line. The final *Allegro* is sheer exuberance, the flying semiquavers of the violins urged on by a leaping, dancing bass line that is utterly compelling.

Robert King © 2023

The score and instrumental parts of Robert King's arrangements of the Six Trio Sonatas are available for purchase at www.tkcworld.org/sheet-music



Rose Redgrave, Kati Debetzeni

BACH - SIX SONATES IN TRIO

Robert King

Les six *Orgel-Trios* de Bach furent réunis par le compositeur à la fin des années 1720, époque à laquelle il était organiste à l'église Saint-Thomas de Leipzig. Mais contrairement à la majeure partie de la musique pour orgue de Bach, ces six sonates n'avaient pas été composées pour être jouées dans un office religieux, car on a longtemps pensé — ce qui a été parfois contesté — qu'elles furent écrites comme des exercices pour son deuxième enfant (son fils aîné), Wilhelm Friedemann (né en 1710). Bien sûr, à compter de 1720, Bach père, avait créé une méthode progressive pour les instruments à clavier à l'intention de son fils, le *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, qui commence par une explication des clefs et des ornements, et passe par des pièces d'une difficulté croissante : parmi ces pièces, il y a des adaptations et de nouvelles compositions de Bach, et le volume contient aussi des arrangements d'œuvres d'autres compositeurs. Donc, face à cet impressionnant volume pédagogique, il n'y a rien d'in vraisemblable à considérer comme le fit le biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), que les six sonates en trio pour orgue furent également écrites pour Wilhelm Friedemann lorsqu'il apprenait à jouer de l'orgue.

La compilation de la partition autographe des six sonates de Bach peut être datée de la période 1727-30 grâce aux filigranes du papier, même si l'on peut supposer que des exemplaires isolés de certaines sonates étaient déjà utilisés avant que la propre copie définitive de Bach voit le jour. Une autre copie des six sonates fut commencée par Wilhelm Friedemann (qui coucha sur le papier les trois premières sonates et le début de la quatrième) et achevée par la seconde femme de Bach, Anna Magdalena ; à en juger par la diffusion de mouvements isolés dans le cercle élargi de Bach et parmi ses anciens élèves, il semble évident que Bach utilisa régulièrement ces sonates dans les cours qu'il donnait à ses élèves.

Outils pédagogiques ou non, Bach ne fait aucune concession à l'instrumentiste car, sur le plan technique, ces sonates comptent parmi les plus difficiles de ses œuvres pour orgue si l'on veut les jouer de façon satisfaisante. Outre une totale indépendance des mains et des pieds, chaque sonate requiert un doigté particulièrement habile. Les six sonates ressemblent à peu d'autres œuvres pour orgue de Bach : leur texture avoisine plutôt celle de la sonate en trio instrumentale, dont la diffusion en Europe à partir de l'Italie au cours des décennies précédentes avait influencé tant de compositeurs.

Connaissant la prédilection de Bach pour le recyclage de sa musique, il n'y a peut-être rien de surprenant à découvrir que ses six sonates en trio pour orgue comprennent des arrangements d'œuvres instrumentales antérieures. Comme pour tant de compositions de Bach, il n'est pas facile de retrouver les sources originales, mais on sait que le premier mouvement de la *Sonate en trio en mi mineur* (BWV 528) est un remaniement de la sinfonia de la seconde partie de la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76), écrite en 1723 pour le deuxième dimanche après la Trinité, où elle est instrumentée pour une combinaison pleine de caractère avec hautbois d'amour, viole de gambe et continuo (mais on peut se demander si cette sinfonia de cantate pourrait elle-même avoir été basée sur une œuvre antérieure). Vers 1730, Bach transforma le deuxième mouvement de la *Sonate en trio pour orgue en ré mineur* (BWV 527) en mouvement lent du *Concerto en la mineur pour flûte, violon, clavecin et cordes* (BWV 1044) et nous avons donc un bon exemple de son adaptation pour ensemble instrumental d'une œuvre pour orgue existante. Grâce à diverses méthodes ingénieuses de détective musical (en particulier en analysant les endroits où un petit membre de phrase d'une ligne musicale repris ailleurs à l'identique se trouve brièvement transposé à l'octave supérieure ou inférieure pour correspondre à la tessiture de l'orgue de Bach, ce qui prouve que la sonate pour orgue est une adaptation d'une œuvre préexistante), des érudits ont avancé l'idée selon laquelle on peut aussi faire remonter d'autres mouvements à des pièces instrumentales antérieures, très probablement écrites lorsqu'il était employé à Cöthen (1717-1723), mais

peut-être aussi lorsqu'il était à Weimar (1708-1717). En tenant compte de tous ces éléments, un nombre important de mouvements des six sonates serait recyclé : en fait, la *Sonate n° 6 en sol majeur* (BWV 530) est la seule du recueil qui semble ne montrer aucun signe d'adaptation d'une œuvre antérieure, et les érudits s'accordent à reconnaître que, selon toute probabilité, il s'agit d'une œuvre originale.

L'attrait de la réorchestration d'œuvres de Bach s'est toujours exercé sur les interprètes, qui depuis des années tournent leur regard vers les sonates en trio pour orgue comme base de « nouvelles » œuvres instrumentales. Parmi ceux-ci, au début des années 1780, il y eut Mozart, qui transcrivit trois mouvements (le deuxième mouvement du BWV 527 et les deuxième et troisième mouvements du BWV 526) pour trio à cordes, encouragé à le faire par le baron van Swieten, dont Mozart parle des matinées du dimanche dans une lettre du 10 avril 1782 : « on ne joue que Bach et Haendel ».

La réutilisation régulière que faisait Bach de ses propres œuvres (et notamment la transformation de l'un de ses mouvements de sonate en trio pour orgue en mouvement de concerto) justifie encore la démarche des instrumentistes d'aujourd'hui qui en font autant et créent de « nouvelles » œuvres instrumentales. Alors que l'exécution sur un orgue donne une magnifique pureté au contrepoint, l'utilisation d'instruments « expressifs » sur chacune des trois lignes donne à la musique la possibilité de croître et de décroître, et de phraser avec infiniment de détail. L'ajout d'un continuo instrumental en accords à la ligne de basse apporte un fondement harmonique plus riche et très différent aux deux instruments mélodiques : cet ajout d'harmonie supplémentaire trouve sa justification dans les propres exécutions de Bach, avec son fils Carl Philipp Emanuel qui raconte dans une lettre de 1774 que son père ajoutait souvent une voix supplémentaire lorsqu'il jouait les sonates en trio d'autres compositeurs.

Pour les deux lignes mélodiques, nous avons créé pour nous-mêmes un « pool » de cinq instruments : deux instruments à cordes aigus et un instrument aigu de la famille des bois, et pour les lignes un peu plus graves, un instrument à cordes et un instrument à vent de tessiture moyenne. Ils offrent un éventail de possibilités pour jouer en duo : deux violons, violon et alto, violon et hautbois, hautbois et alto, et la couleur plus sombre du hautbois d'amour et de l'alto. À tour de rôle, ils s'ancrent dans le fondement traditionnel du continuo avec un instrument à cordes grave et un instrument susceptible de jouer en accords pour lequel nous avons également varié les plaisirs avec le théorbe et le violoncelle auxquels sont venus s'adjoindre le clavecin ou l'orgue.

Dans la mesure du possible, nous avons conservé les lignes mélodiques de Bach, mais (comme Bach le faisait lui-même lorsqu'il manipulait les lignes pour s'inscrire dans l'ambitus de son clavier d'orgue) on a parfois abaissé ou élevé avec subtilité d'une octave un note ponctuelle ou une phrase courte pour correspondre au registre des instruments. Nous avons aussi transposé la tonalité de deux sonates pour mieux s'accorder avec les instruments à cordes : alors que mi bémol majeur (BWV 525) tombe bien sous les doigts d'un organiste, une transposition en ré majeur fonctionne beaucoup mieux pour deux violons à la fois sur le plan technique et sur le plan sonore. De même, l'ut mineur d'origine de la sonate BWV 526 est plus satisfaisant pour les instruments à cordes lorsqu'elle est transposée en ré mineur.

Il y a plus de trente ans, The King's Consort fit sa première incursion dans les transcriptions instrumentales des sonates en trio pour orgue de Bach : depuis lors, elles ont figuré régulièrement à nos programmes, en étant souvent révisées et améliorées. Notre première sortie avec ces sonates fut un peu difficile, car on nous demanda de jouer trois sonates en trio à une conférence d'organistes, partageant la tribune avec l'éminente interprète de Bach, Dame Gillian Weir, qui joua les versions pour clavier « originales ». Nos craintes s'avérèrent sans fondement : au moment où notre violoncelliste joua l'une des phrases du pédalier

de l'orgue, avec toutes les nuances qu'un instrument à archet peut apporter aux magnifiques lignes de basse de Bach, Gillian dansa sur l'estrade, expliquant à l'assistance qu'elle attendait depuis de nombreuses années d'entendre une partie de pédalier sonner ainsi.

La **Sonate en sol majeur** (BWV 530) semble être la seule du recueil que Bach composa sans recours évident à une œuvre antérieure. La plus italianisante des six sonates, les deux voix commencent ensemble en style concerto, et Bach conserve cette égalité jusqu'à la fin, accordant aussi à la ligne de basse quelques « breaks ». Les figurations en arpèges, alternant entre les deux voix jusqu'à se rejoindre activement dans l'épisode final sur une basse syncopée, sont totalement fascinantes. Sous sa surface lyrique, le mouvement lent est complexe sur le plan harmonique, ses lignes naturellement fluides étant un cours de haute volée en termes de sobriété d'écriture. L'*Allegro* final regorge d'imitation d'une merveilleuse complexité, les deux voix supérieures tournant en rond et s'entrelaçant dans un dialogue brillant.

La **Sonate en ré mineur** (BWV 527) est une œuvre plus pastorale, avec les deux voix à la quarte, et, en transcription instrumentale, elle semble exiger deux instruments de couleur différente. On pense que cette sonate pourrait reposer sur une œuvre instrumentale antérieure, aujourd'hui perdue. L'*Andante* initial présente un thème lyrique posé dont la voix supérieure fonctionne particulièrement bien au hautbois. Bach lui-même réutilisa le deuxième mouvement doux de tonalité majeure dans son triple concerto, BWV 1044. Le dernier mouvement enjoué offre beaucoup de possibilités de virtuosité.

La **Sonate en mi mineur** (BWV 528) a une tessiture plus grave que les autres sonates et, pour son instrumentation, nous devons suivre le propre exemple de Bach, car, dans la *Sinfonia* de la seconde partie de la cantate BWV 76, il opte à la voix supérieure pour le hautbois d'amour. Dans ce mouvement isolé, Bach l'associe à une basse de viole, mais quand on instrumente les trois mouvements, une viole semble mieux

convenir. Ajouter à ces instruments altos une ligne de continuo avec violoncelle, théorbe et orgue crée la base d'un son particulièrement riche. Chose rare, Bach commence le premier mouvement avec un *Adagio* mélancolique, avant de passer à un *Vivace*. Le deuxième mouvement repose essentiellement sur deux phrases de deux mesures, avec une simple ligne de basse, et regorge de merveilleuses suspensions dont les instruments harmoniques se délectent. Le dernier mouvement qui oscille doucement (l'indication de tempo de Bach est *Un poco allegro*), est très élaboré pour les deux instruments mélodiques, avec aussi quelques tournures du thème principal à la ligne de basse.

Les deux lignes supérieures de la **Sonate en ré mineur** (BWV 526) sont exactement à la quinte l'une de l'autre, et conviennent donc bien au violon et à l'alto. Pour les instrumentistes à cordes, l'ut mineur original de Bach tombe plutôt mieux lorsqu'il est transposé d'un ton vers le haut, en ré mineur. Quelques cas de brèves transpositions à l'octave pour éviter des notes au-delà de l'ambitus de l'orgue de Bach laissent supposer que cette sonate est basée sur une œuvre antérieure. Le début dramatique, avec des sauts énergiques aux trois parties, introduit un mouvement ternaire complexe à grande échelle. Le deuxième mouvement est mélodique et attrayant, avec des séquences ascendantes et descendantes qui créent des chaînes de suspensions éloquentes. Le finale est une belle fugue sur un sujet robuste, avec un second sujet contrasté d'une splendide excentricité qui met à l'épreuve la dextérité des organistes comme des instrumentistes à cordes.

La tessiture particulièrement large des deux lignes mélodiques de la **Sonate en ut majeur** (BWV 529) requiert des instruments très différents accordés à une octave d'écart. Le premier mouvement, de forme ternaire, trouve à nouveau Bach dans le mode concerto italianisant, écrivant des lignes avec de grands sauts, des gammes volantes et des arpèges rapides, ainsi qu'une ligne de basse énergique. Le *Largo* richement harmonisé, avec ses sonorités harmoniques pastorales, convient particulièrement bien au

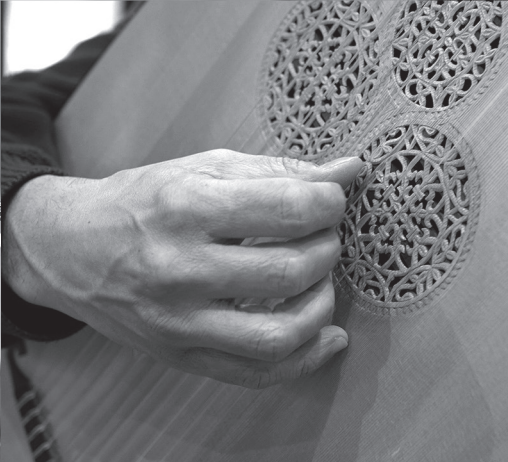
hautbois, et constitue à nouveau un bel exemple du génie mélodique de Bach. L'*Allegro* final est une fugue magnifiquement travaillée qui aime aussi jouer avec les divers schémas rythmiques susceptibles d'être créés à partir du sujet principal qui débute avec un demi-soupir.

La **Sonate en ré majeur** (BWV 525), transposée ici de la tonalité originale de mi bémol majeur, qui convient moins bien aux cordes, est une œuvre particulièrement joyeuse, que les érudits pensent aussi avoir été basée sur un matériel préexistant. Les figurations complexes de Bach dans l'*Allegro* initial donnent lieu à une interaction pleine d'entrain entre les trois parties qui s'entrelacent et se croisent. L'*Adagio* central vagabonde merveilleusement et sans peine sur une ligne de basse à la démarche tranquille. L'*Allegro* final est pure exubérance, les doubles croches volantes des violons sont talonnés par une ligne de basse sautante et dansante qui est totalement fascinante.

Robert King © 2023

Traduction : Marie-Stella Pâris

La partition et les parties instrumentales des arrangements de Robert King des *Six Sonates en trio* sont disponibles à l'achat sur le site www.tkcworld.org/sheet-music



BACH: SECHS TRIOSONATEN

Robert King

Bach stellte seine sechs *Orgel-Trios* gegen Ende der 1720er Jahre zusammen, als er als Thomaskantor in Leipzig tätig war. Im Gegensatz zu den meisten Orgelwerken Bachs waren diese sechs Sonaten jedoch nicht zur Aufführung im Gottesdienst gedacht. Auch wenn es zuweilen bestritten wird, geht man seit geraumer Zeit davon aus, dass sie als Übungsstücke für sein zweites Kind (und seinen ältesten Sohn), Wilhelm Friedemann (geb. 1710), entstanden sind. Unumstritten ist, dass Vater Bach ab 1720 mit seinem *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann* Bach eine differenzierte Klavierschule für seinen Sohn erstellt hatte, die mit einer Erläuterung der Notenschlüssel und Verzierungen beginnt und durch Stücke mit steigendem Schwierigkeitsgrad führt: diese Stücke sind sowohl von Bach eingerichtet als auch neu komponiert, und der Band enthält zudem Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten. Angesichts dieses beeindruckenden Lehrwerks erscheint es also durchaus plausibel, wenn Bachs Biograph Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) angibt, dass die sechs Triosonaten ebenfalls für Wilhelm Friedemann entstanden seien, als dieser das Orgelspiel erlernte.

Bachs Autograph der sechs Sonaten lässt sich anhand von Wasserzeichen im Papier auf die Jahre 1727-30 datieren, wobei man wohl davon ausgehen kann, dass einzelne Sonaten bereits gespielt wurden, bevor Bach seine Reinschrift angefertigt hatte. Eine weitere Abschrift der sechs Sonaten wurde von Wilhelm Friedemann begonnen (der die ersten drei Sonaten und den Beginn der vierten kopierte) und von Bachs zweiter Ehefrau, Anna Magdalena, vervollständigt; anhand der Verbreitung einzelner Sätze in Bachs weiterem Umfeld und bei seinen ehemaligen Schülern wird deutlich, dass Bach diese Sonaten offensichtlich regelmäßig in seinem Unterricht einsetzte.

Ob sie nun als Lehrmittel gedacht waren oder nicht, Bach macht jedenfalls keine Zugeständnisse an den Interpreten, denn aus technischer Hinsicht gehören diese Sonaten zu den schwierigsten seiner Orgelwerke. Um sie zufriedenstellend zu spielen, erfordern sie nicht nur völlige Unabhängigkeit von Händen und Füßen, sondern auch besondere Fingerfertigkeit. Unter Bachs Orgelwerken nehmen die Sonaten eine Sonderstellung ein: ihre Struktur ähnelt eher der instrumentalen Triosonate, deren Verbreitung in Europa von Italien aus in den vorangegangenen Jahrzehnten so viele Komponisten beeinflusst hatte.

Angesichts Bachs Vorliebe, seine Musik wiederzuverwerten überrascht es vielleicht wenig, dass die sechs Triosonaten Bearbeitungen früherer Instrumentalwerke enthalten. Wie so oft bei Bachs Kompositionen ist es nicht einfach, die ursprünglichen Quellen ausfindig zu machen. Wir wissen allerdings, dass der erste Satz der Triosonate e-Moll (BWV 528) eine Bearbeitung der Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (BWV 76) ist, die für den zweiten Sonntag nach Trinitatis 1723 geschrieben wurde, wo sie für die charaktervolle Kombination von Oboe d'amore, Viola da Gamba und Continuo gesetzt ist (dabei kann man sich allerdings fragen, ob diese Kantaten-Sinfonia nicht ebenfalls auf einem früheren Werk basiert). Um 1730 wandelte Bach den zweiten Satz der d-Moll-Triosonate (BWV 527) in den langsamen Satz des Konzerts a-Moll für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher (BWV 1044) um, so dass wir ein gutes Beispiel dafür haben, wie er ein bestehendes Orgelwerk für ein Instrumentalensemble einrichtete. Anhand einer Reihe raffinierter Methoden der musikalischen Detektivarbeit (insbesondere durch die Analyse von Stellen, wo ein kurzer Abschnitt einer musikalischen Linie, der anderswo unverändert erklingt, kurzzeitig um eine Oktave nach oben oder unten verschoben werden muss, um in den verfügbaren Tonumfang der Bach'schen Orgel zu passen: dies deutet darauf hin, dass es sich bei der Orgelsonate um die Bearbeitung eines bereits bestehenden Werks handelt) ist die Forschung zu dem Schluss gelangt, dass auch andere Sätze auf frühere Instrumentalstücke zurückgeführt werden können, die höchstwahrscheinlich während seiner Köthener Zeit (1717-1723), möglicherweise aber auch in Weimar

(1708-1717) entstanden sind. Daraus hat sich ergeben, dass zahlreiche Sätze der Triosonaten auf frühere Werke zurückgehen, und nur die sechste Sonate in G-Dur (BWV 530) keinerlei Anzeichen einer Bearbeitung aufweist; hier sind die Forscher sich einig, dass sie wahrscheinlich neu komponiert wurde.

Bachs Werke neu zu instrumentieren ist für Ausführende seit jeher eine Verlockung, und die Triosonaten werden schon lange als Grundlage für „neue“ Instrumentalwerke betrachtet. So auch von Mozart, der zu Beginn der 1780er Jahre auf den Anstoß des Baron von Swieten hin drei Sätze (den zweiten Satz von BWV 527 sowie den zweiten und dritten Satz von BWV 526) für Streichtrio einrichtete; über die Sonntagsmattinen von Swietens schrieb Mozart in einem Brief vom 10. April 1782: „[...] da wird nichts gespielt als Händl und Bach.“

Dass Bach selbst regelmäßig bestehende Werke umarbeitete (und insbesondere einen Satz der Triosonaten in einen Solokonzertsatz umwandelte), ist eine weitere Rechtfertigung für die heutigen Interpreten, diesem Beispiel zu folgen und „neue“ Instrumentalwerke zu schaffen. Während die Aufführung auf einer Orgel dem Kontrapunkt eine wunderbare Reinheit verleiht, kann die Musik durch den Einsatz von „expressiven“ Instrumenten anwachsen und abfallen und zudem äußerst abwechslungsreich phrasiert werden. Das Hinzufügen von akkordischen Continuo-Instrumenten zur Basslinie sorgt für eine reichhaltigere und auch recht unterschiedliche harmonische Grundlage für die beiden Melodieinstrumente: diese erweiterte Harmonie findet ihre Rechtfertigung in Bachs eigenen Aufführungen – sein Sohn Carl Philipp Emanuel berichtete in einem Brief von 1774, dass sein Vater bei der Aufführung von Triosonaten anderer Komponisten häufig eine zusätzliche Stimme hinzufügte.

Für die beiden Melodiestimmen haben wir uns ein „Inventar“ von fünf Instrumenten geschaffen: zwei hohe Streicher und ein hohes Holzblasinstrument sowie je ein mittleres Streich- und Blasinstrument für die etwas

tiefer angesetzten Linien. Damit bieten sich diverse Duettmöglichkeiten: ein Geigenpaar, Geige und Bratsche, Geige und Oboe, Oboe und Bratsche und die dunklere Klangfarbe von Oboe d'amore und Bratsche. Diese sind wiederum durch das traditionelle Continuo-Fundament aus Streicherbass und Akkordinstrumenten verankert, bei dem wir auch für Abwechslung gesorgt haben, indem Theorbe und Violoncello entweder durch Cembalo oder Truhenorgel ergänzt werden.

Soweit wie möglich haben wir Bachs Melodielinien beibehalten, obwohl (wie Bach es auch selbst hielt, wenn er den Melodieverlauf etwas deichselte, um ihn auf der Orgel wiedergeben zu können) der gelegentliche Ton oder kurze Figuren fast unmerklich eine Oktave nach unten oder oben verschoben wurden, um von den jeweiligen Instrumenten gespielt werden zu können. Zudem haben wir zwei Sonaten in eine andere Tonart transponiert, um sie den Streichinstrumenten anzupassen: während Es-Dur (BWV 525) für einen Organisten gut in den Fingern liegt, eignet sich D-Dur für zwei Geigen sowohl technisch als auch klanglich viel besser. In ähnlicher Weise eignet sich das ursprüngliche c-Moll von BWV 526 für Streichinstrumente besser, wenn es nach d-Moll transponiert wird.

Vor mehr als 30 Jahren unternahm The King's Consort seinen ersten Ausflug in das Terrain der Instrumentaltranskriptionen der Bach'schen Triosonaten. Seitdem erklingen sie regelmäßig in unseren Konzertprogrammen, wobei sie im Laufe der Zeit oft überarbeitet und verfeinert wurden. Unser erster Auftritt war ein wenig beängstigend – wir hatten den Auftrag erhalten, drei Triosonaten auf einer Organistenkonferenz zu spielen und dabei die Bühne mit der bedeutenden Bach-Interpretin Dame Gillian Weir zu teilen, die die „Originalversionen“ für Tasteninstrument spielte. Unsere Befürchtungen waren unbegründet: sobald unser Cellist eine der Orgelpedalphrasen spielte, mit all den Nuancen, die ein Streichinstrument in Bachs wunderbare Basslinien einbringen kann, tanzte Gillian über die Bühne und erklärte der versammelten Zuhörerschaft, dass sie seit vielen Jahren darauf gewartet habe, eine Pedalstimme so erklingen zu hören.

Die **Sonate G-Dur** (BWV 530) scheint die einzige Sonate des Zyklus zu sein, die Bach ohne offensichtlichen Bezug auf ein früheres Werk komponierte. Von den sechs Werken ist sie am stärksten an der italienischen Ausdrucksart orientiert: beide Stimmen beginnen gemeinsam im Concerto-Stil, und Bach behält diese Gleichberechtigung durchweg bei, wobei auch der Basslinie einige solistische Passagen übertragen werden. Die arpeggioartigen Figurationen, die abwechselnd von den beiden Stimmen ausgeführt werden, bis sie in der letzten Episode über einem synkopierten Bass zusammenfinden, sind äußerst bezeichnend. Unter seiner lyrischen Oberfläche ist der langsame Satz harmonisch vielschichtig konstruiert und seine mühelos fließenden musikalischen Linien sind ein mustergültiges Beispiel von kompositorischem Understatement. Das abschließende Allegro ist voller wunderbar komplexer Imitationen, wobei die beiden oberen Stimmen sich in einem brillanten Dialog umkreisen und ineinander verschlingen.

Die **Sonate d-Moll** (BWV 527) hat eine eher pastorale Anlage, in der die beiden Stimmen etwa eine Quarte auseinander liegen und in der instrumentalen Bearbeitung zwei Instrumente mit unterschiedlichen Klangfarben zu verlangen scheinen. Es wird vermutet, dass dieser Sonate ein früheres, heute verschollenes Instrumentalwerk zugrunde liegt. Im ersten Satz, Andante, erklingt ein ruhiges, lyrisches Thema, zu dessen Oberstimme eine Oboe besonders gut passt. Bach selbst hat den sanften zweiten Satz in Dur in seinem Tripelkonzert BWV 1044 wiederverwendet. Der verspielte Schlusssatz bietet viel Raum für virtuoseres Spiel.

Die **Sonate e-Moll** (BWV 528) ist in tieferer Lage gehalten als die anderen Sonaten, und bei der Instrumentierung konnten wir uns an Bach selbst orientieren, denn in der Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate BWV 76 wählt er als Oberstimme die Oboe d'amore. In dem Einzelsatz kombiniert Bach sie mit einer Bassgamba, allerdings scheint im Falle der dreisätzigen Sonate eine Bratsche besser geeignet zu sein. Wenn man diesen Altinstrumenten einen Continuo-Satz mit Violoncello, Theorbe und Orgel hinzufügt, entsteht die Grundlage für einen besonders reichhaltigen Klang. Ungewöhnlich ist, dass Bach den ersten

Satz mit einem melancholischen Adagio beginnt, bevor er in ein Vivace übergeht. Der zweite Satz basiert größtenteils auf zwei zweitaktigen Phrasen, die über einer schlichten Basslinie erklingen; zudem erklingen lauter wunderbare Vorhalte, die von den Akkordinstrumenten ausgekostet werden. Das durchaus schwungvolle Finale (Bachs Tempoanweisung lautet „Un poco allegro“), weist einen komplexen Satz für die beiden Melodieinstrumente auf und auch in der Basstimme erklingen einige Passagen des Hauptthemas.

Die beiden oberen Stimmen der **Sonate d-Moll** (BWV 526) liegen in ihrem jeweiligen Tonumfang genau eine Quinte auseinander, weshalb sich hier sehr gut eine Geige und eine Bratsche eignen. Den Streichern passt sich die um einen Ton hochtransponierte Tonart d-Moll besser an als Bachs Originaltonart c-Moll. Mehrere kurze Oktavtranspositionen zur Vermeidung von Tönen, die über den Umfang der Bach'schen Orgel hinausgehen, lassen vermuten, dass dieser Sonate ein zuvor komponiertes Werk zugrunde liegt. Der dramatische Beginn mit energischen Sprüngen in allen drei Stimmen leitet einen komplexen, groß angelegten dreiteiligen Satz ein. Der zweite Satz ist ansprechend melodisch gesetzt, wobei auf- und absteigende Sequenzen gewandte Vorhaltketten bilden. Das Finale besteht aus einer schönen Fuge über ein standhaftes Thema, mit einem gegensätzlichen, wunderbar exzentrischen zweiten Thema, das die Fingerfertigkeit von Organisten und Streichern gleichermaßen auf die Probe stellt.

Die besonders großen Tonumfänge der beiden Melodiestimmen in der **Sonate C-Dur** (BWV 529) erfordern unterschiedliche Instrumente, die eine Oktave auseinander liegen. Der erste Satz in dreiteiliger Form erinnert wiederum an den italienischen Concerto-Stil, wobei Bach Melodielinien mit weiten Sprüngen, fliegenden Tonleitern und schnellen Arpeggien sowie einer energischen Basslinie komponiert. Das üppig ausgesetzte Largo mit seinen pastoralen Obertönen ist besonders gut für die Oboe geeignet, gleichzeitig handelt es sich um ein weiteres Musterbeispiel für Bachs melodisches Genie. Das abschließende Allegro ist eine prächtig ausgearbeitete Fuge, die auch gerne mit den verschiedenen rhythmischen Mustern spielt, welche aus einem Hauptthema entwickelt werden können, das mit einer Achtelpause beginnt.

Die **Sonate D-Dur** (BWV 525), die hier von ihrer weniger streicherfreundlichen Tonart Es-Dur heruntertransponiert wurde, ist ein besonders fröhliches Werk, von dem man in der Forschung ebenfalls annimmt, dass es auf bereits vorhandenem Material basiert. Bachs kunstvolle Figurationen im eröffnenden Allegro führen zu einem temperamentvollen Wechselspiel zwischen allen drei Stimmen, die sich ineinander verflechten und verschränken. Das zentrale Adagio schlängelt sich wunderschön und mühelos über einer sanft schreitenden Basslinie dahin. Das abschließende, unwiderstehliche Allegro ist die pure Ausgelassenheit, wo fliegende Sechzehntel der Geigen von einer hüpfenden, tanzenden Basslinie angetrieben werden.

Robert King © 2023

Übersetzung: Viola Scheffel

Die Partitur und das Stimmenmaterial von Robert Kings Arrangement der Sechs Triosonaten sind über www.tkcworld.org/sheet-music erhältlich.

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.

Rose Redgrave



Frances Norbury



Robert King



Robin Michael





Bach's autograph manuscript of Organ Trio Sonata in D minor.
By kind permission of Staatsbibliothek zu Berlin - PK (mus.ms. Bach P 271)