



Mimesis – Transcriptions of Bach works

Laterna Magica

Nathalie Houtman & Laura Pok recorders / flûtes à bec

Bernard Wolteche cello / violoncelle

Raphaël Collignon harpsichord / clavecin

Violin Sonata No. 2 in A Major, BWV 1015 (arr. by Laterna Magica)

1	Dolce	03:07
2	Allegro assai	03:17
3	Andante un poco	02:54
4	Presto	03:39

Trio Sonata No. 3 in D Minor, BWV 527 (arr. by Laterna Magica)

5	Andante	04:34
6	Adagio e dolce	03:54
7	Vivace	03:49

8	«Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», BWV 639	02:20
---	---	-------

Trio Sonata No. 5 in C Major, BWV 529 (arr. by Laterna Magica)

9	Allegro	04:52
10	Largo	05:16
11	Allegro	03:35

12	«Herr Jesu Christ, dich zu uns wend», BWV 655	03:24
----	---	-------

Trio Sonata in G Major, BWV 1039

13	Adagio	03:21
14	Allegro ma non presto	03:31
15	Adagio e piano	02:40
16	Presto	03:00

17	«Wachet auf, ruft uns die Stimme», BWV 645	04:21
----	--	-------

Imiter n'est pas copier

Le présent enregistrement s'inscrit dans le prolongement d'une démarche d'exploration du riche répertoire baroque que *Laterna Magica* a entreprise depuis 15 ans autour de grands compositeurs comme Haendel et Bach dont les œuvres vocales et instrumentales invitent les interprètes à des remaniements divers au bénéfice d'un élargissement de l'espace sonore. Depuis le passionnant album *Exercitium* consacré aux sonates en trio de Bach, en 2005, *Laterna Magica*, fidèle à son travail de transcriptions, s'approprie le procédé de l'imitation conformément aux modèles initiés par Jean-Sébastien Bach si habile dans cet art de la *mimésis* dont le concept remonte à l'Antiquité grecque. Selon les différents points de vue philosophiques, la *mimésis* platonicienne répond à une volonté de ressemblance de la nature ou du réel, liant l'art pictural à cet idéal suprême de beauté. Nuancée, l'approche aristotélicienne étend ce vocabulaire à la dimension de représentation dans un sens plus théâtral. Toutes deux convergent vers l'idée d'*imitatio* qui les relie, sans les assimiler à une reproduction identique du modèle. C'est au cœur de cet esprit créatif que l'imitation artistique du Cantor de Leipzig, célèbre pour avoir puisé dans le répertoire préexistant, peut être comprise comme une recomposition inventive. Reposant sur des formes en plusieurs mouvements séparés et des formules mélodiques ornementales, sa musique offre une synthèse entre la jubilation italienne, le charme galant de la musique française et le contrepoint savant de tradition germanique.

A l'époque, ni la notion de paternité d'une œuvre, ni celle de génies individuels n'étaient en vigueur : Bach, lui-même, en bon autodidacte, se voyait plutôt comme un fidèle artisan au service de Dieu dont il aspirait à imiter les splendeurs en propageant sa foi luthérienne. Curieuse destinée que d'être, après sa mort, si adulé pour sa science savante du contrepoint alors que ses contemporains le percevaient comme un organiste réputé pour ses créations spontanées dont l'œuvre, en grande partie perdue et partiellement éditée de son vivant, figurait au second rang, après celle, très appréciée, de son rival Telemann. Depuis, l'*Histoire* l'a justement introduit au panthéon des compositeurs les plus influents de sa génération dont le corpus allie beauté profane et sacrée dans un même élan créatif sous l'impulsion d'une foi inébranlable. Sous l'adage *Soli Deo Gloria*, l'ensemble de sa musique, aussi bien instrumentale que vocale, porte la marque d'une admiration déiste sans borne : en particulier, la musique pour orgue qui allie, dans une parfaite symbiose, un message religieux emprunt de la plus haute spiritualité et des volutes mélodiques au pouvoir enchanteur pour les oreilles. Pieuse ou hédoniste, son œuvre pour orgue puise, avec une égale réjouissance, aussi bien dans l'italianisme virtuose et ornemental que dans la sobriété d'une ligne vocale tout en retenue souvent empruntée au répertoire luthérien faisant office de *cantus firmus*. C'est à partir d'emprunts de ces simples mélodies accessibles aux fidèles que Bach charpente ses œuvres selon les lois d'une architecture élaborée. Bien agencé, le modèle de la fugue omniprésent, fondée sur l'imitation des voix, répond pleinement à une double fonction : un usage sacré qui soude une collectivité de fidèles et un jeu dialogique entre les voix

que Bach maîtrise à merveille. C'est autour de cet idéal de beautés apparentées, sous l'égide de l'*imitatio*, que le programme de cet enregistrement trouve toute sa dimension, d'un côté, avec des transcriptions de sonates selon le type dit d'église, exempts de mouvements lascifs de danse (que l'on retrouve dans les suites instrumentales), et, d'autre part, des transcriptions de préludes de choral pour orgue élaborés à partir d'un matériau préexistant qui est habillé et présenté sous une nouvelle mouture. Respecter la source originelle tout en apportant une touche sonore authentique (la douceur des flûtes alto et de voix) et une palette harmonique enrichie par les accords de la basse continue est l'objectif de ces remaniements subtils qui reposent bien sur l'*imitatio* émancipée de tout calque servile.

Musique de chambre de style concertant

Élaborée à partir d'esquisses pour préserver la continuité de sa pensée, la musique de chambre de Bach se développe dans l'esprit du style concertant où l'imitation des thèmes liés à un plan tonal suit un enchaînement séquentiel réparti de manière équilibrée aux deux voix solistes et à l'accompagnement. Le jeu dialogique s'entretient à partir de l'élan mélodique qui guide l'écoute au travers d'un tissu polyphonique complexe.

Destinée au violon (instrument que Bach pratiquait) et clavecin concertant, la sonate BWV 1015 (vers 1720) fait partie des pièces composées à l'époque où Bach était au service du prince Leopold d'Anhalt-Coethen, brillant violoniste, à la cour de cette ville. L'emprise de la musique italienne, en particulier des sonates d'église édifiées par Arcangelo Corelli, est manifeste dans la découpe en 4 mouvements, chacun élaboré à partir d'un thème principal identifiable et réexposé à la fin de chaque mouvement. Le présent arrangement pour deux flûtes et continuo trouve sa pleine justification puisque le style concertant affirmé par la main droite du clavier qui, dans l'original, dialogue avec le violon solo, est transcrit pour une flûte à bec. Sous cette nouvelle mouture, la sonate pour violon et clavecin devient une véritable sonate en trio qui débute par un *Dolce* au balancement langoureux cédant à une fugue brillante dans l'*Allegro assai* au centre duquel un passage en arpège apaise ce climat enjoué avant d'évoluer dans le ton relatif mineur dans un *Andante* pour se clore par un *Presto* où culmine le procédé imitatif de la fugue.

La même intention de démultiplication instrumentale préside dans la transcription de la sonate en trio pour orgue BWV 527 où, à l'origine, l'interprète, exécutait, seul, les trois voix de la composition : le pédalier pour la basse et les voix supérieures au clavier. Sommet de l'art contrapuntique, cette sonate constitue un bijou italianisant où les voix dialoguent en imitation au plus grand bonheur d'une riche ornementation

déployée dans le mouvement médian. En trois mouvements, *Andante*, *Adagio e dolce* et *Vivace*, calqués sur le modèle de l'exposition monothématique, développement et réexposition, cette sonate atteste d'un goût pour la virtuosité que partage la sonate jumelle en do majeur BWV 529. Tripartite également, elle se prête tout aussi bien que sa sœur aînée au procédé de la transcription qui permet de mieux distinguer les voix entrelacées du contrepoint subtil de Bach. Quoique l'orgue dispose de tuyaux aux coloris variés, les différentes voix sont sans doute mieux identifiables lorsqu'elles sont exécutées par différents instruments. Cette remarque prend tout son sens dans le *Largo* central où le chromatisme plaintif élabore une trame polyphonique d'une grande intensité dramatique. Célèbre, la sonate BWV 1039, qui constitue le joyau de cet album concocté à partir de ce chef-d'œuvre, est destinée aussi bien pour deux traverso que pour une viole de gambe et clavecin obligé. Sans privilégier la douceur des vents sur la suavité des cordes frottées de la viole que Bach appréciait tout autant, le choix de l'instrument importe sans doute peu, vu la qualité grandiloquente du discours musical qui se déploie dans un phrasé annonçant de manière prémonitoire le *Sturm and Drang* bien perceptible dans l'*Adagio e piano* aux accents chromatiques douloureux. En quatre mouvements, l'œuvre touche au sublime par sa richesse mélodique émancipée des canons stéréotypés.

Un concert spirituel

Allier l'esthétique concertante et le message théologique était bien l'objectif des préludes de choral que Bach improvisait lors de l'office liturgique pour offrir une création spontanée afin que les fidèles puissent entonner le chant sans difficulté. Cette pratique courante de paraphraser sans paroles autour d'une polyphonie luthérienne préexistante était si répandue qu'elle a donné lieu à de nombreux procédés d'adaptation divers. Aucune transcription, ni adaptation ne dénature la part du sacré de la mélodie originale mais l'apport de la musique enveloppe le choral d'une nouvelle aura stylistique. Cette heureuse combinaison mêle l'affirmation doctrinale à l'esthétique hédoniste des lignes instrumentales que le public d'aujourd'hui savoure davantage.

Tiré d'un hymne du 16^{ème} siècle, le choral BWV 639 « *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* » (Je crie vers toi, Jésus-Christ, entend ma plainte) est un appel désespéré qui est porté à la voix supérieure par une émouvante mélodie en fa mineur d'une grande sobriété. Publié dans le recueil *Orgelbüchlein* (vers 1720), le *cantus firmus* bien audible surplombe une riche polyphonie qui l'enrichit de ses ornements. Méditatif, ce choral, joyau en apesanteur, accompagne de superbes séquences de visitation dans le film *Solaris* de Tarkovski qui rend un bel hommage à Bach.

Très contrasté par son message optimiste, le choral BWV 655 (autographe de Leipzig) n'est autre qu'un « trio super Herr, Jesu Christ, dich zu uns wend » (Seigneur, vers nous veuille te tourner) où s'opère une fusion entre la forme profane et la mélodie sacrée. Celle-ci se greffe à la fin du trio où les voix volubiles commentent l'idée d'une communion trinitaire où l'Esprit saint relie les fidèles à Jésus.

Le point d'orgue de cet enregistrement n'est autre qu'une des pièces instrumentales les plus célèbres du répertoire tardif, à savoir, le choral dit du veilleur (BWV 645, *Wachet auf, ruft uns die Stimme, Réveillez-vous nous dit la voix*) qui fait partie du recueil des « Chorals Schübler » publié en 1748. Pas étonnant qu'il s'agisse d'une transcription d'un choral issu de la cantate éponyme (n°140) que Bach composa antérieurement (1731) puisque le Cantor appréciait son originalité mélodique au sein de laquelle il intégra les versets disséminés du choral qui se dissout quelque peu dans ce figuralisme oratoire bien agrémenté de rhétorique. Sommet de jubilation italianisante et d'inventivité contrapuntique, ce prélude de choral, véritable paradigme d'un genre très libre, qui fut déjà l'objet d'adaptations diverses (Busoni pour piano, Stokowski pour orchestre et Jean-Jacques Loussier en version jazzy), demeure aujourd'hui un des sommets de l'art de la *mimésis* de Bach.

Gilles Remy

L'ensemble ***Laterna Magica*** est composé de musiciens diplômés des conservatoires supérieurs de Bruxelles, Paris et La Haye et enseignant au Conservatoire royal de Bruxelles. Favorisant l'interprétation des sonates en trio issues du répertoire de la période baroque, l'ensemble met également à l'honneur une tradition historique d'arrangements et de transcriptions, y accordant une place toute particulière dans ses programmes de concert. Le premier enregistrement de l'ensemble, *Exercitium*, paru sous le label Solal, est consacré à Johann-Sebastian Bach. En 2018, l'ensemble publie un enregistrement consacré aux opéras de Haendel en version de chambre (*Opera Minima, Handel with care*, Paraty).

Laterna Magica se produit régulièrement dans différents festivals et salles européennes, ainsi qu'à plusieurs reprises en Asie (Vietnam, Inde, Singapour, Chine, Corée du Sud) et en Amérique latine (La Paz, Misiones de Chiquitos à Santa-Cruz, Bolivie, Cuba, Brésil). Au cours de ces voyages hors de nos frontières, les musiciens de l'ensemble ont également développé dans une activité pédagogique de conférences et master-classes, sur la musique baroque et contemporaine.

Imitating is not copying

The present recording continues Laterna Magica's exploration over the past 15 years of the rich repertoire of the Baroque era, focussing on great composers such as Handel and Bach, whose vocal and instrumental works invite adaptation by performers to different soundscapes. Since their exciting album *Exercitium*, devoted to Bach's trio sonatas, which appeared in 2005, Laterna Magica, faithful to their work of musical transcription, has appropriated the process of imitation in accordance with the practice of Johann Sebastian Bach, who was so skilful in the art of "*mimesis*", a concept we can trace back to Greek antiquity. Platonic mimesis responds to a desire to come close to nature or to reality, linking pictorial art to the supreme ideal of beauty. More nuanced, the Aristotelian approach extends this term to "representation" in a more theatrical sense. Both converge towards the idea of *imitatio*, which links them, but without assimilating them to the identical reproduction of a model. It is in this spirit that the artistic "imitation" of the famous Cantor of Leipzig, who was always drawing upon earlier repertoire, can be understood as an inventive recomposition. Whether based on forms in several separate movements, on ornamental and melodic *formulae*, his music offers a synthesis with Italian jubilation, the "charme galant" of French music, and the german art of counterpoint.

At the time, no strong notion of authorship or of individual geniuses was in vogue: Bach himself, as a good self-taught musician, saw himself rather as a faithful craftsman in the service of God, whose splendours he aspired to "imitate" in propagation of his Lutheran faith. It is a curious destiny that after his death he was so adulated for his scholarly knowledge of counterpoint, while his contemporaries saw him as an organist renowned for his improvisations, whose work, largely lost and relatively little published during his lifetime, was second to that of his rival Telemann. Since then, he has been rightly introduced into the pantheon of the most influential composers of his generation, one whose body of work combines secular and sacred beauty in the same creative impulse (the impulse of an unshakeable faith). Under the motto *Soli Deo Gloria*, "To God alone be glory!" all his music, both instrumental and vocal, bears the mark of an unbounded deist admiration. This is particular evident in his organ music, which combines, in perfect symbiosis, spirituality and melodic volutes that enchant the ears. Pious and pleasurable, his organ music joyfully draws upon virtuoso and ornamental Italianism while maintaining the sobriety of a restrained vocal line borrowed from the Lutheran repertoire serving as a *cantus firmus*. It is on borrowings of these simple melodies that were well-known to the faithful that Bach builds his works, following the dictates of his own elaborate architecture. The omnipresent fugal model, based on reciprocal imitation among the voices, has a double function: it appeals to the religious practices that unite a community of the faithful while deploying a dialogical interplay between the voices that Bach masters marvelously. It is upon this marriage of related traditions of beauty, under the aegis of *imitatio*, that the program of this recording is founded. Here are, on the one hand, transcriptions of the so-called "sacred" sonatas, free of the lascivious dance movements that are

found in the instrumental suites, and, on the other hand, transcriptions of choral preludes for organ worked out from pre-existing material, here reclad and presented anew. Respecting the original sources while introducing an authentic instrumental timbre (the sweetness of the alto and voice flutes), with a harmonic palette enriched by the chords of the *basso continuo*, is the objective of these subtle arrangements. They involve *imitatio*, but without being merely slavish calques.

Chamber music in concertante style

Elaborated from sketches that he made to keep continuity in his thoughts, Bach's chamber music develops in the spirit of the concertante style, where the imitation of themes linked to a tonal plan follow a sequential sequence evenly distributed amongst the two solo voices and the accompaniment. This dialogical game is maintained from the melodic impulse, guiding the listener through a complex polyphonic fabric.

The sonata BWV 1015 (ca. 1720) was written for the violin (Bach's instrument of choice) and harpsichord concertante during the period when Bach was in the service of Prince Leopold of Anhalt-Coethen, a brilliant violinist at the court of that city. The influence of Italian music, particularly the church sonatas of Arcangelo Corelli, is evident in the four-movement structure, each movement being based on an identifiable main theme that is repeated at the end. The concertante style is asserted by the right hand of the keyboard, which is in dialogue with the solo violin. In the present arrangement for two recorders and continuo, that line is transcribed for a recorder. In this new version, the sonata for violin and harpsichord becomes a true trio sonata, beginning with a languidly swinging *Dolce*, followed by a brilliant fugue in the *Allegro assai*, in the middle of which an arpeggio passage quells this cheerful climate, before moving into the relative minor key in an *Andante* and ending with a *Presto* in which the imitative fugal process culminates.

The same multiplication of instruments has been applied to the trio sonata for organ BWV 527, where originally the organist alone executed the three voices of the composition: the pedalboard for the bass and the two upper voices on the keyboard. A summit of contrapuntal art, this sonata is an Italianate jewel in which the voices dialogue in mutual imitation, exulting in the rich ornamentation deployed in the middle movement. In three movements – *Andante*, *Adagio e dolce* and *Vivace* –, which offer a monothematic exposition, development and recapitulation, this sonata attests to a taste for virtuosity that is shared by its twin sonata in C major BWV 529. Also tripartite, that sonata lends itself just as well as to transcription, allowing the listener to better distinguish the intertwined voices of Bach's subtle counterpoint. Although the organ has registers of varying timbre, the different voices are undoubtedly better identified when performed by different instruments. This is particularly true of the central *Largo*, where the plaintive chromaticism creates a polyphonic framework of great dramatic intensity. The famous sonata BWV 1039, one of the jewels of this album, was originally written in a version for two traversos and in a version for

viola da gamba and continuo. Whether one favours the softness of the wind instruments or the slightly nasal sweetness of the viola da gamba, the choice of instrument is probably of little importance, given the magnificent quality of the musical exchange, which unfolds in a manner that foreshadows *Sturm und Drang*, clearly adumbrated in the *Adagio e piano* with its plaintive chromatic accents. In four movements, the work touches the sublime with its melodic richness free of stereotype.

A spiritual concert

Combining the concertante aesthetic with a spiritual message was indeed the aim of the chorale preludes that Bach improvised during the liturgy, providing a spontaneous creation that allowed the congregation to sing along without difficulty. This common practice of wordless improvisation around a pre-existing Lutheran polyphony was so widespread that it gave rise to many different adaptation procedures. No transcription or adaptation distorts the sacredness of the original melody, but the addition of musical embellishment gives the chorale a new aura. This happy combination mixes religious affirmation with the pleasing aesthetics of decorative instrumental lines, which are often more to the taste of audiences today. Taken from a sixteenth-century hymn, the chorale BWV 639 "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ" ("I cry out to you, Lord Jesus Christ") is a desperate plea carried in the upper voice by a sober melody in mournful F minor. Published in the *Orgelbüchlein* (ca. 1720), the clearly audible *cantus firmus* hangs above a rich polyphony that enriches it with ornament. This meditative chorale, a weightless gem, accompanies the superb sequences of visitation in Tarkovski's film *Solaris*, which thus pays tribute to Bach.

In total contrast, because of its joyously optimistic message, the chorale BWV 655 (autograph from Leipzig) is a "Trio super Herr, Jesu Christ, dich zu uns wend" ("Lord, please turn towards us") which again fuses secular form and sacred melody. The latter is grafted on at the end of the trio, where the effusive vocal lines comment on the idea of a Trinitarian communion in which the Holy Spirit links the faithful to Jesus. The highlight of this recording is one of the most famous instrumental pieces of the late repertoire, namely, the chorale known as the Watchman's Chorale (BWV 645, Wachet auf, ruft uns die Stimme, "Wake up! the voice calls to us"), which is part of the collection of "Schübler Chorales" published in 1748. It is not surprising to find a transcription of a chorale from this cantata (no. 140) composed earlier (1731), since he prized its melodic originality. He built the scattered verses of the chorale into this melody, which thus dissolves somewhat in the florid rhetorical word-painting. A summit of Italianate jubilation and contrapuntal inventiveness, this chorale prelude, a true paradigm of free genre, which has already been the subject of various adaptations (Busoni for piano, Stokowski for orchestra, and Jean-Jacques Loussier in a jazzy version), remains today one of the high points of Bach's art of *mimesis*.



The ensemble **Laterna Magica** is composed of musicians who graduated from the conservatories of Brussels, Paris and The Hague and teach at the Royal Conservatory of Brussels. Preferring the interpretation of trio sonatas originating from the baroque period, the ensemble does not however ignore the historical tradition of arrangements and transcriptions, and indeed reserves a special place for these in its concert programmes. Their first CD recording, *Exercitium*, dedicated to J.S. Bach, has been published in 2007. In 2018, Laterna Magica published a CD recording dedicated to Haendel's opera in chamber music setting (*Opera Minima, Handel with care*, Paraty).

Laterna Magica performs regularly in various concert halls and festivals throughout Europe and has performed several times in Asia (Vietnam, India, Singapore, China, South Korea) and in Latin America (the *Encuentro musical Boliviano-Europeo* in La Paz and *Festival Misiones de Chiquitos* in Santa Cruz, Bolivia in 2004, 2006, 2016, Cuba, Brazil). During these trips beyond European borders the musicians from the ensemble have also developed an educational project within certain conservatoires consisting of lectures and master classes based on both baroque and contemporary music.

Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son et mastering / Sound and master editing : Aline Blondiau

Direction artistique / Artistic direction : Aline Blondiau

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Gilles Remy

Traduction / Translation : Dominic Goodall

Photographe / Photography : © Michel Evrard (Cover), © France Dubois (musiciens)

Enregistrement / Recording : 7-9/06/2021, Église Saint-Apollinaire de Bolland (BE)

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

www.laterna-magica.be

Remerciements / Acknowledgements : Aline Blondiau, Yves Deguelle, France Dubois, Michel Evrard, Vincent Fontaine, Dominic Goodall, Gilbert Lesoinne, Gilles Remy.

Réalisé avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Direction générale de la Culture, Service de la Musique

