

Johann Sebastian Bach

THE COMPLETE WORK FOR KEYBOARD

IN THE FRENCH STYLE **3** À LA FRANÇAISE

BENJAMIN ALARD

Harpichord & Organ

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

Intégrale de l'Œuvre pour Clavier / *Das Klavierwerk*

In the French Style
À la française | Auf französische Art

'À la française'

JOHANN SEBASTIAN BACH

Ouverture (Suite) BWV 820

F major / *Fa majeur* / F-Dur

1	1. Ouverture	2'42
2	2. Entrée	1'24
3	3. Menuet - 4. Trio	1'48
4	5. Bourrée	0'33
5	6. Gigue	0'43

Suite BWV 823

F minor / *fa mineur* / F-Moll

6	1. Prélude	1'57
7	2. Sarabande en rondeau	2'33
8	3. Gigue	2'07

9 | **Præludium (Harpegiando)** BWV 921

C minor / *ut mineur* / c-Moll

		2'35
--	--	------

Suite BWV 819

E-Flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

10	1. Allemande	3'35
11	2. Courante	2'05
12	3. Sarabande	3'49
13	4. Bourrée	1'44
14	5. Menuet I - 6. Menuet II (Trio)	2'41

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER (1656-1746)

15 | **Præludium VIII** 2'46

16 | **Chaconne** 3'34

G major / *Sol majeur* / G-Dur

(*Les Pièces de clavestin*, op. 2, 1696)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Drei Menuette aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

17	Menuet I BWV 841	1'05
	G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur	
18	Menuet II BWV 842	0'42
	G minor / <i>sol mineur</i> / g-Moll	
19	Menuet III BWV 843	0'54
	G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur	

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

20 | **La Couperin** 3'55

E minor / *mi mineur* / e-Moll

(*Quatrième Livre de pièces de clavecin*, 21^e ordre, Paris, 1730)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite BWV 818a

A minor / *la mineur* / a-Moll

21	1. [Prélude] Fort gai	1'51
22	2. Allemande	3'39
23	3. Courante	1'23
24	4. Sarabande	3'16
25	5. Menuet	1'10
26	6. Gigue	2'55

FRANÇOIS COUPERIN

27 | **Cinquième Prélude** 2'58

(*L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, 1716)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite 1 avec Prélude BWV 806a

A Major / *La majeur* / A-Dur

(6 [*English*] Suites, before 1720)

28	1. [Prélude]	2'11
29	2. Allemande	5'01
30	3. Courante 1 ^{re}	1'49
31	4. Courante 2. - 4a. [Double] " <i>Courante precedent avec la Basse simple</i> "	2'05
32	5. Sarabande	3'58
33	6. Bourrée	2'05
34	7. Gigue	3'18

'Allein Gott in der Höh sei Ehr'

JOHANN SEBASTIAN BACH

1	Aria nach François Couperin BWV 587 F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur after <i>L'Impériale (Les Nations, 3^e Ordre, Paris, 1726)</i>	3'02
2	"Meine Seele erhebt den Herren". Fuge über das Magnificat BWV 733	4'27
3	Choral "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 709	2'12
4	Trio super "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655a (Weimarer Fassung)	3'52
5	Choral "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 726	1'03
6	Fuga BWV 546/2 C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll	4'50
7	Choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 711 (Bicinium)	3'20
8	Choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 717	3'27
9	Choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 715	1'48
10	Choral "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 663a (Weimarer Fassung)	7'20
11	Pièce d'Orgue BWV 572 G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur Très vivement - Gravement - Lentement	10'16
12	Choral "Nun freut euch, lieben Christen gmein" BWV 734	2'43
	NICOLAS DE GRIGNY (1672-1703)	
13	Pange Lingua, Récit du Chant de l'hymne précédent <i>(Premier Livre d'orgue, Paris, 1699)</i>	2'54
	ANDRÉ RAISON (c. 1650-1719)	
14	Christe (Trio en passacaille) <i>(Messe du deuxième ton, Livre d'orgue, Paris, 1688)</i>	1'13
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
15	Passacaglia BWV 582 C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll	12'05

Benjamin Alard

Historical organ Andreas Silbermann, 1710, from Abbaye Saint-Étienne, Marmoutier (France)

'La Suite de danses'

JOHANN SEBASTIAN BACH

	Suite 4 BWV 809 F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur <i>(6 [English] Suites, before 1720)</i>	
1	1. Prélude	5'42
2	2. Allemande	4'00
3	3. Courante	1'48
4	4. Sarabande	3'30
5	5. Menuet I - 6. Menuet II	4'11
6	7. Gigue	4'13
	Suite 2 BWV 807 A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll <i>(6 [English] Suites, before 1720)</i>	
7	1. Prélude	5'14
8	2. Allemande	4'02
9	3. Courante	2'02
10	4. Sarabande - 4a. Les agréments de la même Sarabande	3'48
11	5. Bourrée I - 6. Bourrée II	5'32
12	7. Gigue	4'25
	Suite 'aufs Lauten Werck' BWV 996 E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll	
13	1. Præludio - Presto	2'13
14	2. Allemande	3'12
15	3. Courante	2'14
16	4. Sarabande	3'16
17	5. Bourrée	1'04
18	6. Gigue	2'53

Benjamin Alard

Harpsichord Philippe Humeau, 1989, after Carl Conrad Fleischer, c. 1720

Après deux premiers volumes d'une intégrale chronologique des pièces pour clavier de Bach, l'un consacré aux œuvres de la première jeunesse ("Le Jeune Hériter", vol. 1) et l'autre à l'influence des maîtres du nord ("Vers le Nord", vol. 2), vous présentez aujourd'hui un troisième volet intitulé "À la française". Quel est le nouveau visage de Bach que vous souhaitez dévoiler à travers les pièces de ce coffret ?

Nous en sommes au moment où Bach est nommé à Weimar en 1708 au service de Guillaume-Ernest, duc de Saxe-Weimar. Cette charge a plus de consistance que celles d'organiste des villes que Bach a occupées précédemment et son autorité musicale est mieux reconnue et respectée. Ce poste lui permet aussi de découvrir davantage de répertoire car le duc – comme toute la noblesse au début du XVIII^e siècle – sillonnait l'Europe et rapportait de ses voyages quantité d'ouvrages, notamment de la musique française. À cette époque, la musique pour clavier des compositeurs français fascinait et son influence sur Bach a été marquante. La France était devenue une référence pour "la belle danse". Bien avant cette période de Weimar, le très jeune Johann Sebastian avait copié des danses françaises chez son frère Johann Christoph à Ohrdruf, puis auprès de Georg Böhm à Lüneburg. D'autres compositeurs du nord de l'Allemagne, inspirés par la musique française comme Reinken ou Buxtehude, avaient aussi pu l'influencer. Cependant, en arrivant à Weimar, non seulement Bach assimile le style, les carrures et le langage de la danse mais il se les approprie.

Quelles sont les caractéristiques de la suite de danses chez Bach ?

Bach se situe alors à une période charnière, tout comme les compositeurs français au tournant du XVIII^e siècle. Les danses avaient perdu petit à petit leur fonction chorégraphique (excepté dans les spectacles lyriques) et elles évoluèrent vers une musique instrumentale soliste – dont Chambonnières, Louis Couperin ou D'Anglebert furent les principaux initiateurs en France pour le clavecin. La suite de danses présente des pièces de caractère de plus en plus descriptives, parfois même organisées en "ordres", comme le fera François Couperin, qui donnera à la forme toute sa noblesse et son expressivité.

Le programme que j'ai choisi présente cette évolution à travers les deux disques de clavecin : si l'*Ouverture en fa majeur* BWV 820 pourrait encore évoquer une chorégraphie imaginaire, la première *Suite anglaise en la majeur* BWV 806a n'est quant à elle pas faite pour être dansée ; sa structure dense et complexe est à l'opposé du langage de "la belle danse". Les caractéristiques sont en revanche toujours reconnaissables dès les premières mesures.

Comment cette évolution prend-elle forme chez Bach ?

La forme de la suite pour clavecin chez Bach donne un cadre à l'intérieur duquel on trouve une grande variété de couleurs par le choix des tonalités ; la structure des danses est toujours la même : deux parties A et B avec reprises. Un prélude sert d'introduction : il s'agit d'une pièce longue, très structurée, fuguée (typique du langage de Bach) et qui peut citer parfois des éléments du vocabulaire "français". Allemande, courante, sarabande et gigue s'imposent dans ce cadre, mais d'autres danses d'allures très variées s'intercalent après la sarabande, comme le menuet, la bourrée, etc. Parfois même des "doubles" (c'est-à-dire la même pièce variée et ornementée) agrémentent l'ensemble. Le caractère instrumental prend le dessus et l'intérêt musical se suffit à lui-même. Un intérêt qui fera les délices des salons, très en vogue à l'époque, comme de la pratique en amateur au sein des cercles privés.

Quels sont les clavecins que vous avez choisis pour enregistrer ces pièces ?

Pour le premier disque, il fallait évidemment un clavecin français. Celui du château d'Assas est un bel exemple de clavecin historique de la première moitié du XVIII^e siècle. Il permet d'illustrer ce passage de la musique de danse vers la suite instrumentale. Il a un son à la fois archaïque, dans l'esprit du XVII^e siècle, qui met en valeur certaines pièces "à danser" (comme l'*Ouverture en fa majeur* BWV 820), mais qui peut tout aussi bien servir la musique de Bach dans ce qu'elle a de purement instrumentale (*Suite en la majeur* BWV 806a). Il offre un compromis idéal de facture provinciale, souvent représentée dans les cours d'Allemagne du centre et du sud.

Le troisième disque fait entendre un instrument typique du nord de l'Allemagne, aux sonorités proches de celles du luth : ce clavecin "allemand" de Philippe Humeau d'après Carl Conrad Fleischer était approprié pour donner un relief à une musique d'influence française.

Le deuxième disque est entièrement consacré à l'orgue : lequel et pourquoi ?

J'ai choisi d'enregistrer ce disque sur l'instrument historique d'Andreas Silbermann de l'abbaye Saint-Étienne de Marmoutier en Alsace. C'est un orgue qui convient idéalement aux pièces choisies et notamment à la transcription par Bach d'un mouvement des *Nations* de François Couperin, *L'Impériale* (*Aria* BWV 587) ; si rien n'indique de jouer cette pièce à l'orgue, il m'a pourtant semblé naturel d'interpréter ce petit joyau français, écrit en trio, sur cet instrument – le cornet pour la main droite, le cromorne pour la main gauche et la pédale de flûte, comme c'était l'usage en France. On sait que *Les Nations* de Couperin circulaient en Allemagne par l'intermédiaire du célèbre violoniste Johann Georg Pisendel. On sait aussi que la facture d'orgue française fascinait au moins autant que la grande facture d'Allemagne du nord – celle que Bach a pu connaître lors de son voyage vers le nord. C'est pour cette raison d'ailleurs que les frères Andreas et Gottfried Silbermann, deux facteurs originaires de Saxe, se sont rendus à Paris pour assimiler la facture d'orgue française à la fin du XVII^e siècle.

L'orgue saxon est généralement un instrument assez massif, conçu pour soutenir le chant du choral luthérien, mais en France, l'orgue revêt un rôle soliste et remplace même le chant selon le principe de l'alternance : verset d'orgue remplaçant le verset chanté, alterné avec le plain-chant. Bach s'approprie, comme il le fait avec la danse au clavecin, le style, les ornements et les tournures des compositeurs français pour créer de vraies pièces d'orgue en y associant le choral luthérien. Il utilise d'ailleurs le terme français "Pièce d'orgue" pour l'œuvre tripartite en *sol* BWV 572 – dont la partie centrale à cinq voix n'est pas sans rappeler l'écriture des grands motets versaillais. L'instrument de Marmoutier conçu par Silbermann – originaire de Saxe puis actif à Strasbourg – a une couleur qui n'a rien à voir avec celle d'un orgue qui servirait à l'accompagnement de chorals. C'est un instrument aux couleurs tout à fait "françaises", claires, lumineuses, grandiloquentes, possédant toutes les caractéristiques du grand orchestre français. L'orgue français ressemble à une grande scène de théâtre, permettant de faire entendre duos, trios, quatuors, grandes ouvertures, pièces en forme de passacaille, etc. Une influence issue de l'opéra français tel qu'il avait été imposé par Louis XIV et Lully et qui irradiait les cours allemandes entre autres. Cette particularité a certes influencé la musique sacrée mais c'est précisément cela qui a fasciné Bach, en même temps que la facture instrumentale française.

En juillet 1708, une diligence transporte de Mühlhausen à Weimar le nouvel organiste de la cour, Johann Sebastian Bach, âgé de 23 ans, sa jeune épouse, sa sœur célibataire et les modestes biens de leur ménage. À cette époque, la ville de Weimar offre alors un tout autre spectacle que le paysage urbain actuel, qui remonte au temps de Goethe. Lorsque le coche passe la porte d'Erfurt à l'ouest, les nouveaux arrivants découvrent un panorama plutôt modeste qui tranche avec l'éclat de la ville impériale et libre de Mühlhausen. Dans une description de l'époque, on peut lire : *“Dans la ville, il n'y a pas de maisons somptueuses ni de grande valeur, comme dans d'autres endroits : la plupart sont en bois et en terre glaise. Les citoyens d'ici construisent des bâtisses modestes : ils portent une plus grande attention à la propreté et au confort.”* La ville était également de taille relativement petite. Vers 1710, elle comptait moins de 5 000 habitants. La simplicité des maisons de ville contraste de façon frappante avec l'imposant château que le duc Guillaume IV avait fait construire en 1651 sur les débris d'un précédent édifice. L'importance primordiale de la résidence ducale pour la vie de la cité découle du fait qu'à cette époque, pas moins d'un tiers de la population était au service de la cour.

La famille du nouvel organiste ducal, encore réduite mais qui ne cessera de s'agrandir au cours des années suivantes, prend ses quartiers dans la maison du gouverneur des pages et musicien Adam Immanuel Weldig. Situé directement sur la place du marché, le logement se trouve également et commodément tout au plus à cinq minutes à pied du château. Les Bach y ont probablement séjourné pendant toute leur période à Weimar, même après que Weldig eut vendu la maison quelques années plus tard et se fut installé à Weißenfels. Malheureusement, cette bâtisse – lieu de naissance de Wilhelm Friedemann et de Carl Philipp Emanuel Bach – n'existe plus ; seule une plaque rappelle l'importance passée de ce lieu.

L'imposant palais – appelé château de Wilhelmsburg – orné de nombreuses subtilités architecturales, était connu de Bach depuis longtemps. En effet, environ cinq ans auparavant, de Noël 1702 à fin mai 1703, il avait été employé comme laquais – vraisemblablement comme musicien subordonné de la chapelle de la cour – avant d'obtenir, à tout juste dix-huit ans, son premier véritable poste professionnel en tant qu'organiste dans la nouvelle église d'Arnstadt. Parmi les prestigieuses salles du palais dans lesquelles Bach se produisait sans doute régulièrement, on peut noter la salle à manger, dont on dit qu'elle était *“non seulement digne d'être vue mais aussi miraculeuse”*, car elle était *“magnifiquement décorée de nombreux tableaux, histoires et autres curieuses peintures”*. Une autre pièce a sans doute retenu également l'attention de Bach : il s'agit de la “salle aux échos”, une pièce *“dans laquelle une phrase murmurée dans un coin résonne aux oreilles de ceux qui se trouvent de l'autre côté, sans que ceux qui se tiennent au milieu n'entendent rien”*. Par un grand escalier double en colimaçon *“sur lequel deux personnes peuvent monter et descendre en même temps, se voir continuellement sans jamais se croiser”*, on rejoignait la grande salle de banquet ovale dont les murs étaient tapissés de portraits grandeur nature de tous les ducs de Saxe-Weimar. L'orchestre de la cour s'y produisait sans doute régulièrement. Mais l'attraction principale était probablement la somptueuse église du château, portant le nom évocateur de “Himmelsburg” (Le Château du Ciel). Au centre de l'église, qui faisait partie intégrante du palais et dont l'intérieur était revêtu de marbre, se trouvait l'autel ainsi que l'obélisque s'élevant sur plus de deux étages et sur lequel étaient représentés des putti en ascension, ce qui attirait inévitablement l'œil du spectateur. Au-dessus de cet artefact unique, s'ouvrait le plafond, révélant une galerie et un dôme peint d'un ciel magnifique. En hauteur se trouvait l'orgue, mais aussi les musiciens de la chapelle de la cour pour y interpréter chaque dimanche, des cantates et autres pièces figuratives. Amplifiés par l'effet de réverbération de la magnifique voûte en berceau, les sons se répandaient dans la nef en contre-bas. Une description de 1702 dépeint cette *“pièce sonore artificielle”* comme l'un des *“chefs-d'œuvre architecturaux de renommée mondiale”*, dans laquelle on peut y entendre *“la musique la plus délicate et la plus agréable, exécutée par des virtuoses et d'habiles musiciens chanteurs et instrumentistes, avec le plus grand plaisir”*. L'illusion parfaite de la musique céleste offrait un champ d'expérimentation idéal pour le brillant jeune compositeur, dont le dessin proclamé était de créer *“une musique d'église réglementée en l'honneur du Seigneur Dieu”*. Et Bach a su utiliser les possibilités sonores de Himmelsburg avec beaucoup d'efficacité dans ses compositions.

Comment la cour de Weimar avait-elle eu connaissance de ce jeune musicien ambitieux et surdoué ? Il est possible que son évolution ait été suivie de près depuis son premier bref emploi. La cantate festive à plusieurs chœurs *“Gott ist mein König”* (Dieu est mon roi) de Bach, jouée en février 1708 à Mühlhausen à l'occasion de l'inauguration du nouveau conseil municipal et sans doute inspirée des grandes musiques vespérales de Dietrich

Buxtehude, a probablement rendu Bach célèbre bien au-delà des remparts de la ville. En effet, il n'existait en Thuringe à cette époque aucun modèle de cette œuvre aussi singulièrement ingénieuse que puissamment expressive, ni comparaison. Il est donc tout à fait concevable que la superbe de cette maîtrise ait été rapportée jusqu'à Weimar. La première occasion trouvée – l'achèvement d'importants travaux de rénovation de l'orgue de l'église du château en juin 1708 – a été mise à profit pour inviter officiellement Bach dans le but d'apprécier de plus près ses compétences et son talent. Parmi ses plus grands défenseurs, on peut sans doute compter le vieil organiste de l'église du château, Johann Effler, que Bach connaissait bien depuis 1703 et avec qui il était probablement ami. Apparemment, la santé d'Effler était sur le déclin depuis un certain temps ; il aspirait probablement à prendre sa retraite et a peut-être appuyé en ce sens la nomination de Bach en tant que successeur. L'hypothèse que Bach ait donné le concert inaugural sur l'orgue rénové du château à la place d'Effler et qu'il ait ainsi été auditionné en même temps de façon déguisée semble tout à fait plausible.

Il n'existe pratiquement aucun document des premières années de Bach en tant qu'organiste de la cour à Weimar. Cependant, cette brève information provenant de la nécrologie publiée après sa mort est révélatrice : *“Le plaisir de jouer de sa gracieuse seigneurie l'a poussé à tout essayer dans l'art de manier l'orgue.”* Voilà qui résonne tel un programme artistique ! Les œuvres transmises depuis les premières années à Weimar pourraient en effet être interprétées comme une exploration systématique du paysage contemporain de l'orgue. Si les compositions de l'époque d'Arnstadt peuvent être comprises comme un examen créatif de l'univers stylistique de la fin du XVII^e siècle (et plus particulièrement des œuvres de Jan Adam Reinken, Dietrich Buxtehude et Johann Pachelbel), la recrudescence de caractéristiques de plus en plus expérimentales et de formes inédites des œuvres de Weimar reflètent, pour ainsi dire, la rupture de Bach avec le passé. Pour ne citer que quelques exemples : Bach brise les carcans structureaux de la fugue traditionnelle et enrichit la technique de répétition rigide avec des parenthèses libres et des modulations thématiques. Dans la mesure où les conventions des différents genres sont atténuées, élargies ou mélangées entre elles, les techniques de composition favorisant le rythme et l'harmonie, si typiques de la musique ancienne pour clavier, disparaissent. Dans le même temps, Bach crée des formes musicales de plus en plus imposantes, afin de leur donner un contenu artistique plus important. Le relatif isolement des premières années à Weimar voit naître la transformation complète de la gamme d'expression musicale de Bach et la formation d'un véritable langage tonal unique et individuel, sans équivoque, ne laissant aucune place aux formules toutes faites. Le grand musicologue et biographe de Bach, Philipp Spitta, décrit à juste titre les années de Weimar comme l'époque de la première maîtrise.

Avec son installation à Weimar, Bach pénètre, après deux nominations municipales, dans l'univers de la culture courtoise. À partir des années 1690, l'identité culturelle des ducs d'Allemagne centrale se définit, entre autres, par un grand intérêt pour la musique française (qui cède la place, à partir de 1715 environ, à l'enthousiasme pour la nouvelle musique instrumentale italienne virtuose). Les œuvres pour clavier de Bach écrites dans les premières années de Weimar montrent, par conséquent, des influences françaises évidentes. Les recueils d'autres musiciens de Weimar – tels que les anthologies de Johann Gottfried Walther et Johann Caspar Vogler – dénotent également une forte augmentation du nombre d'œuvres de maîtres français. On y retrouve les suites pour clavecin de Jean-Henri d'Anglebert, Charles François Dieupart, Gaspard Le Roux, Louis Marchand et Nicolas Antoine Le Bègue ainsi que les compositions pour orgue de Guillaume Gabriel Nivers et Jacques Boyvin. Bach s'est lui-même constitué une anthologie, échelonnée sur plusieurs phases de travail entre 1709 et 1716, comprenant les copies complètes du *Premier Livre d'orgue* (1700) de Nicolas de Grigny, des *Six Suites de Clavessin* (vers 1701) de Charles François Dieupart, ainsi que la table des ornements tirée des *Pièces de clavecin* (1689) de Jean-Henri d'Anglebert. En outre, comme l'atteste un document de vente imprimé en 1808 par l'historien nurembergeois Christoph Gottlieb von Murr, Bach possédait un exemplaire manuscrit du *Livre d'Orgue* d'André Raison daté de 1709. L'apparition de ce nombre impressionnant d'œuvres françaises rares pour clavier, vers 1710 à Weimar, est probablement un rejaillissement du Grand Tour entrepris par le jeune prince Ernest Auguste de Saxe-Weimar entre le début du mois d'août 1706 et la fin du mois de décembre 1707, accompagné de son maître de cour, qui le conduisit via la Rhénanie aux Pays-Bas espagnols et, pour finir, à Paris où il séjournera encore six mois. On peut naturellement supposer que le Prince, grand mélomane, a également profité de son séjour à Paris pour acquérir quelques partitions de musique.

Ce troisième volet de l'enregistrement complet des œuvres pour clavier de Bach est consacré à l'influence française dans les compositions de Bach écrites à Weimar. François Couperin était apparemment une figure centrale d'inspiration : Ernst Ludwig Gerber affirme dans son *Lexikon der Tonkünstler* (1790) que “le grand Seb. Bach appréciait particulièrement [ses œuvres] et les recommandait à ses élèves”. Parmi les compositeurs allemands qui se sont consacrés très tôt à la tradition française, on compte le maître de chapelle de la cour de Baden Johann Caspar Ferdinand Fischer, dont Bach aurait – selon les témoignages de son fils Carl Philipp Emanuel – “aimé et étudié” les œuvres.

L'influence de la musique française est particulièrement perceptible dans les suites pour clavecin de Bach. L'une des premières tentatives du genre est l'*Ouverture en fa majeur* BWV 820, qui rappelle les compositions au goût français de Georg Böhm. La *Suite en fa mineur*, qui ne comporte que trois mouvements, apparaît nettement plus maîtrisée. Son Prélude et sa Sarabande imitent la manière de Couperin. Et sa Gigue finale, avec son rythme pointé, est directement influencée par les modèles français.

La *Suite en la mineur* BWV 818 et la *Suite en mi bémol majeur* BWV 819 présentent toutes deux des proportions joliment équilibrées, des harmonies fluides et délicates, des motifs élaborés et gracieux, et reflètent déjà les caractéristiques essentielles du style de Bach. La genèse de ces compositions originales et trop rarement jouées reste en grande partie un mystère, mais la combinaison raffinée de traits typiquement français et allemands semble pointer vers les années de Weimar.

Un puissant mélange de différents styles nationaux se retrouve dans un recueil de six suites, connu plus tard sous le nom de “Suites anglaises”. Les six œuvres, qui dans les plus anciennes transcriptions sont également appelées “Suites avec préludes” (autrefois aussi “Prélude avec les svites”), se caractérisent par leurs grands préludes, reprenant pour la plupart la forme ritournelle des mouvements de concerto, suivis de danses au contrepoint particulièrement complexe et au matériau thématique savamment travaillé. L'utilisation de techniques telles que le contrepoint double, le renversement et l'échange des voix, renvoie aux traditions allemandes, tandis que l'image sonore – en particulier le rythme complexe, les harmonies colorées et l'ornementation élégante – rend hommage aux modèles français si estimés. L'œuvre la plus ancienne du recueil est la première version de la *Suite en la majeur* BWV 806a, probablement transcrite vers 1712 et conservée par le cousin de Bach, Johann Gottfried Walther. Par rapport à la version tardive plus connue, le prélude est ici plus court, comme il manque également les doubles dans la Deuxième Courante ainsi que le Trio dans la Bourrée.

La deuxième *Suite anglaise en la mineur* BWV 807 semble avoir été écrite un peu plus tard. Son vaste Prélude avec sa disposition *da capo* généreuse indique déjà des influences de la forme concertante italienne. Alors que l'Allemande et la Courante semblent extrêmement audacieuses, avec leur renversement thématique, la Sarabande captive l'auditeur par ses arches mélodiques expressives, dont Bach intensifie l'effet dans la version richement ornementée présentée ici. La quatrième *Suite en fa majeur* BWV 809 est construite de façon similaire. Son Prélude peut également être compris comme un grand mouvement concertant. L'Allemande, avec son alternance de doubles-croches ordinaires en triolet et ses subtilités contrapuntiques, dépasse presque les limites de cette danse. Le vaste Menuet et la joyeuse Gigue forment un contrepoids égal à la virtuosité comme à la complexité de la première moitié de l'œuvre.

La *Suite en mi mineur* BWV 996 est sans doute l'une des pièces originelles des *Suites anglaises*. Cela ressort du titre de la source la plus ancienne, qui a été à son tour copiée par Johann Gottfried Walther : “Præudio con la Svite”. La mention “Aufs Lauten Werck” (Œuvres pour luth-clavecin) a eu pour conséquence pendant nombre d'années de bannir ces pièces des compositions pour luth, bien qu'elles ne puissent être jouées que sur un instrument à clavier. En réalité, il s'agit d'un clavecin dont le jeu de luth, une fois actionné, est capable d'imiter le son d'un véritable luth. Fidèle à une ancienne tradition allemande, le Prélude se compose d'une partie de *passaggio* improvisée et d'une fugue libre, tandis que les danses qui suivent font largement appel au style brisé importé de France. Ce style brisé se retrouve également – bien que sous une forme beaucoup plus virtuose – dans le *Prélude en ut mineur* BWV 921, probablement composé vers 1708. Enfin, les suites comprennent également les trois Menuets BWV 841-843, que Wilhelm Friedemann Bach a noté avec son père dans son *Klavierbüchlein* de 1720.

La *Pièce d'orgue en sol majeur* BWV 572 reflète l'intérêt artistique du compositeur envers la musique d'orgue française de la fin du XVII^e siècle au début du XVIII^e. Cet attachement se voit pourtant à un tout autre niveau. L'exposition à une voix (*Très vite*) rappelle davantage l'art de l'orgue de l'Allemagne du Nord ; seule la partie centrale (*Gralement*) à cinq voix s'apparente aux modèles de composition de l'œuvre de Nicolas de Grigny. Le troisième et dernier mouvement (*Lentement*) s'inspire à nouveau des modèles de l'Allemagne du Nord. Le résultat se révèle être un impressionnant témoignage du mélange des différents styles nationaux, à partir duquel les compositeurs du début du XVIII^e siècle espéraient perfectionner la musique. L'*Aria en fa majeur* BWV 587 est la transcription d'un mouvement d'une sonate en trio ouvrant l'*Impériale* (troisième *Ordre des Nations*) de François Couperin, dont Bach a probablement fait la connaissance en 1714.

Le prélude du choral “Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” (Seigneur Jésus Christ, tourne-toi vers nous) BWV 709 est proche des mouvements de l'*Orgelbüchlein* (*Petit Livre d'orgue*), tandis que les deux gracieux arrangements pour orgue sans pédalier de “Allein Gott in der Höh sei Ehr” (Gloire à Dieu au plus haut des cieux) BWV 711 et BWV 717 étaient peut-être destinés à un usage personnel. D'autres chefs-d'œuvre écrits par Bach lorsqu'il était organiste à Weimar, notamment les “Dix-huit Chorals”, ont été plus tard rassemblés dans un recueil à Leipzig. Contrairement aux pièces réunies dans l'*Orgelbüchlein*, ces chorals reflètent le type même du grand prélude dans lequel la mélodie du chant d'église sous-jacent est traitée en grande partie de façon beaucoup plus libre. Dans ces compositions monumentales et à tous égards uniques, Bach a intégré la mélodie choisie ligne par ligne à l'intérieur d'une vaste trame polyphonique sophistiquée, préfigurant déjà, dans de nombreux cas, les grands chœurs d'ouverture des cantates chorales de Leipzig. Ce que les organistes des générations précédentes s'étaient efforcés de réaliser avec des moyens musicaux encore limités est ici porté à la plus haute perfection. Dans “Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 655a, Bach développe une figure thématique indépendante à partir des quatre premières notes du choral. Cette figure est ensuite reprise et élaborée dans un mouvement de sonate en trio à part entière. Ce n'est qu'alors que la pédale introduit le choral en tant que *cantus firmus* dans le registre grave. L'ancienne hymne élaborée d'après les paroles du Gloria “Allein Gott in der Höh sei Ehr” existe en plusieurs variantes : dans le BWV 663a, le choral apparaît au ténor dans un ornement richement figuré, encadré par un gracieux mouvement à trois voix avec l'indication “cantabile”.

Autrefois critiqué par le consistoire d'Arnstadt selon lequel “il exécute dans le choral de nombreuses variations étranges mêlées d'innombrables notes étrangères rendant la congrégation confuse”, le style et le jeu de Bach s'incarnent brillamment dans des préludes tels que “Allein Gott in der Höh sei Ehr” BWV 715 et “Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 726, avec leurs harmonisations audacieuses et leurs surprenants interludes *passaggio*. Les harmonies complexes – que l'on ne retrouve pas dans les œuvres d'Arnstadt – renvoient plutôt à la période de Weimar. La *Fuga sopra il Magnificat* “Meine Seele erhebt den Herren” (Mon âme exalte le Seigneur) BWV 733, combine une fugue à part entière avec un contre-sujet fixe (qui apparaît aussi dès le début en renversement) et une variante du *cantus firmus* ; les motifs de la fugue, conservés tout au long, assurent l'unité musicale.

Dans sa monumentale *Passacaille et fugue en ut mineur* BWV 582, composée vers 1710, Bach fait une référence à un modèle français : l'œuvre s'ouvre sur un *ostinato* dont le thème est issu du “Christe” (*Trio en Passacaille*) de la *Messe du deuxième ton* tirée du *Premier Livre d'orgue* d'André Raison. Dans sa technique de composition, cette pièce témoigne cependant de l'admiration de Bach pour l'œuvre de Dietrich Buxtehude par le fait qu'elle se rattache formellement à trois *ostinatos* similaires de Buxtehude – probablement consignés dans le livre d'Andreas Bach, copiés par le jeune J. S. Bach à Lübeck et apportés en Thuringe. En dépit des références explicites, sa patte inimitable est ici sans équivoque – qu'il s'agisse de l'extension du thème *ostinato* de quatre à huit mesures, ou encore des motifs denses et élaborés des variations, rappelant l'*Orgelbüchlein*. L'œuvre aboutit finalement à une fugue sur le thème principal, combinée à deux contre-sujets.

PETER WOLLNY

Traduction : Magali Pès Schmid (MPTraduction)

After the first two volumes of a chronological collection of Bach's complete keyboard works, one devoted to the works of his early youth ('The Young Heir', vol. 1) and the other to the influence of the northern masters ('Towards the North', vol. 2), you now present a third volume entitled 'In the French Style'. What is the new aspect of Bach that you intend to reveal through the pieces in this box set?

We're now at the moment when Bach moved to Weimar on being appointed to the service of Wilhelm Ernest, Duke of Saxe-Weimar, in 1708. This was a more substantial post than the positions as municipal organist that Bach had held previously, and his musical authority was better recognised and respected. This position also enabled him to discover more repertory, since the Duke – like all noblemen at the beginning of the eighteenth century – travelled throughout Europe and brought back many works from his travels, notably French music. At that time, the keyboard music of French composers held great appeal, and its influence on Bach was significant. France had become a benchmark for elegant dancing, 'la belle danse'. Years before this Weimar period, the very young Johann Sebastian had copied French dances while living with his brother Johann Christoph in Ohrdruf and then from the collection of Georg Böhm in Lüneburg. Other composers from north Germany who found a source of inspiration in French music, such as Reinken or Buxtehude, may also have influenced him. However, on arriving in Weimar, Bach not only assimilated the style, the patterns and the language of dance, but also made them his own.

What are the characteristics of Bach's dance suites?

Bach was then going through a period of transition, just like the French composers of the turn of the eighteenth century. Dances had gradually lost their choreographic function (except on the operatic stage) and were moving in the direction of solo instrumental music – of which Chambonnières, Louis Couperin and D'Anglebert were the principal initiators in France as far as the harpsichord was concerned. The dance suite began to include increasingly descriptive 'character pieces', which figures like François Couperin sometimes even arranged in 'ordres', conferring nobility and expressiveness on the form.

The programme I have chosen presents this evolution in the course of two discs, played on the harpsichord. While the Overture in F major BWV 820 might still suggest an imaginary choreography, the 'English' Suite no. 1 in A major BWV 806a is not meant to be danced; its dense and complex structure is the opposite of the language of *la belle danse*. Nevertheless, the dance characteristics are always recognisable from the very first bars.

How does this evolution appear in Bach?

The form of Bach's harpsichord suites provides a framework within which one finds a great variety of colours, deriving from the choice of keys. The structure of the dances is always the same: two sections, *A* and *B*, both repeated. A prelude serves as an introduction: this is a long, highly structured, fugal piece (typical of Bach's idiom) and can sometimes quote elements from the 'French' vocabulary. The allemande, the courante, the sarabande and the gigue had become established as the principal components of the suite, but other dances of very varied pace could be interpolated after the sarabande, such as the minuet, the bourrée, and so forth. Sometimes even 'doubles' (that is, the same piece varied and ornamented) further embellished the structure. The instrumental character gained the upper hand and the musical interest became sufficient unto itself. This led to the suite becoming the delight both of the fashionable society salons and of amateurs playing in domestic surroundings.

Which harpsichords did you choose to record these pieces?

For the first disc, we obviously needed a French harpsichord. The instrument belonging to the Château d'Assas is a fine example of a period harpsichord from the first half of the eighteenth century and illustrates this transition from dance music to the instrumental suite. It has a sound that is still archaic, in the spirit of the seventeenth century, which brings out the nature of certain pieces 'for dancing' (such as the Overture in F major BWV 820), but which can equally well serve Bach's music in its purely instrumental guise (the Suite in A major BWV 806a). It offers an ideal compromise in 'provincial' instrumental design, of the kind often found in the courts of central and south Germany.

The third disc features an instrument typical of north Germany, with sonorities close to those of the lute: this 'German' harpsichord by Philippe Humeau after Carl Conrad Fleischer was an appropriate choice for clearly delineating French-influenced music.

The second disc is entirely devoted to the organ: which instrument did you use, and why?

I chose to record on the historical Andreas Silbermann instrument of the Abbey of Saint-Étienne in Marmoutier, Alsace. It's an organ that is ideally suited to the pieces I selected, and in particular to Bach's transcription of a movement from François Couperin's *Les Nations, L'Impériale* (the Aria BWV 587); although there is nothing to indicate that it should be played on the organ, it nevertheless seemed natural to me to perform this little gem of a French piece, written in trio texture, on this instrument – the *Cornet* for the right hand, the *Cromorne* for the left hand and the *Pédale de flûte*, as was customary in France. We know that Couperin's *Les Nations* circulated in Germany through the intermediary of the famous violinist Johann Georg Pisendel. We also know that musicians found French-style organs at least as fascinating as the great organs built in north Germany – the style of instrument Bach came to know on his journey to that region. That was why the brothers Andreas and Gottfried Silbermann, two organ builders from Saxony, travelled to Paris to assimilate the French style of organ building at the end of the seventeenth century.

The Saxon organ was generally a rather massive instrument, designed to accompany the singing of the Lutheran chorale, but in France the organ took on a solo role and could even replace vocal performance of sections of the liturgy, according to the principle of alternation: an organ verset replaced the sung verset, alternating with the plainchant. Just as he did with dance on the harpsichord, Bach appropriated the style, ornaments and characteristic turns of phrase of French composers in order to create true organ pieces in combination with the Lutheran chorale. Indeed, he actually used the French term 'Pièce d'orgue' for the tripartite work in G, BWV 572 – whose central section in five voices is reminiscent of the texture of the *grands motets* written for Versailles. The Marmoutier instrument designed by Silbermann – who came originally from Saxony and was later active in Strasbourg – has a tone colour that has nothing in common with that of an organ intended to accompany chorales. It is an instrument with wholly 'French' colours, bright, luminous, grandiloquent, possessing all the characteristics of the full French orchestra. The French organ makes us think of a large-scale scene from a stage work, in which we hear duets, trios, quartets, extended overtures, pieces in *passacaille* form, and so on. An influence deriving from French opera as it was established by Louis XIV and Lully, and which subsequently spread to the German courts among others. Of course, this unique style influenced sacred music too, but that's precisely what fascinated Bach, along with the French tradition of organ building.

Translation: Charles Johnston

In July 1708, when a coach carried the newly appointed twenty-three-year-old court organist Johann Sebastian Bach, his young wife, her unmarried sister and their presumably still not very substantial household from Mühlhausen to Weimar, the city looked completely different from today's townscape, which dates back to the Goethe era. When the vehicle passed the Erfurt Gate to the west, the new arrivals were presented with a rather unassuming panorama compared to the magnificent free imperial city of Mühlhausen. A contemporary description informs us: 'Inside the town there are no splendid and costly houses, as there are elsewhere, but most of the dwellings are made of wood and cob. This is because the citizens take a modest approach to building, and set greater store by comfort and cleanliness.' The city was also comparatively small; around 1710 it had fewer than 5,000 inhabitants. The simplicity of the town houses stood in striking contrast to the imposing castle complex that Duke Wilhelm IV had built in 1651 on the ruins of an earlier fortress. The outstanding importance of the ducal residence for the life of the city is evident in the fact that at that time no less than a third of the population was in the service of the court.

The family of the new ducal organist, which was still small but grew steadily over the course of the next few years, moved into the house of the Pagenhofmeister (Master of the Pages at the court) and musician Adam Immanuel Weldig, which was located directly on the market square. The Bachs probably kept their lodgings here, barely five minutes' walk from the palace, throughout their time in Weimar, even after Weldig sold the house a few years later and moved to Weißenfels. Unfortunately, this building – the birthplace of Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach – is no longer standing; only a plaque is there to remind us of the former importance of the site.

The mighty castle with its numerous architectural refinements, known as the Wilhelmsburg, had long been familiar to Bach. For it was here that he had been employed as a 'lackey' – presumably a junior musician in the court orchestra – some five years previously, from Christmas 1702 to the end of May 1703, before the eighteen-year-old found his first professional post as organist, at the New Church in Arnstadt. Among the rooms in the palace in which Bach presumably worked regularly was the dining room, which was said to be 'worthy not only of being seen but also of being admired', since it was 'most finely decorated with many pictures, histories and other notable paintings'. Then the 'echo chamber' must have caught Bach's attention, a room 'in which a voice whispering very softly in one corner could be heard clearly and brightly by the ears of those standing on the other side, without those standing in the middle perceiving anything of it'. By way of a large double spiral staircase, 'on which two people could walk up and down at the same time without meeting each other, and yet could see continuously', one reached the large oval banquetting hall with life-size portraits of all the Dukes of Saxe-Weimar. The court orchestra will have played here regularly. The main attraction, however, was undoubtedly the magnificent palace church, which bore the name 'Himmelsburg' (Castle of Heaven). At the centre of the marble-panelled interior of the church, which was an integral part of the palace complex, stood the altar with its obelisk towering over two storeys; on it were depictions of putti pointing upwards, which inevitably attracted the spectator's eye. Above the pinnacle of this unique artefact, the ceiling opened out, giving a view of a gallery with a cupola featuring a magnificent painted heaven. Up here was the organ, and up here, every Sunday, the members of the court Kapelle took up position to perform cantatas and other figural pieces. Amplified by the reflective effect of the barrel vault above them, the sound of the music wafted down into the church interior. A description from 1702 describes this 'artificial resonance chamber' as one of the 'world-famous masterpieces of architecture'. Here one could hear 'the most delicate and pleasant music, performed by virtuosos and skilful vocal and instrumental musicians, with the greatest enjoyment'. The perfect illusion of heavenly music offered an ideal field of experimentation for the brilliant young composer, whose declared goal was to create 'well-regulated church music to the glory of God'. And Bach knew how to use the acoustical possibilities of the Himmelsburg to great effect in his compositions.

How had the Weimar court become aware of the up-and-coming young musician from Mühlhausen? It is possible that the authorities had closely followed the development of the highly talented young man since his first brief employment there. It is also likely that his polychoral festive cantata *Gott ist mein König*, which was performed in February 1708 in Mühlhausen at the inauguration of the new city council and evidently adopted the style of Dietrich Buxtehude's great *Abendmusiken*, made Bach famous far beyond the city limits. For there were neither precedents nor points of comparison for such an expressive and extremely skilfully crafted work in Thuringia at that time. It is therefore entirely conceivable that the news of this demonstration of musical

mastery spread as far as Weimar. There, the powers-that-be took advantage of the first opportunity that arose – the completion of extensive rebuilding work on the organ of the castle chapel in June 1708 – to send Bach an official invitation to come so that they could scrutinise his skills more closely. Among his special advocates was apparently the ageing organist of the castle church, Johann Effler, whom Bach had probably known or even been friendly with since 1703. It would appear that Effler's health had been failing for some time; presumably he was hoping to retire, and he may have supported Bach's appointment as his successor for this reason. It is therefore entirely plausible to assume that Bach gave the inaugural concert on the renovated castle organ in Effler's stead and thus at the same time underwent what was in effect a disguised audition.

Virtually no documents from Bach's early years as court organist in Weimar are extant. However, the brief information from the obituary published after his death is telling: 'The pleasure His Grace took in [Bach's] playing fired him with the desire to try every possible artistry in his treatment of the organ.' This sounds like an artistic agenda, and indeed the surviving works from the early Weimar years may be interpreted as a systematic exploration of the contemporary organistic terrain. If the compositions of the Arnstadt period can still be understood as a creative exploration of the stylistic world of the late seventeenth century – in other words, the works of Jan Adam Reinken, Dietrich Buxtehude and Johann Pachelbel – the increasingly experimental features and newly acquired forms of the Weimar works in a sense signify that Bach is turning away from the past. To mention but a few aspects: the narrow boundaries of the older fugal style are forced open and the rigid permutation technique is enriched by free interludes and modulating thematic entries. In so far as the traditional conventions of the individual genres are undermined, expanded or intermingled, the technique of relying on existing rhythmic and harmonic models, so typical of his earlier keyboard music, now disappears. At the same time, Bach builds his musical forms on an increasingly large scale, thus creating the opportunity to fill them with substantial artistic content. What took place here in the relative seclusion of the early Weimar years was the complete restructuring of Bach's range of musical expression and the formation of a truly individual, unmistakable idiom that discarded all formulaic character. The great musicologist and Bach biographer Philipp Spitta aptly described Bach's Weimar period as the time of his early mastery.

With his move to Weimar, Bach entered the sphere of court culture following two appointments as a town musician. From the 1690s onwards, the cultural self-image of the ducal rulers of central Germany was defined, among other things, by a great interest in French music (which from around 1715 gave way to enthusiasm for the new virtuoso instrumental music imported from Italy). Accordingly, the keyboard works of Bach written in the first years of Weimar display clear French influences. And the music collections compiled by other Weimar musicians – such as Johann Gottfried Walther and Johann Caspar Vogler – also show a considerable increase in works by French masters. In them we encounter the harpsichord suites of Jean-Henri d'Anglebert, Charles François Dieupart, Gaspard Le Roux, Louis Marchand and Nicolas Antoine Le Bègue as well as the organ compositions of Guillaume Gabriel Nivers and Jacques Boyvin. In several stages between 1709 and 1716, Bach built up for himself an anthology containing complete copies in his hand of the *Premier Livre d'orgue* (1700) of Nicolas de Grigny and the *Six Suites de Clavessin* (circa 1701) of Charles François Dieupart, as well as the table of ornaments from the *Pièces de clavecin* (1689) of Jean-Henri d'Anglebert. In addition, as we know because the Nuremberg historian Christoph Gottlieb von Murr placed an advertisement offering it for sale in 1808, he owned a manuscript copy of André Raison's *Livre d'Orgue* dated 1709. The appearance of this impressive number of rare French keyboard works around 1710 in the Weimar area is probably a result of the Grand Tour that the young Prince Ernst August of Saxe-Weimar undertook in the period between early August 1706 and late December 1707, accompanied by his private tutor, which took him by way of the Rhineland to the Spanish Netherlands and finally to Paris, where he spent half a year. It can be assumed that the music-loving Prince made use of his time in Paris, among other things, to acquire musical scores.

This third part of the complete recording of Bach's oeuvre for keyboard is devoted to the French influence in his Weimar works. A central figure here was obviously François Couperin, of whom Ernst Ludwig Gerber's *Tonkünstler-Lexicon* of 1790 says that 'the great Seb. Bach particularly appreciated [his works] and recommended them to his students'. Among the German composers who committed themselves early on to the French manner was the Baden court Kapellmeister Johann Caspar Ferdinand Fischer, whose works Carl Philipp Emanuel tells us his father 'cherished and studied'.

The influence of French music is particularly noticeable in Bach's harpsichord suites. One of his earliest essays in this genre is the Overture in F major BWV 820, which is reminiscent of precedents in the French style by Georg Böhm. The Suite in F minor, which comprises only three movements, appears much more mature, with its Prélude and Sarabande emulating the manner of Couperin. With its dotted rhythm, the concluding Gigue is also directly inspired by French models.

The two suites in A minor BWV 818 and E flat major BWV 819 already display essential traits of Bach's mature style in their well-formed proportions, their calmly flowing harmonies and their fine motivic working. The genesis of these idiosyncratic, rarely played compositions remains largely obscure, but the refined combination of typically French and German features seems to point to the Weimar years.

A more pronounced blending of the various national styles can be observed in a collection of six suites that later became known as the 'English Suites'. The six works, which in the oldest copies are also called 'Suites avec Préludes' (or, in one manuscript, 'Prelude avec les Svites'), are characterised by their large-scale preludes, mostly adopting the ritornello form of concerto movements, followed by dance movements with extremely dense counterpoint and skilful thematic working. The use of techniques such as double counterpoint, inversion and voice exchange harks back to German traditions, while the sound image – especially the intricate rhythm, colourful harmony and elegant ornamentation – pays homage to revered French models. The oldest work in the set is the early version of the Suite in A Minor BWV 806a, which was probably copied out around 1712 by Bach's cousin Johann Gottfried Walther. Compared to the better-known late version, the Prélude is shorter here, while the Doubles in the second Courante and the Trio in the Bourrée are absent.

The Second English Suite in A minor BWV 807 seems to have been written somewhat later. The extensive Prélude, with its spacious da capo layout, already points to the influence of the Italian concerto form. While the Allemande and Courante with their thematic inversions appear extremely boldly constructed, the Sarabande captivates the listener with its expressive melodic arches, the effect of which Bach intensifies in the ornamented version he gives as an appendix. The Fourth Suite in F major BWV 809 is similarly structured. Its Prélude can again be seen as a large-scale concerto movement. The Allemande, with its alternation of regular and triplet semiquavers and its contrapuntal refinements, almost exceeds the boundaries of this dance. The extended Menuet and the cheerful Gigue form an counterpoise equally balancing the virtuosity and complexity of the first half of the work.

The Suite in E minor BWV 996 apparently belongs to the prehistory of the English Suites. This is already evident from the title of the earliest source, again copied by Johann Gottfried Walther: 'Præludio con la Svite'. The additional phrase in the manuscript 'Aufs Lauten Werck' led to the piece being banished for many years among the compositions for lute, although it can only be played on a keyboard instrument. In fact, the phrase refers to a 'lute-harpsichord' (*Lautenklavier*), a harpsichord whose lute stop is able to imitate the sound of a real lute with deceptive accuracy. Following an old German tradition, the Præludio consists of an improvisational-seeming 'Passaggio' section and a loosely constructed fugue, while the subsequent dance movements make extensive use of the *style brisé* imported from France. This 'broken' (arpeggiated) style is also found – albeit in far more virtuosic form – in the Prelude in C minor BWV 921, probably written around 1708. Finally, also in the periphery of the suites are the three minuetts BWV 841-843, which Wilhelm Friedemann Bach entered together with his father in the boy's *Klavierbüchlein* of 1720.

Bach's *Pièce d'Orgue* in G major BWV 572 reflects his artistic engagement with the French organ music of the late seventeenth and early eighteenth centuries. However, his exploration of this repertory took place on a very independent level. The unison opening (*Très vite*) is more reminiscent of north German organ style; only the strictly five-part middle section (*Gravement*) connects it with equivalent movements in the output of Nicolas de Grigny. The final section of the piece (*Lentement*) again draws on north German models. The result is an impressive testimony to the blending of the different national styles by means of which the composers of the early eighteenth century hoped to bring music to perfection. The *Aria* in F major BWV 587 is the transcription of a movement from the trio sonata that opens François Couperin's *L'Impériale* (the third *Ordre* of *Les Nations*), with which Bach probably became acquainted in 1714.

The chorale prelude *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 709 is closely related to the forms of the *Orgelbüchlein*, while the two graceful *manualiter* arrangements of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 711 and 717 were perhaps intended for domestic use. Among the other masterpieces from Bach's period as organist in Weimar are the 'Eighteen Chorales', which were later assembled in Leipzig to form a collection. Unlike the pieces collected in the *Orgelbüchlein*, they represent the type of the 'large-scale' chorale prelude, in which the melody of the underlying hymn is treated in much freer fashion. In these monumental compositions, unique in every respect, Bach incorporated the chosen melody line by line into vast, elaborately polyphonic textures, many of which already foreshadow the great opening choruses of the Leipzig chorale cantatas. What the organists of earlier generations had striven for with still limited musical means is here brought to the highest perfection. In *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655a, Bach develops an independent thematic figure from the first four notes of the chorale melody in the movement designated as a trio, which is then actually developed into a fully-fledged trio sonata texture; only then does the pedal introduce the chorale as cantus firmus in the lower register. The old German hymn based on the words of the Gloria, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, has come down to us in several arrangements. In BWV 663a, the chorale appears in richly figured ornamentation in the tenor, framed by a graceful three-part texture specifically marked 'cantabile'.

Bach's style of playing, once criticised by the Arnstadt Consistory, which claimed that 'he made many curious variations in the chorale and inserted many foreign notes in it, so that the congregation became confused', is often associated with chorale preludes such as *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 715 and *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 726, on account of their bold harmonisations and surprising *passaggio* interludes. However, the complex harmonies, which are not found elsewhere in the Arnstadt works, tend to suggest the Weimar period. The *Fuga sopra il Magnificat* BWV 733 combines a fully-fledged fugue with fixed counter-subject (which also appears in inversion right from the beginning) with an interpolated cantus firmus arrangement; the motifs of the fugue, which are retained throughout, ensure musical unity.

In his monumental Passacaglia in C minor BWV 582, composed around 1710, Bach incorporated a reference to a French model: the ostinato theme is derived from the 'Christe' (*Trio en passacaille*) of the *Messe du deuxième ton* from André Raison's *Premier Livre d'Orgue*. In its compositional technique, however, the work testifies to Bach's admiration for the creative output of Dietrich Buxtehude. Formally, it has links with three very similar ostinato works by Buxtehude, which – like Bach's Passacaglia – have come down to us in the 'Andreas Bach Book';¹ the young J. S. Bach may have copied them in Lübeck and brought them back to Thuringia. Despite the clear borrowings, his individual approach is unmistakable here. This already applies to the extension of the ostinato theme from four to eight bars, and subsequently to the dense motivic elaboration of the variations, reminiscent of the *Orgelbüchlein*. The work finally leads into a fugue on the basic theme combined with two countersubjects.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

¹ One of two anthologies compiled by Johann Sebastian's elder brother Johann Christoph (1671-1721) in the early eighteenth century. (Translator's note)

Nach zwei Teilen der chronologischen Gesamtaufnahme des Werks für Tasteninstrumente von J. S. Bach, wovon der erste den frühen Jugendstücken gewidmet ist („Der junge Erbe“) und der zweite dem Einfluss der nordischen Meister auf Bach nachgeht („Nach Norden“), präsentieren Sie nun eine dritte Sammlung mit dem Titel „Auf französische Art“. Welche neuen Seiten von Bach möchten Sie mit den Stücken dieser Box offenbaren?

Wir befinden uns im Jahr 1708, als Bach in den Dienst von Wilhelm Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar, nach Weimar berufen wurde. Diese Anstellung war anspruchsvoller als die eines Organisten, wie sie Bach davor in den Städten gehabt hatte, und er genoss als musikalische Kapazität hier mehr Anerkennung und Respekt. Bach konnte durch dieses Amt auch seine Repertoirekenntnisse erweitern, denn wie alle Aristokraten am Anfang des 18. Jahrhunderts zog auch der Weimarer Herzog durch ganz Europa und brachte von diesen Reisen viele musikalische (namentlich französische) Werke mit. Die Musik für Tasteninstrumente der französischen Komponisten übte damals allgemein eine große Faszination aus, und ihr Einfluss auf Bach war beträchtlich. Auch hatte Frankreich Maßstäbe gesetzt, was den vornehmen barocken Tanz („Belle Danse“) betrifft. Bereits lange vor seiner Weimarer Zeit kopierte der junge Bach bei seinem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf und danach bei Georg Böhm in Lüneburg französische Tänze. Auch die von der französischen Musik inspirierten norddeutschen Komponisten wie Reinken oder Buxtehude dürften ihn beeinflusst haben. In Weimar angekommen, nimmt Bach nicht nur Stil, Format und Tonsprache des Tanzes auf, sondern er macht sie sich regelrecht zu eigen.

Welches sind die Charakteristika von Bachs Tanzsuiten?

Bach erlebte damals, am Ende des 17. Jahrhunderts, eine Zeit des Übergangs, genau wie die französischen Komponisten. Die Tänze hatten allmählich ihre choreographische Bedeutung verloren (was jedoch nicht für das Musiktheater gilt) und entwickelten sich in Richtung einer solistischen Instrumentalmusik – die ersten bedeutenden Schöpfer von entsprechenden Cembalowerken in Frankreich waren Chambonnières, Louis Couperin und D'Anglebert. Die Sätze der Tanzsuiten bekommen immer mehr einen deskriptiven Charakter, zuweilen werden sie sogar nach ihrem Typus organisiert, wie bei François Couperin, der diese Form adelt und ihr eine hohe Expressivität verleiht.

Das Programm, das ich gewählt habe, zeichnet diese Entwicklung mit den beiden Cembalo-CDs nach: Während die *Ouverture in F-Dur* BWV 820 noch an eine Choreografie denken lässt, ist die erste *Englische Suite in A-Dur* BWV 806a nicht dafür gedacht, getanzt zu werden; ihre Struktur ist dicht und komplex und damit das Gegenteil von dem Tonsatz des erwähnten „schönen Tanzes“. Die Charakteristika sind dagegen von den ersten Takten an erkennbar.

Wie gestaltet sich diese Entwicklung bei Bach?

Bei Bach stellt die Form der Cembalosuiten einen Rahmen für den inneren Ablauf dar, der mit seinen verschiedenen Tonarten eine große Vielfalt aufweist. Die Struktur der Tänze ist immer gleich: zwei Teile A und B, die jeweils wiederholt werden. Als Introduction dient ein Präludium: Dabei handelt es sich um ein langes, durchstrukturiertes und (für Bachs Tonsprache typisches) fugiertes Stück, in dem manchmal Elemente des „französischen Vokabulars“ vorkommen. In diesem Rahmen erscheinen zwingend die Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, und nach der Sarabande werden weitere Tanzsätze verschiedenster Art eingeschoben, wie das Menuett, die Bourrée usw. Zuweilen verschönern auch „Doppelgänger“ die Suite (wenn nämlich dasselbe Stück mit Variationen und Verzierungen wiederholt wird). Der instrumentale Charakter dominiert, und der musikalische Reiz genügt sich selbst – ein Reiz, der die Salons ergötzen wird, die damals ja sehr en vogue waren, genau wie das Musizieren der Liebhaber im privaten Kreis.

Welche Cembalos haben Sie gewählt?

Für die erste CD musste es natürlich ein französisches Cembalo sein. Das Instrument aus dem Schloss Assas ist ein schönes Beispiel für ein historisches Cembalo aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es eignet sich gut dazu, den Übergang von der Tanzmusik zur Instrumentalsuite zu veranschaulichen. Sein Klang ist archaisch, lässt jedoch gleichzeitig den Geist des 17. Jahrhunderts spüren; es bringt gewisse tänzerische Stücke (wie die *Ouverture in F-Dur* BWV 820) gut zur Geltung und dient genauso auch dem Aspekt von Bachs Musik, der ein rein instrumentales Gepräge hat (*Suite in A-Dur* BWV 806a). Insofern bietet dieses Instrument den idealen Kompromiss einer „provinziellen“ Bauart, wie sie an den Höfen von Mittel- und Süddeutschland recht stark verbreitet war.

Die dritte CD lässt ein Instrument hören, das für Norddeutschland typisch und dessen Klang dem einer Laute ähnlich ist: Mit diesem „deutschen“ Cembalo von Philippe Humeau nach Carl Conrad Fleischer lässt sich französisch beeinflusster Musik besonders gut Profil verleihen.

Die zweite CD ist ausschließlich der Orgel gewidmet: welchem Instrument und warum?

Ich habe entschieden, diese zweite CD mit dem von Andreas Silbermann gebauten historischen Instrument der Abtei Saint-Étienne im elsässischen Marmoutier aufzunehmen. Das ist eine Orgel, die den gewählten Stücken in idealer Weise entspricht, insbesondere Bachs Transkription eines Satzes aus den *Nations* von Couperin: *L'Impériale* (*Aria* BWV 587). Es deutet zwar nichts daraufhin, dass man dieses Stück auf der Orgel spielen soll, doch fand ich es ganz selbstverständlich, dieses kleine französische Juwel, das als Trio geschrieben ist, auf diesem Instrument zu spielen – das Kornett in der rechten Hand, das Krummhorn in der linken und die Flöte im Pedal, wie dies in Frankreich üblich war. Man weiß, dass *Les Nations* von François Couperin in Deutschland durch den berühmten Violinisten Johann Georg Pisendel Verbreitung fanden. Und man weiß auch, dass der französische Orgelbau mindestens genauso faszinierte wie der in Norddeutschland, der so bedeutend war und den Bach auf seiner Reise durch diese Region kennenlernte. Übrigens ist dies auch der Grund, warum die Gebrüder Andreas und Gottfried Silbermann, zwei aus Sachsen stammende Orgelbauer, Ende des 17. Jahrhunderts nach Paris gingen, um sich den französischen Orgelbau anzueignen.

Die sächsische Orgel ist im Allgemeinen ein recht wuchtiges Instrument, das dafür gedacht ist, den Gesang des lutherischen Chorals zu unterstützen; in Frankreich dagegen ist die Rolle der Orgel solistischer Natur, manchmal ersetzt sie nach dem Wechselprinzip sogar den Gesang: Orgelstrophe ersetzt Gesangstrophe, alternierend mit dem Choral. Bach macht sich auch hier, wie im Bereich des Tanzes, in seinen Kompositionen den Stil, die Art der Verzierungen und die Gestaltung der französischen Komponisten zu eigen, um wirkliche Orgelstücke zu schreiben, die er mit dem lutherischen Choral verbindet. Er benutzt übrigens den französischen Begriff „Pièce d'orgue“ für das dreiteilige *Stück in G-Dur* BWV 572 – dessen fünfstimmiger Mittelteil an die Tonsprache der großen Versailler Motetten erinnert.

Das Instrument in Marmoutier, das Silbermann baute – der aus Sachsen stammte und dann in Straßburg aktiv war –, hat eine Klangfarbe, die nichts mit der einer Orgel zu tun hat, die der Begleitung des Chorals dient. Es ist ein Instrument mit einem vollkommen „französischen“, klaren, leuchtenden und ausladenden Klang, der alle Eigenschaften eines großen französischen Orchesters hat. Die französische Orgel ähnelt einer großen Bühne, und sie macht es möglich, Duos, Trios, Quartette, große Ouvertüren, Stücke in Form von Passacaglien usw. erklingen zu lassen. Das ist der Einfluss der französischen Oper, wie sie Ludwig XIV. und Lully durchsetzten und die u.a. die deutschen Höfe zum Strahlen brachte. Diese Besonderheit hat zweifellos die geistliche Musik beeinflusst, und genau das ist es, was Bach neben dem französischen Instrumentenbau faszinierte.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Als im Juli des Jahres 1708 eine Reisekutsche den neu bestellten 23-jährigen Hoforganisten Johann Sebastian Bach, seine junge Ehefrau, deren unverheiratete Schwester und ihren vermutlich noch wenig umfangreichen Hausstand von Mühlhausen nach Weimar beförderte, bot die Stadt noch einen ganz anderen Anblick als das aus der Goethe-Zeit stammende heutige Stadtbild. Als das Gefährt das nach Westen hin gelegene Erfurter Tor passierte, bot sich den Ankömmlingen, gemessen an der prachtvollen freien Reichsstadt Mühlhausen, ein eher bescheidenes Panorama. In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es: „Innerhalb der Stadt sind keine Häuser von Pracht und großen Unkosten, wie an andern Orten, sondern die meisten sind von Holz und Lehm. Denn die Bürger gehen hier in Aufbaubarkeit der Häuser die Mittelstraße, und nehmen mehr die Reinlichkeit und Bequemlichkeit in acht.“ Auch war die Stadt vergleichsweise klein; um 1710 zählte sie nicht einmal 5000 Einwohner. Die Schlichtheit der Stadthäuser stand in auffälligem Kontrast zu der imposanten Schlossanlage, die Herzog Wilhelm IV. 1651 auf der Ruine eines älteren Vorgängerbaus hatte errichten lassen. Von welcher überragenden Bedeutung die herzogliche Residenz für das Leben der Stadt war, lässt sich daran ablesen, dass zu jener Zeit nicht weniger als ein Drittel der Bevölkerung im Dienste des Hofes stand.

Die noch kleine, im Verlauf der nächsten Jahre aber beständig wachsende Familie des neuen herzoglichen Organisten bezog ihr Quartier in dem unmittelbar am Markt gelegenen Haus des Pagenhofmeisters und Musikers Adam Immanuel Weldig. Diese kaum fünf Minuten Fußweg vom Schloss entfernt gelegene Wohnung behielten die Bachs vermutlich während ihrer gesamten Weimarer Zeit, auch nachdem Weldig das Haus wenige Jahre später verkaufte und nach Weißenfels zog. Leider steht auch dieses Gebäude – die Geburtsstätte von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach – nicht mehr; lediglich eine Wandtafel erinnert an die einstige Bedeutung dieser Stätte.

Das mächtige Schloss mit seinen zahlreichen architektonischen Raffinessen – die so genannte Wilhelmsburg – war Bach längst vertraut. Denn hier war er rund fünf Jahre zuvor von Weihnachten 1702 bis Ende Mai 1703 als „Lakai“ angestellt – also vermutlich als untergeordneter Musiker der Hofkapelle –, bevor er, gerade 18-jährig, an der Neuen Kirche in Arnstadt seine erste professionelle Anstellung als Organist fand. Zu den Räumlichkeiten im Schloss, in denen Bach vermutlich regelmäßig zu tun hatte, gehörte auch der Speisesaal, der „nicht allein sehens- sondern auch wundervoll“ gewesen sein soll, da er „mit vielen Bildern, Historien und andern merkwürdigen Gemälden sehr schön ausgezieret“ war. Sodann dürfte die „Echo-Kammer“ Bachs Aufmerksamkeit geweckt haben, ein Gemach, „in welchem die Stimme in einem Winkel ganz klein und leise gemurmelt, mit deutlichem und hellem Klang in die Ohren dessen fiel, der auf der andern Seite steht, ohne dass die in der Mitte stehenden hiervon etwas vernehmen“. Über eine große spiralförmige Doppeltreppe, „auf welcher zwei Personen zugleich auf- und abgehen konnten, ohne einander zu begegnen und dennoch beständig sehen“, gelangte man in den großen ovalen Festsaal mit den lebensgroßen Bildnissen aller Herzöge von Sachsen-Weimar. Hier wird die Hofkapelle regelmäßig gespielt haben. Die Hauptattraktion war allerdings zweifellos die prächtige Schlosskirche, die den Namen „Himmelsburg“ trug. Im Mittelpunkt des in die Schlossanlage integrierten marmorgetäfelten Kirchenraums stand der Altar mit seinem über mehr als zwei Geschosshöhen aufragenden Obelisk, auf dem nach oben strebende Putten dargestellt waren, die das Auge des Betrachters unweigerlich in die Höhe zogen. Über der Spitze dieses einzigartigen Artefakts öffnete sich die Decke und gab den Blick frei auf einen Emporenraum, dessen Kuppel mit einem prächtigen Himmel ausgemalt war. Hier oben stand die Orgel, und hier oben stellten sich allsonntäglich auch die Mitglieder der Hofkapelle auf, um Kantaten und andere Figuralstücke zu musizieren. Verstärkt durch die reflektierende Wirkung des sich über ihnen spannenden Tonnengewölbes drangen die Klänge der Musik hinunter in den Kirchenraum. Eine Schilderung aus dem Jahre 1702 beschreibt diesen „künstlichen Schall-Saal“ als eines der „weltberühmten Meisterstücke der Architektur“. Hier vernahm man „die delikateste und angenehmste Musik, welche von Virtuosen und geschickten Vokal- und Instrumental-Musicis gehalten wurde, mit größtem Vergnügen“. Die perfekte Illusion einer himmlischen Musik bot dem genialen jungen Komponisten, dessen erklärtes Ziel es war, eine „regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ zu schaffen, ein ideales Experimentierfeld. Und Bach wusste die klanglichen Möglichkeiten der Himmelsburg in seinen Kompositionen äußerst effektiv zu nutzen.

Wie war der Weimarer Hof auf den aufstrebenden jungen Musiker aus Mühlhausen aufmerksam geworden? Möglicherweise hatte man die Entwicklung des hochbegabten jungen Musikers bereits seit seiner ersten kurzen Anstellung aufmerksam verfolgt. Auch dürfte seine im Februar 1708 in Mühlhausen zum Ratswechsel

aufgeführte mehrstimmige Festkantate „Gott ist mein König“, die offenbar den Stil von Dietrich Buxtehudes großen Abendmusiken aufgriff, Bach weit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt gemacht haben. Denn für ein solches ausdrucksstarkes und überaus kunstvoll gearbeitetes Werk gab es zu jener Zeit in Thüringen weder Vorbild noch Vergleich. Es wäre also durchaus denkbar, dass die Kunde von diesem Beweis musikalischer Meisterschaft bis nach Weimar drang. Dort nutzte man dann die erste sich bietende Gelegenheit – den Abschluss von aufwendigen Umbauarbeiten an der Schlosskirchenorgel im Juni 1708 –, um Bach offiziell einzuladen und sein Können genauer unter die Lupe zu nehmen. Zu seinen besonderen Fürsprechern zählte offenbar der alternde Organist der Schlosskirche, Johann Effler, mit dem Bach wohl seit 1703 bekannt oder gar befreundet war. Wie es scheint, war Efflers Gesundheit schon seit einiger Zeit angegriffen; vermutlich strebte er seine Versetzung in den Ruhestand an und mag in diesem Zusammenhang die Einstellung Bachs als Nachfolger unterstützt haben. Durchaus plausibel erscheint somit die Annahme, dass Bach an Efflers Stelle das Einweihungskonzert auf der renovierten Schlosskirchenorgel gab und damit zugleich ein verkapptes Probespiel ablegte.

Aus den ersten Jahren von Bachs Amtszeit als Hoforganist in Weimar sind so gut wie keine Dokumente greifbar. Vielsagend ist allerdings die knappe Auskunft des nach Bachs Tod erschienenen Nekrologs: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ Das klingt wie ein künstlerisches Programm, und in der Tat könnte man die aus den ersten Weimarer Jahren überlieferten Werke als systematische Erkundung des zeitgenössischen organistischen Terrains interpretieren. Lassen sich die Kompositionen aus der Arnstädter Zeit noch als schöpferische Auseinandersetzung mit der Stilwelt des späten 17. Jahrhunderts verstehen – also mit den Werken von Jan Adam Reinken, Dietrich Buxtehude und Johann Pachelbel –, so signalisieren die zunehmend experimentellen Züge und neugewonnenen Formen der Weimarer Werke gewissermaßen Bachs Abkehr von der Vergangenheit. Um nur einige Aspekte zu nennen: Die engen Grenzen der Fuge älteren Zuschnitts werden aufgebrochen und die starre Permutationstechnik wird um freie Zwischenspiele und modulierende Themeneinsätze bereichert. In dem Maße, wie die traditionellen Konventionen der einzelnen Gattungen aufgeweicht, erweitert oder miteinander vermengt werden, verschwindet die für die ältere Tastenmusik so typische rhythmische und harmonische Modelltechnik. Zugleich gestaltet Bach die musikalischen Formen zunehmend geräumiger und verschafft sich so die Möglichkeit, sie mit gewichtigen künstlerischen Inhalten zu füllen. Was sich hier in der relativen Abgeschiedenheit der frühen Weimarer Jahre vollzog, ist der vollständige Umbau von Bachs musikalischem Ausdrucksspektrum und die Ausbildung einer wahrhaft individuellen, unverwechselbaren Tonsprache, die jegliche Formelhaftigkeit ablegte. Der große Musikgelehrte und Bach-Biograph Philipp Spitta bezeichnete die Weimarer Jahre denn auch zu Recht als die Zeit der ersten Meisterschaft.

Mit dem Wechsel nach Weimar begab Bach sich nach zwei städtischen Anstellungen in die Sphäre der höfischen Kultur. Das kulturelle Selbstverständnis der mitteldeutschen Herzöge definierte sich seit den 1690er Jahren unter anderem durch ein großes Interesse an der französischen Musik (das ab etwa 1715 der Begeisterung für die neuartige virtuose italienische Instrumentalmusik wich). Die in den ersten Weimarer Jahren entstandenen Tastenwerke Bachs zeigen dementsprechend deutliche französische Einflüsse. Und auch in den Sammlungen anderer Weimarer Musiker – etwa in den Sammelbänden von Johann Gottfried Walther und Johann Caspar Vogler – findet sich ein starker Zuwachs an Werken französischer Meister. Wir begegnen hier den Cembalo-Suiten von Jean-Henri d'Anglebert, Charles François Dieupart, Gaspard Le Roux, Louis Marchand und Nicolas Antoine Le Bègue sowie den Orgelkompositionen von Guillaume Gabriel Nivers und Jacques Boyvin. Bach selbst legte in mehreren Arbeitsphasen zwischen 1709 und 1716 einen Sammelband mit vollständigen Abschriften des *Premier Livre d'orgue* (1700) von Nicolas de Grigny und der *Six Suites De Clavecin* (ca. 1701) von Charles François Dieupart sowie der Verzierungstabelle aus den *Pièces de clavecin* (1689) von Jean-Henri d'Anglebert an. Außerdem besaß er, wie ein 1808 gedrucktes Verkaufsangebot des Nürnberger Historikers Christoph Gottlieb von Murr belegt, eine auf das Jahr 1709 datierte eigenhändige Abschrift des *Livre d'Orgue* von André Raison. Das Auftreten dieser beeindruckenden Zahl von seltenen französischen Tastenwerken um 1710 im Weimarer Umfeld ist wohl ein Resultat der Kavaliertour, die der junge Prinz Ernst August von Sachsen-Weimar in der Zeit zwischen Anfang August 1706 und Ende Dezember 1707 in Begleitung seines Hofmeisters unternahm und die ihn über das Rheinland in die Spanischen Niederlande und schließlich nach Paris führte, wo er ein halbes Jahr verbrachte. Es ist anzunehmen, dass der musikerinteressierte Prinz seine Zeit in Paris auch zum Erwerb von Musikalien nutzte.

Der vorliegende dritte Teil der Gesamtaufnahme von Bachs Tastenwerk widmet sich dem französischen Einfluss in Bachs Weimarer Schaffen. Eine zentrale Figur war offenbar François Couperin, von dem es in Ernst Ludwig Gerbers „Tonkünstler-Lexicon“ von 1790 heißt, dass „der große Seb. Bach“ dessen Werke „besonders schätzte und seinen Schülern empfahl“. Zu den deutschen Komponisten, die sich schon früh der französischen Manier verschrieben, zählt auch der badische Kapellmeister Johann Caspar Ferdinand Fischer, dessen Werke Bach nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel „geliebt und studirt“ haben soll.

Ganz besonders ist der Einfluss der französischen Musik in Bachs Cembalo-Suiten zu spüren. Zu den frühesten Versuchen in dieser Gattung zählt die Ouvertüre in F-Dur BWV 820, die an französisierende Vorbilder von Georg Böhm erinnert. Deutlich reifer wirkt die nur drei Sätze umfassende Suite in f-Moll, deren Prélude und Sarabande der Manier Couperins nacheifern. Auch die abschließende Gigue lehnt sich mit ihrem punktierten Rhythmus unmittelbar an französische Vorbilder an.

Die beiden Suiten in a-Moll BWV 818 und Es-Dur BWV 819 zeigen in ihren wohlgestalteten Proportionen, ihrer ruhig fließenden Harmonik und feinen motivischen Durcharbeitung bereits wesentliche Züge von Bachs reifem Stil. Die Entstehungsgeschichte dieser eigenwilligen, selten gespielten Kompositionen liegt weitgehend im Dunkeln, doch scheint die raffinierte Verbindung von typisch französischen und deutschen Merkmalen auf die Weimarer Jahre zu deuten.

Eine stärkere Vermischung der unterschiedlichen Nationalstile lässt sich in einer Sammlung von sechs Suiten beobachten, die später unter dem Titel „Englische Suiten“ bekannt geworden ist. Die sechs Werke, die in den ältesten Abschriften auch mit „Suites avec Préludes“ (einmal auch als „Prelude avec les Svites“) überschrieben sind, zeichnen sich durch ihre großen, meist die Ritornellform von Konzertsätzen aufgreifenden Vorspiele aus, an die sich kontrapunktisch überaus dicht und kunstvoll gearbeitete Tanzsätze anschließen. Die Verwendung von Techniken wie doppelter Kontrapunkt, Umkehrung und Stimm-tausch verweist auf deutsche Traditionen, während das Klangbild – speziell die intrikate Rhythmik, die farbige Harmonik und die elegante Ornamentierung – den verehrten französischen Vorbildern huldigt. Das älteste Werk der Sammlung ist die in einer wohl um 1712 entstandenen Abschrift von Bachs Vetter Johann Gottfried Walther erhaltene Frühfassung der Suite in A-Dur BWV 806a. Im Vergleich zu der bekannteren Spätfassung ist hier das Prélude kürzer, ferner fehlen die Doubles in der zweiten Courante und das Trio in der Bourrée.

Die zweite Englische Suite in a-Moll BWV 807 scheint etwas später entstanden zu sein. Ihr ausgedehntes Prélude verweist mit seiner großräumigen Da-capo-Anlage bereits auf Einflüsse der italienischen Konzertform. Während Allemande und Courante mit ihren Themenumkehrungen ausgesprochen kühn konstruiert wirken, besticht die Sarabande mit ihren expressiven Melodiebögen, deren Wirkung Bach in der angehängten verzierten Fassung noch steigert. Ähnlich ist die vierte Suite in F-Dur BWV 809 gestaltet. Auch ihr Prélude kann als ein großer Konzertsatz verstanden werden. Die Allemande sprengt mit ihrem Wechsel aus regulären und triolierten Sechzehnteln und den kontrapunktischen Raffinessen fast die Grenzen dieses Tanzes. Das ausgedehnte Menuett und die fröhliche Gigue bilden ein gleichwertiges Gegengewicht zu der Virtuosität und Komplexität der ersten Werkhälfte.

Die Suite in e-Moll BWV 996 gehört offenbar zur Vorgeschichte der Englischen Suiten. Dies zeigt sich bereits an dem Titel der wiederum von Johann Gottfried Walther kopierten ältesten Quelle: „Præliudium con la Svite“. Der dort enthaltene Zusatz „Aufs Lauten Werck“ hatte zur Konsequenz, dass das Stück viele Jahre unter die Kompositionen für Laute verbannt wurde, obwohl es nur auf einem Tasteninstrument ausführbar ist. Tatsächlich bezieht der Zusatz sich auf ein „Lautenklavier“, ein Cembalo, dessen Lautenzug den Klang einer echten Laute täuschend ähnlich nachzuahmen vermag. Das Præludium besteht – alter deutscher Tradition folgend – aus einem improvisatorisch wirkenden Passaggio-Teil und einer locker zusammengefügt Fuge, während die anschließenden Tanzsätze ausgiebig von dem aus Frankreich importierten stile brisé Gebrauch machen. Dieser gebrochene Stil findet sich auch – allerdings in ungleich virtuoserer Form – in dem wohl um 1708 entstandenen Præludium in c-Moll BWV 921. In das Umfeld der Suiten gehören schließlich auch die drei Menuette BWV 841–843, die Wilhelm Friedemann Bach gemeinsam mit seinem Vater in sein 1720 angelegtes Klavierbüchlein eintrug.

Bachs Pièce d'Orgue in G-Dur BWV 572 reflektiert seine künstlerische Beschäftigung mit der französischen Orgelmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Diese Auseinandersetzung fand allerdings auf einer sehr eigenständigen Ebene statt. Der einstimmige Beginn (Très vitement) erinnert eher an die norddeutsche Orgelkunst; erst der streng fünfstimmige Mittelteil (Gravement) knüpft an entsprechende Satzmodelle im Schaffen von Nicolas de Grigny an. Der Schlussteil der Komposition (Lentement) greift wiederum auf norddeutsche Vorbilder zurück. So entstand ein eindrucksvolles Zeugnis der Vermischung verschiedener Nationalstile, von der sich die Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts die Vervollkommnung der Musik erhofften. Bei der Aria in F-Dur BWV 587 handelt es sich um die Übertragung eines Satzes aus der Triosonate „La Convalescente“ von François Couperin, die Bach vermutlich 1714 kennenlernte.

Das Choralvorspiel „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 709 steht den Sätzen des Orgelbüchleins nahe, während die beiden anmutigen Manualiter-Bearbeitungen von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 711 und 717 vielleicht für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren. Weitere Meisterwerke aus Bachs Weimarer Organistenzeit sind die später in Leipzig zu einer Sammlung zusammengefassten „Achtzehn Choräle“, die – anders als die im Orgel-Büchlein versammelten Stücke – den Typus des „großen“ Choralvorspiels vertreten, in dem die Melodie des jeweils zugrunde liegenden Kirchenlieds auf wesentlich freiere Weise behandelt wird. In diesen monumentalen und in jeder Hinsicht einzigartigen Kompositionen baute Bach die gewählte Melodie zeilenweise in ausgedehnte kunstvoll polyphone Gewebe ein, die vielfach bereits auf die großen Eingangschöre der Leipziger Choralkantaten vorausdeuten. Was die Organisten früherer Generationen mit noch begrenzten musikalischen Mitteln angestrebt hatten, wird hier zur höchsten Vollendung gebracht. In „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 655a entwickelt Bach in dem als Trio bezeichneten Satz aus den ersten vier Melodietönen des Chorals eine eigenständige thematische Figur, die dann tatsächlich zu einem ausgewachsenen Triosonaten-satz ausgearbeitet wird; erst danach führt das Pedal in tiefer Lage den Choral als cantus firmus ein. Das alte Gloria-Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ liegt in mehreren Bearbeitungen vor: In BWV 663a erscheint der Choral in reich figurierter Ausschmückung im Tenor, eingerahmt von einem anmutigen, ausdrücklich mit der Anweisung „cantabile“ versehenen dreistimmigen Satz.

Mit der einst vom Arnstädter Konsistorium gerügten Bachschen Spielweise, derzufolge „er bißher in dem Choral viele wunderliche variations gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“, werden häufig Choralvorspiele wie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 715 und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 726 mit ihren kühnen Harmonisierungen und überraschenden Passagio-Zwischenspielen in Verbindung gebracht. Die sonst in den Arnstädter Werken nicht zu findende komplexe Harmonik deutet aber eher auf die Weimarer Zeit. Die „Fuga sopra il Magnificat“ BWV 733 kombiniert eine ausgewachsene Fuge mit festem Kontrasubjekt (das von Anfang an auch in der Umkehrung erscheint) mit einer angehängten cantus-firmus-Bearbeitung; die durchweg beibehaltene Motivik der Fuge gewährleistet dabei die musikalische Einheitlichkeit.

In seine um 1710 entstandene monumentale Passacaglia in c-Moll BWV 582 baute Bach eine Reverenz an ein französisches Vorbild ein: Das Ostinato-Thema ist von dem „Christe“ („Trio en passacaille“) der „Messe du deuxième ton“ aus dem *Premier Livre d'Orgue* von André Raison abgeleitet. In seiner satztechnischen Ausarbeitung zeugt das Werke hingegen von Bachs Bewunderung für das Schaffen Dietrich Buxtehudes. Das Stück knüpft formal an drei ganz ähnliche Ostinato-Werke Buxtehudes an, die – wie Bachs Passacaglia – im Andreas-Bach-Buch überliefert sind und von dem jungen J. S. Bach in Lübeck kopiert und mit nach Thüringen gebracht worden sein dürften. Trotz der deutlichen Anlehnungen ist hier sein individueller Zugriff unverkennbar. Dies betrifft bereits die Ausdehnung des Ostinato-Themas von vier auf acht Takte, sodann aber auch die an das Orgelbüchlein erinnernde dichte motivische Durcharbeitung der Variationen. Das Werk mündet schließlich in eine Fuge über das mit zwei Kontrasubjekten kombinierte Grundthema.

PETER WOLLNY

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Complete Works for Keyboard Vol. 1
The Young Heir / Le Jeune Héritier
3 CD HMM 902450.52



JOHANN SEBASTIAN BACH
The Complete Works for Keyboard Vol. 2
Towards the North / Vers le Nord
4 CD HMM 902453.56



Digital only
En digital uniquement

JOHANN SEBASTIAN BACH
Jesu, meine Freude
Season 1, Chapter 1
With Gerlinde Sämman, soprano
90245052DE1



Fuga, sopra un tema di Albinoni
Season 1, Chapter 2
90245052DE2

JOHANN SEBASTIAN BACH
Capriccio BWV 992
Five-part sérial / En cinq épisodes



*Benjamin Alard remercie chaleureusement
Jean-Claude Zehnder pour ses précieux conseils
et son accompagnement dans la constitution du programme de cet album,
Marie-Claire et Oliver Demangel, Philippe Charles et David Gallois
pour l'enregistrement au Château d'Assas,
Hubert Sigrist, CIP Point d'Orgue et Renaud Vergnet (OrganScore)
pour l'enregistrement à Marmoutier,
le Conservatoire municipal Musique et Danse d'Ivry, Jean-Michel Berrette et Sylvain Debeil,
ainsi qu'Élisabeth Joyé.*

Accord des clavecins : Jean-François Brun
Accord de l'orgue : Quentin Blumenroeder

With the support of



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : CD 1, mai 2018, Château d'Assas, France

CD 2, mai 2019, Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier, France

CD 3, septembre 2019, Auditorium Antonin Artaud, Ivry, France

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard, Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © IGOR studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902457.59