

MIRARE ԵՂԱՅԻՄ



# JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1	Choral BWV 691 „Wer nur den lieben Gott lässt walten“	2'04	<b>Concerto italien en fa majeur BWV 971</b>	
			11 I.	4'22
2	Fantaisie en la mineur BWV 944	0'55	12 II. Andante	4'24
			13 III. Presto	4'05
	<b>Suite anglaise n°2 en la mineur BWV 807</b>		14 Choral BWV 706 „Liebster Jesu, wir sind hier“	1'27
3	Prélude	5'29	<b>Suite anglaise n°6 en ré mineur BWV 811</b>	
4	Allemande	4'05	15 Prélude	8'47
5	Courante	2'05	16 Allemande	4'46
6	Sarabande	3'54	17 Courante	2'26
7	Bourrées 1 & 2	4'29	18 Sarabande	3'10
8	Gigue	2'33	19 Double	2'56
9	Choral BWV 690 „Wer nur den lieben Gott lässt walten“	2'18	20 Gavottes 1 & 2	4'19
			21 Gigue	3'51
10	Choral BWV 728 „Jesus, meine Zuversicht“	2'06		

Durée : 74 minutes

Clavecin d'après Michael Mietke, Berlin 1702, atelier William Dowd Paris 1984 - Bruce Kennedy Amsterdam 1994.

Enregistrement réalisé en janvier et avril 2014 à Haarlem (Pays-Bas) / Prise de son : Nicolas Bartholomé et Céline Grangey / Montage : Céline Grangey, Elsa Desjardins et Alice Legros / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2014 MIRARE, MIR 251  
[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)

je tiens à remercier pour leur aide précieuse et leur générosité :  
Céline Grangey, Nicolas Bartholomé, Marina Saura, Olivier Weber-Cafisch, Claude Godin et les Concerts Parisiens.



**1** "Six suites de clavessin divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, gavottes, menuets, rondeaux et giges [...] mises en musique par Monsieur Dieupart"

"Six Suites avec leurs Préludes pour le clavecin".

*J. S. Bach*

Pour la plupart des mélomanes et des musiciens, les titres des suites pour clavier de Bach signalent différents parfums de l'Europe musicale. Les Suites françaises seraient un essai de jeunesse composé de danses délicatement ornées, les Suites allemandes (partitas) un exemple tardif de pièces sérieuses et contrapuntiques. Pour les « anglaises », on peine à trouver des références précises, le style anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle manifestant un goût prononcé pour le mélange de styles.

La chronologie des périodes créatrices va nous aider à y voir plus clair, en rétablissant un ordre conforme à la réalité, ordre qui place en premier les Suites dites anglaises. La copie la plus importante sous la plume de Nikolaus Gerber remonterait à 1725, la copie de la Suite en la par Johann Christian Bach étant postérieure à la mort de son père.

Une copie de Johann Gottfried Walther d'une version plus rudimentaire de la première Suite, aux environs de 1722, servira d'exemple dans

son *Musicalisches Lexicon* vingt ans plus tard (Leipzig 1732).

De la copie de Johann Christian nous vient cette indication « fait pour les Anglois » qui pousse Forkel, le premier biographe de Bach, à penser à un mystérieux dédicataire anglais ; il remarque aussi la similitude de certains thèmes avec la Suite en la de Dieupart, compositeur français installé à Londres depuis 1700. Les première et sixième Suite de ce dernier avaient d'ailleurs été recopiées par le jeune Bach, la piste anglaise semble donc fondée, et la période de composition plus précise : entre 1720 et 1724, probablement avant les Suites françaises. Un prélude avant la suite de danses, l'idée séduit le compositeur, le style français semble l'amuser au point d'introduire des doubles ornements, des gavottes, des bourrées et autres « Galanterien » déjà présentes dans les suites d'orchestre en Allemagne. Les courantes font référence à Couperin, et l'on note une analogie troublante entre la Courante de la Suite en la et « la Conti » de Couperin (Troisième Livre de pièces de clavecin, 1722).

La structure concertante des préludes, les courantes franco-italiennes, l'ornementation, tout cela évoque l'idéal des « Goûts réunis », mais il est clair que les spéculations d'ordres spirituel et esthétique sont propres au génie de Bach et dépassent la simple question des influences.

**2** Ce premier essai d'envergure dans la suite de danses pour clavier, œuvre d'un jeune compositeur curieux d'expérimentation, stimulé par la découverte des courants musicaux qui traversent l'Europe, révèle un changement dans la technique d'écriture.

En effet, Bach travaille depuis 1708 à la cour de Weimar, où il rencontre le duc Johann Ernst de Saxe-Weimar, grand amateur de nouveautés musicales et lui-même compositeur dont Bach a d'ailleurs transcrit cinq des concertos pour clavecin seul. Le jeune prince rapporte de ses voyages une grande quantité de musique italienne et française que Bach étudiera avec avidité et qui va influencer son style de manière déterminante. On sait qu'il admire les particularités du style français, copiant pour son propre usage la table d'ornements de d'Anglebert et le Premier livre d'orgue de Grigny.

Il est certain que les Suites pour le clavier et le Concerto italien ont bénéficié de cette étude approfondie des maîtres étrangers.

Le cycle des Suites anglaises est établi selon un ordre tonal bien précis. Descendant de la à ré, les six notes obtenues citent le début du choral « Jesu, meine Freude ». Cette intention cachée n'est sans doute pas la seule du recueil, Bach utilise sa signature musicale (si bémol, la, do, si bécarré) dans la gigue de la sixième suite.

La seconde Suite anglaise a toujours séduit les pianistes du XX<sup>e</sup> siècle par la brillante virtuosité du prélude et l'expression intense

de la sarabande. Cette suite et des extraits des Suites françaises sont traditionnellement utilisées à des fins pédagogiques (la formation de l'exécutant), - application sensiblement différente de l'intention de Bach qui visait également la technique de composition (la formation du musicien).

Le Prélude de la seconde Suite, ambitieuse invention à deux voix, prend très vite l'allure d'un mouvement de concerto entrecoupé de divertissements. Le robuste thème et sa déclinaison en arpèges, le mouvement continu des doubles croches font sonner l'instrument dans une large tessiture. Les épisodes en concertino subitement ramassés au centre du clavier produisent naturellement un contraste dynamique et un étonnant changement d'affect. L'Allemande exploite un contrepoint à deux voix occasionnellement enrichi d'une troisième et amplifié par quelques touches d'harmonie à la manière française. On appréciera la qualité expressive qui transcende le cahier des charges évoqué par Mattheson : « l'allemande est une harmonie arpégée, grave et bien élaborée, qui projette l'image d'un esprit heureux et serein, aimant l'ordre et le calme. » (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739). Tout comme celle de la sixième Suite, la Courante en la emprunte à l'Italie une basse en croches qui adoucit les carrures sophistiquées d'une main droite toute française.

La Sarabande est étrangement ramiste par son

harmonie et l'enchaînement des degrés mais la version ornée fait appel à des procédés chers à Bach, comme les appogiatures deux en deux. La première Bourrée, spirituelle et bondissante, utilise également une basse en croches formant un tapis harmonique dans le médium qui ponctue parfois de noires une mélodie faussement naïve, alors que la seconde traitée en musette s'émancipe de temps à autre du bourdon pour favoriser les modulations. La Gigue varie la présentation des deux voix par une technique chère aux français, parallélismes vigoureux, émancipation occasionnelle de la main gauche comme soutien harmonique ; cependant, de l'ensemble émerge le goût pour un mouvement perpétuel d'une puissance inédite.

Le Prélude très développé de la sixième Suite est sans doute le mouvement le plus ambitieux du cycle. Après une majestueuse introduction en arpèges ancrée sur les degrés principaux, la seconde partie prend des allures de fugue où Bach traite avec soin la présentation sonore la plus appropriée au clavecin : contrepoint inversé, multiplication des voix, divertissements en style brisé, polyphonie sous-jacente des motifs en doubles croches.

Le développement de l'ornementation est très perceptible dans la sinieuse Allemande : Bach donne à un motif en broderie à la française un rôle prépondérant.

La Courante française se promène avec élégance sur un tapis de croches de facture italienne,

encore un exemple brillant de « goûts réunis » qui introduit une merveilleuse ambiguïté de caractère.

La Sarabande suivie de son double n'est pas une simple sarabande ornée ; ici, Bach utilise le style brisé en principe de variation, comme Böhm, en vue d'intensifier les tensions harmoniques et d'exploiter les résonances de l'instrument. Le couple de gavottes convié à « refaire les esprits » montre la fascination du compositeur pour l'énergie motorique d'une basse volubile dans la première danse et la seconde expose sans fard une charmante mélodie sur une basse de musette dont les ornements renforcent la nature bucolique.

Au Prélude monumental répond une Gigue extravagante, tour de force sur le plan formel et d'une difficulté d'exécution inhabituelle. Mouvements chromatiques agités, trilles continus, on est loin de l'optimisme lumineux de la Gigue en sol majeur de la cinquième Suite française ; c'est là le manifeste d'un jeune et audacieux compositeur.

Le célèbre Concerto italien paraît en 1735, avec l'Ouverture à la française, dans la seconde partie de la « Clavier Übung » ; il fait partie des rares compositions imprimées du vivant de Bach. Les deux œuvres font appel à un clavecin à deux claviers dont elles exploitent les différences de timbre et la possibilité d'opposer soli et harmonie et l'enchaînement des degrés mais la version ornée fait appel à des procédés

chers à Bach, comme les appoggiatures deux en deux.

La première Bourrée, spirituelle et bondissante, utilise également une basse en croches formant un tapis harmonique dans le médium qui ponctue parfois de noires une mélodie faussement naïve, alors que la seconde traitée en musette s'émancipe de temps à autre du bourdon pour favoriser les modulations. La Gigue varie la présentation des deux voix par une technique chère aux français, parallélismes vigoureux, émancipation occasionnelle de la main gauche comme soutien harmonique ; cependant, de l'ensemble émerge le goût pour un mouvement perpétuel d'une puissance inédite.

Le Prélude très développé de la sixième Suite est sans doute le mouvement le plus ambitieux du cycle. Après une majestueuse introduction en arpèges ancrée sur les degrés principaux, la seconde partie prend des allures de fugue où Bach traite avec soin la présentation sonore la plus appropriée au clavecin : contrepoint inversé, multiplication des voix, divertissements en style brisé, polyphonie sous-jacente des motifs en doubles croches.

Le développement de l'ornementation est très perceptible dans la sinueuse Allemande : Bach donne à un motif en broderie à la française un rôle prépondérant.

La Courante française se promène avec élégance sur un tapis de croches de facture italienne, encore un exemple brillant de « goûts réunis »

qui introduit une merveilleuse ambiguïté de caractère.

La Sarabande suivie de son double n'est pas une simple sarabande ornée ; ici, Bach utilise le style brisé en principe de variation, comme Böhm, en vue d'intensifier les tensions harmoniques et d'exploiter les résonances de l'instrument. Le couple de gavottes convié à « refaire les esprits » montre la fascination du compositeur pour l'énergie motorique d'une basse volubile dans la première danse et la seconde expose sans fard une charmante mélodie sur une basse de musette dont les ornements renforcent la nature bucolique.

Au Prélude monumental répond une Gigue extravagante, tour de force sur le plan formel et d'une difficulté d'exécution inhabituelle. Mouvements chromatiques agités, trilles continus, on est loin de l'optimisme lumineux de la Gigue en sol majeur de la cinquième Suite française ; c'est là le manifeste d'un jeune et audacieux compositeur.

Le célèbre Concerto italien paraît en 1735, avec l'Ouverture à la française, dans la seconde partie de la « Clavier Übung » ; il fait partie des rares compositions imprimées du vivant de Bach. Les deux œuvres font appel à un clavecin à deux claviers dont elles exploitent les différences de timbre et la possibilité d'opposer soli et tutti. Bach propose donc une illustration des styles dominants, un modèle de composition (“Übung”) et un mode d'emploi de

la mise en forme sonore. Le genre du concerto pour le seul clavier a été très peu visité, en dehors de rares exemples comme celui de Christian Pezold (1729) et évidemment les seize transcriptions d'auteurs divers que Bach réalise sous l'influence du duc de Weimar. Cette expérience a très tôt développé ses facultés de transcripteur, puisqu'il s'agissait de communiquer l'essentiel des nouveautés transalpines sans trahir la sonorité des violons vénitiens. Exercice particulièrement ardu, pour lequel Bach imagine d'extraordinaires équivalences sonores allant des arpèges continus pour figurer les tenues aux octaves brisées en lieu de notes répétées, ajustement subtil qui témoigne d'une pensée musicale très en avance sur son temps.

Dans le Concerto italien, Bach revient à une efficace simplicité et se concentre sur les ressources des deux claviers. Le premier mouvement d'une grande clarté structurelle expose un soliste qui emprunte au langage du violon l'essentiel de ses figurations, articulations et phrasés compris. L'ornementation de l'Andante fait appel à l'inventivité mélodique italienne sur le modèle de Marcello en la parant des subtilités harmoniques propres au compositeur. Le dernier mouvement propulse un thème vigoureux qui se prête autant au traitement contrapuntique qu'à la verticalité ; Bach y exploite toutes les possibilités de registration et s'amuse à multiplier les rapides changements de clavier.

Le choral « Wer nur den lieben Gott lässt walten » a inspiré à Bach de nombreuses compositions : la cantate BWV 93, le choral BWV 647 du recueil Schübler, le choral BWV 642 de l'Orgelbüchlein... La version présente dans le Petit Livre d'Anna-Magdalena Bach (BWV 691) en 1725 montre la mélodie de choral sous une forme très ornée accompagnée d'un fluide contrepoint à deux voix. C'est dans le même recueil que l'on trouvera le choral « Jesus, meine Zuversicht » (BWV 728) élaboré sur le cantique de Pâques.

Le choral « Liebster Jesu, wir sind hier » (BWV 706), issu d'un recueil de Johann Philipp Kirnberger, est probablement une étude préparatoire aux deux versions de l'Orgelbüchlein (BWV 633/634) ; le soprano peu orné y est soutenu par un admirable contrepoint à trois voix, à la fois élégant et d'une intense expressivité.

**Philippe Ramin**

## Pierre Hantaï *clavecin*

Né en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction de Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme. Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction.

Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Amandine Beyer, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre.

Il a récemment reconstitué l'ensemble qu'il avait fondé dans les années 80, le Concert Français, pour des séries de concerts et un disque consacré aux Suites et Cantates de Bach. De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : le Premier Livre du *Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg* et les *Sonates pour flûte* (avec Hugo Reyne) de Jean Sébastien Bach,

trois enregistrements de sonates de Domenico Scarlatti, un disque consacré à François Couperin et un dernier enregistrement consacré à Jean-Philippe Rameau (avec Skip Sempé).





**1** For most music-lovers and musicians, the titles of Bach's suites for keyboard suggest different flavours from around musical Europe. One might think the French Suites were a youthful essay composed of delicately ornamented dances, the 'German Suites' (the Partitas) a later specimen of serious, contrapuntal pieces. In the case of the 'English' Suites, it is harder to pin down precise points of reference, insofar as English tastes of the eighteenth century display a pronounced penchant for mixed styles.

The chronology of the creative periods concerned will help to clear up matters and establish an order commensurate with the historical reality, which places the so-called 'English' Suites before the others. The most important copy of these, made by Nikolaus Gerber, is thought to date from 1725, while the copy of the set in the handwriting of Johann Christian Bach is posterior to his father's death. There is also a more rudimentary version of Suite no.1 (BWV 806a), copied by Johann Gottfried Walther around 1722.

Johann Christian's copy contains the phrase 'fait pour les Anglois', which prompted Forkel, Bach's first biographer, to think that there must have been an English dedicatee, who has remained mysterious ever since. One may notice the resemblance of certain themes with

the Suite in A of Dieupart, a French composer who settled in London in 1700. Moreover, given that the young J. S. Bach also copied out Dieupart's first and sixth suites, the idea that the younger man's suites were intended for England seems to have some basis. It would also appear that, thanks to the extant copies, the work's period of composition can be narrowed down to some time between 1720 and 1724, probably before the French Suites.

The idea of a prelude preceding the suite of dances clearly appealed to the composer, and the French style seems to have so amused him that he introduced ornamented doubles as well as gavottes, bourrées, and other Galantieren that were already to be found in orchestral suites composed in Germany. The point of reference for the courantes is François Couperin, and one notes a striking analogy between the Courante of the Suite in A and La Conti in the French composer's *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1722).

The concertante structure of the preludes, the Franco-Italian courantes, the ornamentation, all evoke the ideal of 'Les Goûts réunis', but it is clear that the speculations of a spiritual and aesthetic order are the products of Bach's own genius and go far beyond the simple question of external influences.

**2** This first significant incursion into the dance suite for keyboard, the work of a curious young composer with a taste for experimentation, stimulated by his discovery of the musical trends then sweeping across Europe, reveals a change in his compositional technique. From 1708 onwards, Bach worked at the court of Saxe-Weimar, where he made the acquaintance of Prince Johann Ernst, a great lover of new music and a composer himself – Bach transcribed five of his concertos for solo harpsichord. The young prince brought back from his travels a considerable quantity of Italian and French music that Bach studied with avidity, and which was to have a decisive influence on his style. We know that he admired the particularities of the French style, copying out for his own use d'Anglebert's table of ornaments and Grigny's Premier Livre d'orgue. There can be no doubt that the keyboard suites and the Italian Concerto benefited from this in-depth study of foreign masters.

The cycle of English Suites follows a precise tonal scheme, descending from A to D. The six keynotes together form the incipit of the chorale *Jesu, meine Freude*. This concealed intention is probably not the only one in the set: Bach uses his musical signature (B flat, A, G, B natural = BACH in German note names) in the Gigue of Suite no.6.

The English Suite no.2 has enjoyed perennial popularity with pianists since the twentieth century for the brilliant virtuosity of the Prélude

and the intense expressiveness of the Sarabande. This suite and excerpts from the French Suites have traditionally been employed for pedagogic purposes (the training of performers) rather different from the intentions of Bach, who also had compositional technique (the training of composers) in mind.

The Prélude of the Second Suite, an ambitious two-part invention, soon takes on the appearance of a concerto movement interspersed with episodes. The robust theme laid out in arpeggios and the continuous semiquaver movement take the instrument through a wide compass. The concertino episodes, which suddenly concentrate the writing in centre of the keyboard, naturally generate a dynamic contrast and an astonishing change of affect. The Allemande is in two-part counterpoint, occasionally enriched by a third voice and amplified by some typically French harmonic touches. The listener will appreciate the quality of expression, which transcends Johann Mattheson's definition of the dance: 'The allemande is a piece in arpeggios, serious and well worked-out in its harmony, which gives the image of a contented or happy spirit, fond of order and calm' (Der vollkommene Capellmeister, 1739). Like that of Suite no.6, the Courante borrows from Italy a running bass in quavers that softens the sophisticated phrase structures of a typically French right hand.

The Sarabande is strangely reminiscent of Rameau in its harmony and chord progressions, but the decorated version that follows uses characteristically Bachian devices like the short appoggiaturas.

The witty, bouncing Bourrée also uses a running quaver bass, forming a harmonic texture in the medium that sometimes punctuates a faux-naïf melody with crotchets, while the second, set in musette style, sporadically breaks away from the drone bass in order to effect modulations. The Gigue varies the presentation of the two voices through a favourite technique of the French school, the use of energetic parallel movement with the occasional emancipation of the left hand to act as harmonic support; but here the overall effect is of a moto perpetuo of unprecedented power.

The extensive Prélude of the Sixth Suite is probably the most ambitious movement of the cycle. After a majestic introduction in arpeggios rooted in the principal degrees of the scale, the second part takes on the character of a fugue, in which Bach carefully presents his material in the fashion most appropriate to the harpsichord: inverted counterpoint, multiplication of voices, episodes in style brisé, underlying polyphony of the semiquaver motifs.

The development of the ornamentation is very perceptible in the sinuous Allemande: Bach assigns the preponderant role to a motif with a turn à la française.

The French Courante moves elegantly over

an Italianate quaver texture, another inspired instance of goûts réunis that introduces a marvellous ambiguity of character.

The Sarabande with its Double is no simple ornamented sarabande: here Bach (like Böhm before him) employs the style brisé as a principle of variation, with a view to intensifying the harmonic tensions and exploiting the resonances of the instrument. The pair of gavottes, summoned to ‘refresh the spirits’ after this, shows the composer’s fascination with the motoric energy of a voluble bass in the first dance, while the second states a charmingly natural melody on a musette bass, with the ornaments underlining its bucolic character.

The pendant to the monumental Prélude is an extravagant Gigue, a formal tour de force that is unusually difficult to perform. Its agitated chromatic progressions and continuous trills are a far cry from the luminous optimism of the Gigue of the French Suite no.5 in G major: this is the manifesto of a bold young composer.

The celebrated Italian Concerto (Concerto nach Italiaenischen Gusto, BWV 971) was published in 1735 with the Overture in the French Style (Overture nach Französicher Art, BWV 831) in the second part of the Clavier-Übung; it is one of Bach’s few compositions to have been printed in his lifetime. Both works call for a two-manual harpsichord and fully exploit the differences of timbre and the potential for soli-tutti contrast offered by the two

keyboards. Bach thus proposes an illustration of the dominant styles, a model of composition (Übung), and a method for giving sonic form to one's ideas. The genre of the concerto for solo keyboard had been very little explored, with a few rare exceptions such as the *Recueil de 25 concerts pour le clavecin* of Christian Pezold (1729), and of course the sixteen transcriptions of works by various composers that Bach made under the influence of Prince Johann Ernst of Weimar. This experience developed his abilities as a transcriber at a very early stage in his career, since it required him to convey the essence of the latest Italian novelties without betraying the sonority of Venetian violins. For this particularly arduous exercise, Bach conceived extraordinary sonic equivalences ranging from continuous arpeggios to represent sustained notes, to broken octaves in the place of repeated notes: a host of subtle adjustments that testify to a musical mind very much ahead of its time.

In the Italian Concerto, Bach reverts to efficiency and simplicity, concentrating his attention on the resources of the two manuals. The first movement, exceptionally clear in structure, presents a soloist who borrows most of his figuration from the idiom of the violin, including articulations and phrasings. The ornamentation of the Andante has recourse to Italian melodic invention on the model of the Marcello brothers, while draping it

in the harmonic subtleties specific to Bach himself. The last movement is propelled by a vigorous theme that lends itself equally well to contrapuntal treatment and homophonic writing. Here the composer exploits every possibility of registration and enjoys himself by multiplying rapid switches of manual.

The choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* inspired many compositions by Bach, among them the Cantata BWV 93, the Chorale BWV 647 from the Schübler collection, and the Chorale BWV 642 from the *Orgelbüchlein*. The version (BWV 691) included in the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach of 1725 presents the chorale tune in highly ornate form, accompanied by fluid two-part counterpoint. The same anthology also contains the chorale *Jesus, meine Zuversicht* (BWV 728), an elaboration of the Easter hymn.

The chorale *Liebster Jesu, wir sind hier*, taken from a collection by Johann Philipp Kirnberger, is probably a preparatory sketch for the two versions of this melody (BWV 633/634) found in the *Orgelbüchlein*. The sparsely ornamented soprano is underpinned by admirable three-part counterpoint, at once elegant and intensely expressive.

**Philippe Ramin**

*Translation: Charles Johnston*

## **Pierre Hantaï** *harpsichord*

Born in 1964, Pierre Hantaï became passionately devoted to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Haas. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme. He then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under his direction.

In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of Baroque ensembles, among them Philippe Herreweghe, the Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski, and Philippe Pierlot. Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys joining his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Amandine Beyer, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music.

He recently re-formed the ensemble he created in the 1980s, Le Concert Français, for several concerts and a disc of suites and cantatas by Bach.

His extensive discography includes a number of recordings for Mirare: Bach's Well-Tempered Clavier (Book I), Goldberg Variations, and

flute sonatas (with Hugo Reyne); three discs of sonatas by Domenico Scarlatti; a programme of works by François Couperin; and most recently a recording of music for two harpsichords by Rameau (with Skip Sempé).



**1** Die meisten Musikliebhaber und Musiker verbinden mit den Titeln von Bachs Cembalosuiten verschiedene Stil- und „Geschmacksrichtungen“ des musikalischen Europas. Die Französischen Suiten könnten ein Jugendwerk mit zart ausgezierten Tänzen, die „Deutschen Suiten“ (die Partiten) hingegen ein spätes Beispiel für ernste und kontrapunktisch gestaltete Stücke sein. Für die Englischen Suiten ist es schwierig, konkrete Bezüge zu finden, da der englische Stil des achtzehnten Jahrhunderts eine Vorliebe für Mischformen aufweist.

Die Chronologie der Schaffensperioden verschafft durch die Wiederherstellung der tatsächlichen zeitlichen Abfolge der Kompositionen einen besseren Einblick in die Materie; an erster Stelle erscheinen dann die sogenannten Englischen Suiten. Die bedeutendste Abschrift von der Hand Nikolaus Gerbers stammt wohl aus dem Jahr 1725, eine weitere Kopie der Suite wurde von Johann Christian Bach nach dem Tod seines Vaters angefertigt. Eine Abschrift einer einfacheren Fassung der Suite Nr. 1 (BWV 806a) wurde um 1722 von Johann Gottfried Walther erstellt. Auf dem Exemplar Johann Christian Bachs finden sich die Worte „fait pour les Anglois“ (für die Engländer gemacht), die Bachs ersten Biographen Forkel an einen geheimnisvollen englischen Widmungsträger denken ließen. Auffällig ist auch die Ähnlichkeit in der Thematik

mit der Suite in A von Charles Dieupart, einem französischen, seit 1700 in London lebenden Komponisten. Von Dieuparts Suiten Nr. 1 und Nr. 6 hatte sich übrigens auch der junge Bach eine Abschrift angefertigt; die „englische“ Zuordnung scheint daher gerechtfertigt und der Zeitraum der Komposition genauer eingrenzbar auf die Jahre zwischen 1720 und 1724, wahrscheinlich vor den Französischen Suiten. Die Vorstellung eines der Tanzsuite vorangehenden Préludes gefiel dem Komponisten wohl gut; der französische Stil schien ihm so sehr zu behagen, dass er ausgezierte Doubles, Gavotten, Bourrées und andere, in deutschen Landen bereits in Orchestersuiten vorhandene „Galanterien“ einführte. Die Courantes beziehen sich auf Couperin; es besteht eine frappierende Analogie zwischen der Courante der Suite in A-Dur und Couperins „Les Graces incomparables, ou La Conti“ (in: „Troisième Livre de pièces de clavecin“, 1722). Die konzertante Struktur der Préludes, die französisch-italienisch geprägten Courantes, die Ornamentik, all dies erinnert an das Ideal der „Goûts réunis“, aber es ist klar, dass geistig-ästhetische, über die einfache Frage von musikalischen Einflüssen hinausgehende Gedankenspiele und Überlegungen u. a. Bachs ureigenes Genie ausmachen.

**2** Diese Tanz-Suite für Cembalo, die erste große kompositorische Bewährungsprobe Bachs, ist das Werk eines jungen und experimentierfreudigen Komponisten, der durch seine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen musikalischen Strömungen in Europa entscheidende Anregungen erhielt; sie offenbart einen Wandel in seiner Kompositionstechnik. Tatsächlich war Bach seit 1708 am Weimarer Hof tätig, wo er Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar begegnete, einem großen Liebhaber musikalischer Neuheiten und selbst auch Komponisten; Bach fertigte im Übrigen Transkriptionen von fünf Solo-Konzerten für Cembalo des Prinzen an. Der junge Adelige brachte von seinen Reisen ein umfangreiches Bündel von Werken französischer und italienischer Komponisten mit, die Bach eifrig studierte; diese Kompositionen sollten seinen eigenen Kompositionsstil entscheidend beeinflussen. Es ist bekannt, dass Bach die Eigentümlichkeiten des französischen-Stiles bewunderte und für den eigenen Gebrauch eine Abschrift der Tabelle mit Verzierungen von Jean Henry d'Anglebert sowie von Nicolas de Grignys „Premier Livre d'orgue“ (Orgelbuch) anfertigte. Ganz gewiss haben auch seine Cembalo-Suiten sowie das „Italienische Konzert in F-Dur“ BWV 971 von diesem eingehenden Studium der ausländischen Meister profitiert. Der Zyklus mit den Englischen Suiten folgt einer ganz bestimmten tonalen Anordnung. Die sechs

Grundtöne von A nach D ergeben den Anfang der Melodie des Choralsatzes „Jesu, meine Freude“ BWV 358. Dieser versteckte Wink ist wahrscheinlich nicht der einzige der Sammlung; so bindet Bach auch seine musikalische Signatur (B-A-C-H) als musikalisches Motiv in die Gigue der Suite Nr. 6 ein. Die Englische Suite Nr. 2 in a-Moll BWV 807 gehört seit jeher aufgrund der brillanten Virtuosität ihres Prélude und der Intensität im Ausdruck (Sarabande) zu den Lieblingssuiten der Pianisten des 20. Jahrhunderts. Diese Suite sowie Auszüge aus den Französischen Suiten werden gemeinhin bei der praktischen Ausbildung der Instrumentalisten genutzt, obwohl Bach sie eigentlich auch anderen Zwecken zugedacht hatte, nämlich dem Studium der Kompositionstechnik. Das ambitioniert angelegte zweistimmige Prélude der Englischen Suite Nr. 2 gleicht sehr bald dem Satze eines Concerto mit eingeschobenen Divertissements. Das robuste Thema und seine Arpeggien-Verarbeitung, die kontinuierliche Bewegung der Sechzehntelnoten lassen das Instrument in weitem Tonumfang erklingen. Die sich plötzlich auf die Mitte des Manuales konzentrierenden Concertino-Episoden ergeben einen natürlichen Kontrast in der Dynamik sowie eine erstaunliche Veränderung beim Affekt. Die Allemande bedient sich eines zweistimmigen, gelegentlich von einer dritten Stimme angereicherten und durch einige Harmonietupfer im französischen Stil

verstärkten Kontrapunktes. Ihre über die von Johann Mattheson nachstehend genannten erforderlichen Spezifikationen hinausgehende Ausdrucksqualität ist unverkennbar: „Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftige und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das BildeineszufriedenenodervergnügtenGemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.“ („Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739). Ähnlich wie die Courante der Suite Nr. 6 macht die Courante in A in Italien eine Anleihe, mit einem Bass in Achtelnoten, der die anspruchsvolle Artikulation und Phrasierung in der im französischen Stil gehaltenen rechten Hand abmildert. Die Sarabande erinnert in ihrer Harmoniegestaltung sowie auch bei der Überleitung der Stufen seltsamerweise an Rameau, aber die ausgezierte Fassung greift auf von Bach geschätzte Verfahrensweisen zurück, wie etwa Doppelvorschläge. Die geistreiche und lebhaftige Bourrée I nutzt gleichfalls einen eine harmonische Textur im Medium bildenden Bass mit Achtelnoten; dieser unterbricht zuweilen die fälschlich naiv erscheinende Melodie mit Viertelnoten, während sich die als Musette gestaltete Bourrée II von Zeit zu Zeit vom Bordun befreit und Modulationen den Vorzug gibt. Die Gigue variiert die Darstellung der beiden Stimmen durch eine bei den Franzosen entlehnte Technik mit kräftigen Parallelismen und der gelegentlichen Ablösung der linken Hand als

harmonischer Stütze, aber in all dem äußert sich Gefallen an einem Perpetuum mobile von bis dato nie gekannter Kraft.

Das umfangreiche und vielschichtige Prélude der Suite Nr. 6 in d-Moll BWV 811 ist wahrscheinlich der ehrgeizigste Satz des ganzen Zyklus. Nach einer höchst würdevollen Einleitung mit in den Hauptstufen verankerten Akkordbrechungen ist der zweite Teil als Fugato gestaltet, in dem Bach sorgfältig die für das Cembalo am besten geeignete Klangstruktur herausarbeitet. Es finden sich da doppelter Kontrapunkt, Mannigfaltigkeit der Stimmen, Einschübe im sog. „Style brisé“ („durchbrochenen Stil“, d. h.: mit verzierten Arpeggien) sowie unterschwellig polyphon angelegte Motive in Sechzehntelbewegung. Die Entwicklung der Ornamentik ist in der verschlungenen Allemande sehr auffällig, denn hierüberlässt Bacheinem Motiv in französischer Manier (Verzierung) eine dominierende Rolle. Die französische Courante kommt anmutig auf einer Achtelunterlage italienischer Machart daher, ein weiteres leuchtendes Beispiel für die „Goûts réunis“, die zu einer wundervollen Mehrdeutigkeit im Charakter des Stückes führen. Die Sarabande und ihr Double sind nicht einfach eine ausgezierte Sarabande. Bach verwendet hier den „Style brisé“, wie Böhm vor ihm, als Variationsprinzip zur Verstärkung der harmonischen Spannungen und zur vollen Nutzung der Resonanzen des Instrumentes.



Das zur „Aufrichtung der Gemüter“ gedachte Gavotten-Paar zeigt die Faszination des Komponisten für die motorische Energie des munteren Basses im ersten Tanz; die zweite Gavotte exponiert ungeschminkt eine reizende Melodie über einem als Musette gestalteten Bass, dessen Verzierungen den schäferhaft-schlichten Charakter des Stückes unterstreichen. Dem monumentalen Prélude steht eine extravagante Gigue gegenüber: ein Kraftakt in der Form und von ungewöhnlich hoher Schwierigkeit in der Ausführung. Aufgeregte chromatische Bewegungen, fortdauernde Triller: Hier ist man weit entfernt von dem strahlenden Optimismus der Gigue in G-Dur der Französischen Suite Nr. 5 in G-Dur BWV 816. Dies ist die Grundsatzzerklärung eines jungen und wagemutigen Komponisten.

Das berühmte „Italienische Konzert“ in F-Dur (Concerto nach Italiaenischen Gusto) BWV 971 erscheint im Jahre 1735 zusammen mit der „Französischen Ouvertüre“ h-Moll (Overture nach Französischer Art) BWV 831 in Teil II der „Clavier Übung“; es ist eine der wenigen, zu Bachs Lebzeiten gedruckten Kompositionen des Meisters. Beide Werke sind gedacht für ein zweimanualiges Cembalo, bei dem die unterschiedlichen Möglichkeiten im Timbre sowie die Gegenüberstellung von Soli und Tutti genutzt werden können. Bach illustriert hiermit die vorherrschenden Stilarten, noch

dazu legt er ein Kompositions-Modell (eine „Übung“) sowie eine Gebrauchsanweisung für den rechten Tonsatz vor. Die Gattung des Solokonzertes für Cembalo wurde damals völlig vernachlässigt, von seltenen Ausnahmen abgesehen wie z. B. Christian Petzolds Sammlung von Cembalostücken „Recueil de 25 concerts pour le clavecin“ (1729) und natürlich Bachs sechzehn Transkriptionen von Werken verschiedener Autoren unter dem Einfluss des Herzogs von Weimar. Diese Erfahrung trug sehr früh zu Bachs hoher Kompetenz in diesem Bereich bei, denn das Wesen der italienischen Kompositionen sollte in der Transkription erhalten bleiben und vermittelt werden, ohne dabei Verrat an dem Klang der venezianischen Geigen zu üben. Dies war also eine besonders schwierige Übung, für die Bach außergewöhnliche Klang-Äquivalenzen fand, so etwa fortgesetzte Arpeggien zur Darstellung der lang gehaltenen Noten oder Oktavbrechungen anstelle repetierter Noten. Alles in allem gelingt Bach bei seinen Bearbeitungen eine subtile Anpassung, die belegt, dass er in seinem musikalischen Denken seiner Zeit weit voraus war. In seinem „Italienischen Konzert“ kehrt Bach zu effizienter Schlichtheit zurück und konzentriert sich dabei auf die Ressourcen beider Manuale. Der erste, höchst klar strukturierte Satz

skizziert einen „Solisten“, der bei der Violine Anleihen macht und das Wesentliche ihrer Figurierungen mitsamt der Phrasierung übernimmt. Die Ornamentik des Andante nutzt den melodischen Erfindungsreichtum der Italiener nach dem Vorbild von Alessandro und Benedetto Marcello, geschmückt mit den für Bach typischen harmonischen Feinheiten. Den letzten Satz treibt ein lebhaftes Thema an, das sich sowohl zur Behandlung im Kontrapunkt als auch zur Vertikalität eignet. Bach, sämtliche Möglichkeiten des Instrumentes nutzend, zieht hier im wahrsten Sinne des Wortes „alle Register“ und macht sich einen Spaß daraus, etliche rasche Manualwechsel einzubauen.

Der Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ inspirierte viele Kompositionen Bachs, so etwa die Choralkantate BWV 93, die Choralbearbeitung für Orgel BWV 647 aus den „Schüblerschen Chorälen“ sowie den Choralsatz BWV 642 aus dem „Orgelbüchlein“. Die im „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ von 1725 enthaltene Fassung (BWV 691) präsentiert die Chormelodie in einer ausgezierten Form; begleitet wird sie von einem flüssigen zweistimmigen Kontrapunkt. In der gleichen Sammlung ist auch der auf dem Kirchenlied zu Ostern basierende Choral „Jesus, meine Zuversicht“ (BWV 728) zu finden. Die Choralbearbeitung „Liebster Jesu, wir sind hier“ (BWV 706) aus der Sammlung von

Johann Philipp Kirnberger ist wahrscheinlich eine vorbereitende Skizze für die beiden im „Orgelbüchlein“ enthaltenen Fassungen (BWV 633/634); die schlichte, kaum verzierte Sopranstimme wird unterstützt von einem wunderschönen und eleganten dreistimmigen Kontrapunkt von höchster Ausdruckskraft.

**Philippe Ramin**

*Übersetzung: Hilla Maria Heintz*