

*Johann Sebastian Bach*

THE COMPLETE WORK FOR KEYBOARD

ALLA VENEZIANA 4 CONCERTI ITALIANI

**BENJAMIN ALARD**

*Harpichord & Organ*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

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

### “Alla veneziana” - Concerti italiani

	<b>Concerto in G major</b> BWV 973	
	<i>Sol majeur</i> / G-Dur	
	After Violin Concerto in G major (op.7 no.8, RV 299) by Antonio Vivaldi (1678-1741)	
1	I. [no indication]	2'13
2	II. Largo	1'58
3	III. Allegro	2'27
	<b>Concerto in G minor</b> BWV 975	
	<i>Sol mineur</i> / g-Moll	
	After Violon Concerto in G minor (RV 316) by A. Vivaldi	
4	I. [no indication]	3'10
5	II. Largo	3'10
6	III. Giga Presto	2'08
	<b>Concerto in B minor</b> BWV 979	
	<i>Si mineur</i> / h-Moll	
	After a Violin Concerto in D minor by A. Vivaldi ( <i>olim</i> Giuseppe Torelli)	
7	I. Allegro	1'16
8	II. Adagio	0'41
9	III. Allegro	3'19
10	IV. Andante	1'10
11	V. Adagio	0'49
12	VI. Allegro	3'47
	<b>Concerto in D major</b> BWV 972	
	<i>Ré majeur</i> / D-Dur	
	After Violin Concerto in D major (op.3 no.9, RV 230) by A. Vivaldi	
13	I. [no indication]	2'07
14	II. Larghetto	3'05
15	III. Allegro	2'17

16	<b>Fantasia and Fugue in A minor</b> BWV 944 (harpegiando)	8'01
	<i>La mineur</i> / a-Moll	
	<b>Concerto in D minor</b> BWV 974	
	<i>Ré mineur</i> / d-Moll	
	After Oboe Concerto in D minor (S. Z799) by Alessandro Marcello (1673-1747)	
17	I. [no indication]	3'07
18	II. Adagio	3'23
19	III. Presto	3'56
	<b>Prelude and Fugue in A minor</b> BWV 894	
	<i>La mineur</i> / a-Moll	
20	I. Prelude	5'51
21	II. Fugue	4'39
	<b>Concerto in G major</b> BWV 980	
	<i>Sol majeur</i> / G-Dur	
	After Violin Concerto in B flat minor (RV 381) by A. Vivaldi	
22	I. [no indication]	3'59
23	II. Largo	3'07
24	III. Allegro	4'08

### Benjamin Alard

Historical harpsichord Mattia De Gand (Roma, 1702), restored by Graziano Bandini (Bologna, 2016), Museo Santa Caterina, Treviso (Italy)

<b>Organ Concerto in A minor</b> BWV 593		
<i>La mineur</i> / a-Moll		
Arr. of the Concerto for 2 Violins in A minor (op. 3 no. 8, RV 522) by A. Vivaldi		
1	I. [Allegro]	3'52
2	II. Adagio	3'41
3	III. Allegro	3'54
<b>Concerto in F major</b> BWV 978		
<i>Fa majeur</i> / F-Dur		
After Violin Concerto in G major (RV 310) by A. Vivaldi		
4	I. Allegro	2'22
5	II. Largo	1'29
6	III. Allegro	2'36
<b>Organ Concerto in D minor</b> BWV 596		
<i>Ré mineur</i> / d-Moll		
Arr. of the Concerto for 2 Violins and Cello in D minor (op. 3 no. 11, RV 565) by A. Vivaldi		
7	I. [Allegro]	0'53
8	II. Grave	0'17
9	III. Fuga	3'06
10	IV. Largo e spiccato	2'38
11	V. [no indication]	3'08
<b>Concerto in C major</b> BWV 976		
<i>Do majeur</i> / C-Dur		
After Violin Concerto in E major (RV 265) by A. Vivaldi		
12	I. [no indication]	4'07
13	II. Largo	3'11
14	III. Allegro	3'11
15	<b>Prelude and Fugue in G minor</b> BWV 535	7'00
<i>Sol mineur</i> / g-Moll		
<b>Organ Concerto in G major</b> BWV 592		
<i>Sol majeur</i> / G-Dur		
Arr. of a lost violin concerto by Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar (1696-1715)		
16	I. [Adagio]	3'15
17	II. Grave	2'02
18	III. Presto	1'55

<b>Fantasia and Fugue in G minor</b> BWV 542/2 (excerpt)		
<i>Sol mineur</i> / g-Moll		
19	II. Fugue	6'12

### Benjamin Alard

Pedal harpsichord Philippe Humeau (Barbaste, 1993), after Carl Conrad Fleischer (Hamburg, 1720) / Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2017)

<b>Organ Concerto in C major</b> BWV 594		
<i>Do majeur</i> / C-Dur		
Arr. of the Violin Concerto in D major "Grosso Mogul" (RV 208) by A. Vivaldi		
1	I. [Allegro]	7'15
2	II. Recitativ. Adagio	3'35
3	III. Allegro	8'47
4	" <b>Wo soll ich fliehen hin</b> " BWV 694 - Chorale Prelude	3'17
5	<b>Trio for organ in D minor</b> BWV 583	5'00
<i>Ré mineur</i> / d-Moll		
6	" <b>Valet will ich dir geben</b> " BWV 736 - Chorale Prelude	4'08
7	<b>Trio super "Allein Gott in der Höh sei Ehr"</b> BWV 664	5'37
8	" <b>Wir glauben all an einen Gott</b> " BWV-Anh. 69 - Chorale Prelude	3'07
9	" <b>Vom Himmel hoch, da komm ich her</b> " BWV-Anh. 65 - Chorale Prelude	1'16
10	" <b>Freu dich sehr, o meine Seele</b> " BWV-Anh. 52 - Chorale Prelude	3'31
11	" <b>Jesu, meine Freude</b> " BWV-Anh. 58 - Chorale Prelude	3'10
<b>Toccata in C major</b> BWV 564		
<i>Do majeur</i> / C-Dur		
12	I. Toccata	5'41
13	II. Adagio	4'42
14	III. Fugue	5'06

### Benjamin Alard

Historical organ André Silbermann (1710), restored by Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2010), Abbaye Saint-Étienne, Marmoutier (France)

## L'art de la transcription : un art de la liberté

Après un volume consacré à la musique pour clavier de Bach d'influence française, j'ai souhaité que ce volet italien montre avec quelle maîtrise le jeune Bach pratiquait l'art de la transcription. Grâce à une profonde connaissance de la musique italienne pour orchestre, à sa manière de s'approprier un style tout en l'adaptant à une écriture pour clavier, Bach a su recréer un univers orchestral avec les moyens limités qu'offre l'instrument soliste : un véritable défi pour un jeune compositeur à la recherche des procédés les plus divers pour faire "sonner" l'orgue ou le clavecin comme un orchestre.

Si plusieurs des concertos de Bach sont connus, ils sont pourtant très peu joués et injustement dépréciés du fait qu'il s'agisse justement d'une musique dite "transcrite". Pourtant, la transcription chez Bach n'a rien d'anecdotique, bien au contraire. Elle est admirablement réalisée dans les moindres détails et donne à l'interprète la possibilité de la restituer de façon très vivante, à l'orgue comme au clavecin, grâce à l'infinité de couleurs qu'elle contient en substance. Dans le cas de Vivaldi, il est important de garder à l'esprit qu'il composait très vite, sans indications de jeu, ce qui laissait une grande place à l'ornementation – notamment dans les mouvements lents. C'est ici que Bach intervient d'une manière magistrale dans la transcription, complétant des mesures et réécrivant des ornements de façon très précise, comme il avait dû imaginer que les Italiens les réalisaient : vastes ponts, grands sauts de notes, ornements très développés, etc. Cette liberté que Bach a prise engage aussi celle de l'interprète qui ne va pas jouer au pied de la lettre mais pourra s'emparer à son tour du style italien.

L'enregistrement de telles œuvres est par conséquent un exercice difficile qui nous emmène bien au-delà de ce que Bach a écrit. On ne voit pas tout avec la seule partition de Bach entre les mains : il est nécessaire d'avoir une bonne connaissance du concerto original et de procéder à l'examen comparatif des deux partitions (l'originale et la transcription) pour se projeter dans l'œuvre et comprendre le travail de Bach. Une fois les instruments choisis, j'ai découvert, lors de l'enregistrement, nombre de possibilités expressives au clavier que je ne soupçonnais pas : par exemple jouer les parties de soliste (le plus souvent à la main droite) en utilisant le *cantabile* et jouer la main gauche plus en retrait (arpégée, luthée ou brisée) pour lui donner son rôle d'accompagnement ; dans d'autres passages *tutti*, il nous faudra créer des deux mains une sorte de halo orchestral, etc.

Si Bach prend certaines libertés par rapport aux œuvres originales, comme par exemple lorsqu'il rétablit des carrures qu'il juge bancales chez Vivaldi, il ne s'agit aucunement de trahison mais indique au contraire tout l'intérêt qu'il porte aux œuvres et à leurs compositeurs. Ses transcriptions ne relèvent d'aucune commande et n'ont pas été éditées ; Bach a par conséquent jugé utile que cette musique soit connue et jouée au clavier : la preuve d'une admiration pour Vivaldi et Marcello aussi vive que celle qu'il avait pour les maîtres des générations précédentes. Plus généralement, ces transcriptions sont les prémisses d'un phénomène qui sera au cœur de la musique de Bach : qu'il s'agisse de transcriptions d'autres compositeurs ou de transcriptions de ses propres œuvres, la musique qui passe entre les mains de Bach peut être jouée de plusieurs manières différentes. C'est aussi pour cette raison que j'ai choisi des instruments distincts pour interpréter ces concertos.

Avant d'entamer ce travail et de l'enregistrer, je me posais la question de savoir comment j'allais pouvoir restituer de façon vivante le caractère de chaque pièce. Les instruments m'ont considérablement aidé pour proposer des options extrêmement variées et insoupçonnées : le son très chaleureux du clavecin historique du musée Santa Caterina de Trévis, avec ses cordes en boyau et une variété extraordinaire de jeux, notamment celui du *teorbino*, m'ont permis de trouver des couleurs "orchestrales" très chatoyantes et inhabituelles. Les concertos BWV 596 et BWV 593, généralement joués à l'orgue, le sont ici au clavecin à pédalier – un instrument domestique assez répandu à l'époque dans les pays germaniques, tout comme le clavicorde à pédalier. Ce qui m'importe dans l'enregistrement de cette intégrale, c'est de faire ces choix d'instruments pour proposer une manière différente de jouer ce répertoire, et pour retrouver justement le caractère domestique de cette musique qu'un amateur de l'époque ne pouvait pas toujours jouer à l'orgue. Il la jouait alors au clavecin ou au clavicorde à pédalier, pour son propre plaisir. C'est à mon sens ce qu'a souhaité Bach en écrivant ces transcriptions : un exercice de style très poussé autorisant à jouer librement. Il est d'ailleurs intéressant de faire soi-même l'expérience de la transcription ; en prenant modèle sur Bach, on peut observer comment il fait sonner la matière orchestrale au clavier et c'est fascinant ! Plus on avancera chronologiquement dans les œuvres de Bach, moins on aura cette sensation de liberté car il réunira ses pièces dans des recueils, composera en vue d'éditions (telles que *Le Clavier bien tempéré*, les *Six Partitas*) où tout sera noté, pensé de A à Z, la bonne note écrite au bon moment.

Les concertos sont un merveilleux espace de liberté où l'on se retrouve à la fois dans la position du transcrit et dans celle de l'improvisateur. La *Tocatta* BWV 564, qui referme ce volet italien, est une pièce emblématique : un véritable *concerto grosso* – une sorte de "concerto Brandebourgeois" pour orgue. L'introduction "improvisée" suivie du développement concertant où dialoguent *sol* et *tutti*, et l'Adagio à l'italienne comptent parmi les plus belles pages de Bach. L'orgue de Marmoutier, aux nombreuses possibilités de registrations, nous offre une riche palette de couleurs mettant particulièrement en valeur cette pièce comme les trios ou chorals au caractère plus chambriste mais tout aussi italien.

Si la transcription est affaire de liberté, elle relève également d'un puissant imaginaire : chaque pièce présente dans cet enregistrement nous transporte dans un univers vénitien qui fascinait Bach autant qu'il l'inspirait au point qu'il a su recréer, avec les instruments dont il disposait, une certaine idée des couleurs d'Italie.

BENJAMIN ALARD

**La période** weimarienne de Johann Sebastian Bach (1708-1717) se scinde en deux parties, avec pour césure la nomination du compositeur comme maître de concerts (*Konzertmeister*) en mars 1714. Durant les premières années passées à la petite cour ducale de Weimar, le dynamisme et l'énergie créatrice du jeune compositeur semblent inépuisables. Dès lors, l'on comprend sans peine que le musicien, se sentant rapidement à l'étroit dans ses fonctions d'organiste, ait brigué un poste plus important au sein de la chapelle de la cour (*Hofkapelle*). Bach recevait régulièrement des invitations à se produire dans telle ou telle autre résidence princière – comme celle, toute proche, de Gotha, en 1711. Ces concerts donnés en dehors de la principauté de Saxe-Weimar pouvaient éveiller chez le duc Wilhelm Ernst la crainte que l'ambitieux organiste ne fût enclin à chercher ailleurs un poste plus prestigieux, si son maître ne lui accordait pas des attributions plus conséquentes. Conservé dans les archives de Weimar, un document comptable nous apprend que Bach a bénéficié en juin 1711 d'une substantielle augmentation de traitement après tout juste trois années de service – une faveur qui semble accréditer un certain élargissement de son champ d'action, tout en rendant manifeste la haute estime dans laquelle était tenue son art.

Cependant, même ces marques de reconnaissance devaient à la longue se révéler insuffisantes pour contenter le compositeur. À la fin de l'année 1713, il se mit sérieusement en quête d'une nouvelle place. De toute évidence, ce désir de changement était lié pour une part non négligeable à la configuration singulière de la succession dynastique dans le duché de Saxe-Weimar, devenue extrêmement problématique depuis le dernier quart du xvii<sup>e</sup> siècle. Le décès du duc Johann Ernst II, en 1683, avait placé les rênes du pouvoir dans les mains de ses deux fils Wilhelm Ernst et Johann Ernst III. Wilhelm Ernst occupait la résidence ducale (*Wilhelmsburg*), tandis que son cadet s'était établi non loin de là, dans le château Rouge (*Rotes Schloss*). En 1707, ce dernier mourut, alors que son fils Ernst August n'avait pas encore atteint la majorité. La relation entre l'oncle et le neveu ne cessa de se dégrader durant les années de service du musicien, allant même jusqu'à perturber les activités de la chapelle de la cour, qui se retrouva plusieurs fois impliquée dans les conflits de compétences que se livraient les deux rivaux.

Ces querelles ont sans doute vivement contribué à dégoûter Bach de la vie de cour, si bien que la perspective de passer au service d'une cité, avec la relative indépendance que ce type d'engagement comportait, ne pouvait que lui apparaître sous un jour plus favorable. Une opportunité séduisante se présenta au compositeur en décembre 1713, lors d'un séjour dans la ville de Halle : le projet de reconstruire le grand orgue de la *Liebfrauenkirche*<sup>1</sup> justifiait à lui seul de solliciter l'avis d'un expert en facture d'orgue. Toutefois, l'invitation adressée à Bach par le conseil presbytéral de la *Liebfrauenkirche* n'était certainement pas étrangère au fait que le poste d'organiste y était vacant depuis la disparition, un an et demi plus tôt, de son titulaire Friedrich Wilhelm Zachow, qui avait été entre autres le maître de Händel. Les tractations engagées à ce sujet avec divers candidats s'étaient jusque-là soldées par un échec.

Tout porte à croire que Bach n'ignorait rien de ces arrière-pensées : aussi peut-on imaginer qu'il ne fut pas surpris lorsque les autorités de Halle lui demandèrent de rejoindre le cercle des candidats et de faire exécuter une cantate à titre probatoire. Selon plusieurs documents d'archive, les membres du consistoire de la *Liebfrauenkirche* se mirent en quatre pour complaire au musicien et lui permettre de composer en toute quiétude le morceau requis par la procédure de recrutement. Ainsi Johann Sebastian Bach fut-il logé dans l'une des auberges les plus distinguées de la ville, *Zum Goldenen Ring* (À l'Anneau d'or), où, comme l'atteste une facture, furent mis à sa disposition "*bière, liqueurs et tabac*" en quantité suffisante pour stimuler sa veine créatrice.

Dans l'ensemble, le compositeur laissa à Halle une impression on ne peut plus favorable : le 13 décembre 1713, sa nomination au poste d'organiste de la *Liebfrauenkirche* fut votée à l'unanimité par le conseil presbytéral. D'après le registre des procès-verbaux, Bach aurait accepté – du moins oralement – ce nouveau poste, avant de repartir pour Weimar. Le contrat d'embauche ne fut toutefois envoyé au compositeur qu'à la mi-janvier. Ce qui, de prime abord, semblait être une simple formalité, se révéla en fin de compte l'objet de longues et difficiles négociations. Bach sollicita du conseil de Halle une augmentation du traitement envisagé dans le contrat initial, tout en mettant

manifestement à profit cette proposition d'engagement pour renégocier ses conditions de travail à Weimar. Ces louvoisements prirent fin, au grand dam des membres du conseil presbytéral de Halle, avec la promotion de Bach : au sein de la chapelle ducale de Weimar, il se vit conférer, le 2 mars 1714, le titre de maître de concerts, "*avec le rang afférant après le vice-maître de chapelle*".

La deuxième partie de la période weimarienne de Bach fut moins jalonnée d'évolutions biographiques – même si le nouveau maître de concerts ne renonça pas à saisir les occasions de se faire connaître en dehors de la résidence ducale : les documents d'archive attestent ainsi plusieurs expertises d'orgue, à Halle et Erfurt (1716), ainsi que des concerts exceptionnels donnés à Gotha et Dresde (1717). Les années 1714-1717 furent surtout le cadre d'un intense développement artistique, caractérisé par la composition et l'exécution régulières de cantates sacrées, mais aussi par l'appropriation d'un nouveau style de musique, qui avait manifestement fait son entrée à Weimar à la suite du Grand Tour<sup>2</sup> entrepris par le prince Johann Ernst IV. Johann Ernst IV de Saxe-Weimar (1696-1715), qui exerçait avec son demi-frère aîné Ernst August la cotutelle du duché (aux côtés de leur oncle Wilhelm Ernst), séjourna principalement aux Pays-Bas entre le début de l'année 1711 et l'été 1713 – une période qu'il mit à profit pour suivre plusieurs cours à l'Université d'Utrecht et pour visiter Amsterdam, sans oublier de probables incursions, plus brèves, en Angleterre et en France. C'est au mois de juillet 1713 que ce prince, féru de musique, rentra à Weimar, rapportant dans ses bagages un riche trésor de partitions italiennes achetées en si grand nombre – principalement à Amsterdam – qu'il fallut commander de nouvelles étagères. Tout porte à croire que parmi les nouveautés dénichées à Amsterdam se trouvaient les deux recueils de musique ultramontaine dont Bach allait faire son miel comme adaptateur : les concertos pour violon, cordes et basse continue op. 3 (*L'estro armonico*, 1711) et op. 4 (*La stravaganza*, 1712) d'Antonio Vivaldi. Le jeune prince n'eut que peu de temps pour goûter la qualité des œuvres qu'il avait collectées avec la compétence et l'ardeur du connaisseur : une tumeur cancéreuse devait l'emporter prématurément en 1715.

Bach trouva dans les partitions de la collection du prince une puissante source d'inspiration. Certes, les années écoulées à Weimar avaient déjà permis au compositeur de parfaire son art ; mais en matière de création, la véritable suprématie passe par la volonté continuelle d'élargir et de renouveler ce qui a été atteint. Dès le retour du prince Johann Ernst IV, la cour de Weimar put entendre pour la première fois "*la manière tout à fait neuve des pièces musicales*" écrites par Vivaldi – une découverte qui inspira à Bach le désir d'adapter pour le clavecin ou pour l'orgue solo plusieurs œuvres du maître italien. Si l'on en croit les affirmations de Johann Nikolaus Forkel, probablement fondées sur le témoignage des deux fils aînés du compositeur, Bach mit à profit cette activité de transcription pour étudier, dans les œuvres du Vénitien, "*l'enchaînement des idées, leur relation, la variété dans la modulation et maints autres procédés de composition. Les modifications qu'il lui fallut apporter aux idées et aux traits écrits pour le violon, mais peu appropriés au clavecin, lui apprirent à penser en musique*". Certes, pour reprendre une formule judicieuse de son fils Carl Philipp Emanuel, tout laisse à penser que Bach avait développé et consolidé "*par sa propre réflexion*" un style personnel, bien avant de se pencher sur les concertos de Vivaldi ; mais l'appropriation des œuvres du Prêtre roux et de quelques autres maîtres italiens de sans aucun doute enrichi son langage à nul autre pareil de nouvelles facettes, qui devaient se révéler essentielles.

La transcription de concertos semble être devenue, vers 1713, une véritable mode à Weimar. Suivant en cela l'exemple d'Amsterdam où les arrangements étaient monnaie courante, Johann Sebastian Bach (de sa plume nous sont parvenus tout de même seize concertos pour clavecin et cinq pour orgue), mais aussi Johann Gottfried Walther et d'autres musiciens s'adonnèrent à cette nouvelle pratique des "*pièces accommodées au clavier*". Ces adaptations d'œuvres étrangères visaient avant tout à transposer une écriture musicale conçue pour des cordes, afin de l'adapter aux moyens des instruments à clavier. Toutefois, les transcriptions de concertos réalisées par Bach vont bien au-delà de cette ambition purement technique : d'une part, elles se fixent pour objectif de trouver aux figures violonistiques un équivalent sonore satisfaisant sur le clavier ; d'autre part, elles s'attachent à enrichir la substance musicale par l'ajout de voix supplémentaires et par la combinaison de motifs.

1 NdT : La *Liebfrauenkirche* (église Notre-Dame) de Halle tire son autre nom – *Marktkirche* (église du Marché) – de la place du Marché, qu'elle borde sur son versant occidental.

2 NdT : Le Grand Tour (en allemand : *Kavaliersreise* ou *Grand Tour*) désigne un voyage de formation en Europe qu'effectuaient au xviii<sup>e</sup> siècle de jeunes Britanniques – bientôt imités par des Allemands, des Scandinaves et des Russes – appartenant à l'élite.

Ce quatrième volume de l'intégrale des œuvres pour clavier de Bach proposée par Benjamin Alard donne à entendre l'ensemble des transcriptions de concertos vivaldiens réalisées par le compositeur saxon. Ce corpus est complété par des arrangements d'œuvres d'Alessandro Marcello et du prince Johann Ernst IV de Saxe-Weimar.

## Huit Concertos pour clavecin seul

Le *Concerto en si mineur* BWV 979, se présente comme le parangon du style concertant, à la fois virtuose et riche en expérimentations, dont s'était entichée l'Italie du Nord. Le souffle impétueux de l'original, son audacieuse simplicité ainsi que l'entrechoc rapide de contrastes sonores trouvent une habile transposition dans l'arrangement pour clavier seul de Bach. D'un caractère très différent, le *Concerto en ré mineur* BWV 974 transcrit un concerto pour hautbois du musicien, poète et juriste vénitien Alessandro Marcello (1673-1747), en préservant le charme lyrique qui fait toute la singularité de l'original.

Tout comme ses comparses le *Concerto en ut majeur* BWV 976 et le *Concerto en fa majeur* BWV 978, le *Concerto en ré majeur* BWV 972 puise son origine dans *L'estro armonico* op. 3 de Vivaldi, dont la publication à Amsterdam en 1711 rendit le compositeur vénitien célèbre dans toute l'Europe. Au sein de ces transcriptions pour clavier réalisées avec soin, Bach s'emploie, dans les mouvements lents, à émailler de nombreux ornements les cantilènes originelles du violon, tout en étoffant le substrat thématique des mouvements extrêmes.

Le *Concerto en sol mineur* BWV 975 et le *Concerto en sol majeur* BWV 980 constituent tous deux des arrangements de compositions extraites de *La stravaganza* op. 4 de Vivaldi. Bach ne semble pas avoir eu accès à l'édition imprimée des parties séparées : il utilisa sans doute des versions premières de ces pièces, disponibles sous forme de copies manuscrites. Ces œuvres adoptent, elles-aussi, un plan en trois mouvements, dont la structure individuelle se révèle toutefois plus complexe. Par ailleurs, le compositeur de Weimar s'est autorisé ici des interventions bien plus importantes dans le matériau musical de ces pièces que lors des transcriptions de l'op. 3, forgeant ainsi une écriture pour clavier particulièrement dense et puissante dans son accomplissement sonore. Le modèle du *Concerto en sol majeur* BWV 973 semble lui aussi avoir été connu de Bach par la copie manuscrite de sa version primitive, puisque Vivaldi n'a publié cette œuvre qu'en 1717, au sein de son opus 7. La technique de transcription mise en œuvre ici par le musicien allemand ressemble fort à celle de ses adaptations de l'op. 3.

## Quatre concertos pour orgue seul (ou pour clavecin à pédalier)

Sur les quatre transcriptions pour orgue de concertos retenus dans ce volume, Benjamin Alard a choisi d'en jouer trois sur un clavecin à deux claviers et pédalier.

Le *Concerto pour orgue en sol majeur* BWV 592 se présente comme l'arrangement d'une composition de Johann Ernst IV de Saxe-Weimar, ce prince-musicien décédé prématurément, que Bach devait également transcrire pour clavecin. Calquée sur le modèle vivaldien, la structure formelle de cette œuvre concertante exacerbe, dans le premier mouvement (Allegro), le contraste entre la ritournelle et les épisodes dédiés originellement au violon solo en faisant alterner duolets et triolets. La partie soliste du mouvement lent (Grave), qui était émaillée de silences dans la partition de départ, se voit transformée par Bach en une ample cantilène, tandis que le finale (Presto) offre au maître arrangeur l'occasion de remplacer les prompts répétitions de note de l'original par des accords brisés, du meilleur effet à l'orgue.

Les chefs-d'œuvre que constituent le *Concerto pour orgue en la mineur* BWV 593 et le *Concerto pour orgue en ré mineur* BWV 596 trouvent également leur origine dans *L'estro armonico* de Vivaldi. Avec une habileté sans pareille, Bach parvient à restituer, sur l'instrument à clavier, le jeu d'alternance entre le petit groupe de solistes et l'orchestre qui, dans la manière du concerto grosso, charpente les deux originaux : l'utilisation, tantôt simultanée, tantôt successive, des claviers manuels dans le modelé des contrastes, le recours à une double partie de pédalier et aux indications de registration élaborées avec grand soin créent des constellations sonores jusque-là inédites dans la musique d'orgue.

Le *Concerto pour orgue en ut majeur* BWV 594 provient lui aussi d'une partition vivaldienne, à savoir le très virtuose *Concerto pour violon en ré majeur* qui fait partie intégrante du recueil des *Concerti a cinque stromenti* op. 7 publié vers 1720. Les divergences significatives que présente l'arrangement de Bach par rapport au texte de départ – en particulier les imposantes cadences des mouvements extrêmes ainsi que le médian – ont conduit très tôt les spécialistes à expliquer ces écarts par l'importance des interventions du compositeur saxon dans la partition originale, bien plus substantielles que de coutume. Cette théorie ne put être remise en cause qu'en 1956, lorsque le musicologue Rudolf Eller découvrit dans la Bibliothèque régionale de Schwerin une mouture jusque-là inconnue du concerto de Vivaldi, anticipant presque toutes les caractéristiques de l'adaptation pour orgue réalisée par Bach. Cette découverte laisse à penser que l'arrangement de ce concerto repose sur une copie manuscrite de l'œuvre du Vénitien, qui circulait en Europe dès 1714 – soit plusieurs années avant la publication de l'opus 7. La partition dénichée à Schwerin porte le titre énigmatique de "Grosso Mogul". Bach s'est attaché à retravailler les thèmes solidement charpentés et les épisodes joués par le violon solo, dont la difficulté technique paraît ici et là extravagante, pour en faire une œuvre d'orgue aux multiples facettes, qui suscitait encore en 1730 l'enthousiasme de son fils aîné, Wilhelm Friedemann Bach.

## Arrangements de chorals et pièces isolées pour clavier

Les autres pièces pour clavier réunies dans ce volume prouvent à quel point, chez Bach, le travail d'appropriation du corpus vivaldien et de la forme du concerto italien a imprégné sa propre pensée musicale. Le diptyque du *Prélude et Fugue en la mineur* BWV 894 laisse transparaître plusieurs traits empruntés au style concertant. C'est ainsi que le prélude comporte une ritournelle reconnaissable sans peine, qui rend la structure du morceau immédiatement limpide pour l'auditeur. De par son impétueuse virtuosité, la fugue n'est pas sans rappeler ces finales en forme de gigue qui abondent dans l'opus 4 de Vivaldi. Aussi peut-on se réjouir que Bach ait eu la brillante idée d'adapter pour ensemble instrumental ces deux pièces, dont il fit les mouvements extrêmes du *Triple Concerto pour flûte, violon, clavecin, cordes et basse continue* BWV 1044.

Introduite par une brève Fantaisie qui égrène ses accords arpégés, la *Fantaisie et Fugue en la mineur* BWV 944 transpose pour la première fois le principe de la ritournelle dans le domaine contrapuntique. Ce parti pris conduit le compositeur à reléguer au second plan les développements du thème, pour favoriser l'épanouissement de vastes interludes.

L'évolution stylistique de Bach depuis la période d'Arnstadt est marquée par la fulgurance, comme l'atteste le diptyque du *Prélude et Fugue en sol mineur* BWV 535. Conçue vers 1704, cette œuvre de jeunesse n'a pas encore, dans sa version primitive (BWV 535a), un caractère très affirmé. À Weimar, Bach choisit de la remanier profondément : suivant l'exemple de l'école d'orgue septentrionale, il crée un ample prélude en *passagio*, dont la section centrale, composée d'accords brisés, frappe par son audace harmonique. La fugue à quatre voix lui permet d'élargir les modèles formels et stylistiques de sa jeunesse, hérités des traditions musicales de l'Allemagne centrale, en les enrichissant d'éléments qu'il avait manifestement découverts, au cours de son séjour à Lübeck (1705-1706), dans les œuvres de Dietrich Buxtehude. Cette influence perçoit avec la netteté d'une intention presque programmatique dans l'interruption du paisible déroulement de la fugue par un solo de pédale, qui débouche sur un passage virtuose, chargé d'amener la pièce à sa conclusion, dont l'effet sur l'auditeur est aussi inattendu que puissant.

La *Fugue en sol mineur* BWV 542/2 date sans nul doute de la toute fin de la période weimarienne. Quelques années plus tard, Bach devait la faire précéder d'une ample Fantaisie. Le compositeur joua cette fugue en 1720, au moment où il concourait pour le poste d'organiste à l'église Saint-Jacques de Hambourg : la fugue impressionna tellement l'auditoire que le musicographe Johann Mattheson en cita encore le thème dans son traité *Grosse General-Bass-Schule* de 1731. Plus de deux décennies après la mort de Bach, l'organiste hambourgeois Johann Stephan Borsch rendait toujours hommage à cette œuvre en inscrivant, sur l'en-tête de sa copie manuscrite, cette mention : "La meilleure pièce pour orgue avec pédalier de Johann Sebastian Bach." Dotée de plusieurs interludes concertants, cette fugue compte parmi les pierres de touche du répertoire des organistes. Son sujet provient d'une vieille chanson néerlandaise – peut-être Bach avait-il voulu, par ce choix, s'incliner devant l'un des membres du jury, le vieil organiste Jan Adam Reincken, dont l'œuvre faisait son admiration depuis le temps où il était écolier à Lunebourg.

Si l'on met à part les recueils constitués comme tels par le compositeur, il reste tout de même plusieurs douzaines d'œuvres isolées pour orgue, qui nous sont parvenues sous le nom de Bach. Fantaisies et partitas de grande ampleur y côtoient de brèves pièces sans prétention. Dans le catalogue des œuvres de Bach, ces morceaux sont regroupés en fonction de leur origine, de leur versement aux archives, sans que ce classement n'apporte la moindre information sur le désir éventuel du compositeur de les réunir au sein d'une même publication, ni sur leurs ressemblances du point de vue musical. C'est ainsi que les pièces pour orgue BWV 690-713 sont désignées sous le titre de "Chorals du recueil de Kirnberger", même si les recherches musicologiques ont pu établir entre temps que ces œuvres n'avaient pas été collectées originellement par l'élève du cantor, Johann Philipp Kirnberger : ce répertoire a été réuni vers 1760 par l'éditeur Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Parmi les personnalités musicales importantes qui ont aidé Breitkopf dans sa tâche, l'on trouve Johann Ludwig Krebs, organiste à Altenbourg, mais d'autres organistes du centre de l'Allemagne semblent également lui avoir facilité l'accès à ces trésors. Le recueil Breitkopf comprend entre autres l'exigeant prélude de choral en trio *Wo soll ich fliehen hin* BWV 694 (Où dois-je m'enfuir), dans lequel un *cantus firmus* est intégré au tissu polyphonique. Ce choral fait partie des œuvres de J. S. Bach que Breitkopf a reçues, sous la forme de copies manuscrites, de l'ancien élève du maître, Johann Ludwig Krebs.

Plusieurs chefs-d'œuvre datant de l'époque où Bach était organiste à la cour de Weimar ont été rassemblés plus tard dans le recueil des *Dix-huit Chorals* publié à Leipzig : cette anthologie met en avant le type du grand prélude de choral, dans lequel la mélodie initiale du cantique luthérien est traitée assez librement. Dans ces compositions impressionnantes, singulières à tout point de vue, Bach s'emploie à enserrer, ici et là, le thème du choral dans un tissu polyphonique élargi, dont certains maillages annoncent déjà les grands chœurs d'entrée des cantates de choral qui seront composées à Leipzig. Les recherches entreprises, avec des moyens musicaux encore limités, par les générations précédentes d'organistes atteignent ici leur plus haut degré d'accomplissement. Le Trio sur le vieux chant du Gloria allemand *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664 (À Dieu seul dans les cieux soit la gloire) emprunte au premier verset du choral le thème qui permet l'entrelacement des trois voix obligées dans une écriture admirable de maîtrise. Les dernières mesures de l'œuvre confient au pédalier le soin de faire réapparaître, en tant que *cantus firmus*, les deux premières périodes du cantique. C'est également au genre du grand prélude de choral que se rattache l'arrangement de *Valet will ich dir geben* BWV 736 (Je veux prendre congé de toi), qui témoigne d'une grande maturité artistique.

Mis en œuvre vers 1730 de manière accomplie dans les *Six Sonates* BWV 525-530, le principe de l'écriture stricte en trio faisait déjà partie des préoccupations de Bach durant la période de Weimar. C'est sans doute la transcription d'œuvres de musique de chambre qui a incité le musicien à se pencher sur ce type de composition. On ne peut s'empêcher de songer à une véritable sonate en trio, écrite pour deux instruments mélodiques et basse continue, lorsque retentit le *Trio pour orgue en ré mineur* BWV 583, dont le bref motif initial montre tout ce qu'il doit au style français.

Ces œuvres de Johann Sebastian Bach se voient complétées dans le présent enregistrement par quatre arrangements de chorals d'une authenticité douteuse. Le bicinium *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV-Anh. 65 (Du haut des cieux, je viens vers vous) a fait l'objet, vers 1714-1717, d'une publication anonyme dans l'ouvrage collectif édité à Weimar par Johann Gottfried Walther et Johann Tobias Krebs. Les autres pièces – *Freud dich sehr, o meine Seele* BWV-Anh. 52 (Réjouis toi, ô mon âme), *Jesu, meine Freude* BWV-Anh. 58 (Jésus, ma joie) et *Wir glauben all an einen Gott* BWV-Anh. 69 (Nous croyons en un seul Dieu) – n'apparaissent en revanche qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Même si leur lien avec Bach reste incertain, il n'en demeure pas moins qu'elles nous révèlent à quel point le langage musical des concertos italiens imprégné et façonné la musique allemande dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Proposé dans ce quatrième volume de l'intégrale réalisée par Benjamin Alard, le panorama d'œuvres datant des dernières années à Weimar se referme avec la *Tocatta en ut majeur* BWV 564, qui comporte trois mouvements. Aux virevoltes prodigieusement virtuoses du récitatif d'introduction succède un long solo de pédalier, dont la tessiture est explorée dans toute son étendue par le compositeur. Ce feu d'artifice conduit à une section polyphonique empreinte de solennité, qui parcourt à la faveur de fréquentes modulations un vaste spectre de tonalités. Au cœur de la pièce se niche un Adagio élégiaque où s'épanouit une cantilène rêveuse, admirablement expressive, sur une figure de basse, quasi-*ostinato*, ponctuée par les *pizzicati* du pédalier et par les accords dévolus à la main gauche. La fugue conclusive s'empare à bras le corps d'un thème émaillé de silences, qui lui insuffle toute la verve bondissante de la jeunesse.

PETER WOLLNY  
Traduction : Bertrand Vacher

## The art of transcription: an art of freedom

After a volume devoted to Bach's French-influenced keyboard music, I wanted this Italianate programme to demonstrate the mastery with which the young man practised the art of transcription. Thanks to his deep knowledge of Italian orchestral music and the way he could appropriate a style while adapting it to keyboard textures, Bach succeeded in recreating an orchestral universe with the limited resources offered by the solo instrument: a true challenge for a young composer in search of the most diverse methods of making the organ or harpsichord 'sound' like an orchestra.

Although several of Bach's concertos are well known, they are nevertheless played very infrequently, and unfairly depreciated precisely because they are so-called 'transcribed' music. Yet there is nothing trivial about Bach's transcriptions; quite the contrary, in fact. They are admirably crafted down to the smallest detail and give the performer scope to render them in a very lively manner, whether on the organ or the harpsichord, thanks to the infinite range of colours they contain in substance. In the case of Vivaldi, it is important to bear in mind that he composed very quickly, without any performance markings, which left musicians a great deal of room for ornamentation – especially in the slow movements. It is here that Bach intervenes magisterially in his transcriptions, completing bars and rewriting ornaments with great precision, as he must have imagined the Italians would have done: vast bridge passages, wide intervallic leaps, highly developed ornamentation, etc. The freedom Bach allowed himself in this respect commits his interpreters to similar freedom: they must not play the score exactly as written but should be able to deploy the Italian performing style in their turn.

To record works of this kind is therefore a difficult exercise that takes us far beyond what Bach wrote. You can't see everything with only Bach's score in your hands: it is necessary to have a good knowledge of the original concerto and to make a comparative examination of the two scores (the original and the transcription) in order to project yourself into the music and understand how Bach reworked it. Having selected the instruments, I discovered during the recording many expressive possibilities at the keyboard that I had never imagined: for instance, playing the solo parts (most often in the right hand) with the use of *cantabile* and playing the left-hand part in a less immediate style (arpeggiated in *style luthé* or *style brisé*) in order to underline its accompanimental role; in other tutti passages, it's necessary to create a sort of orchestral halo with both hands; and so on.

Although Bach takes certain liberties in relation to the original works, for example when he rectifies phrase structures that he thinks are lopsided in Vivaldi, this is in no way a betrayal, but rather an indication of his interest in the pieces and their composers. His transcriptions were not done on commission and were not published; Bach therefore thought it useful to have this music known and played on the keyboard, which proves that he admired Vivaldi and Marcello as much as he did the masters of earlier generations. More generally, these transcriptions are the beginnings of a phenomenon that will lie at the core of Bach's music: whether we're talking about arrangements of other composers or of his own works, the music that passes through Bach's hands can be played in a number of different ways. This is also why I chose several distinct instruments to perform these concertos.

Before embarking on my work of preparation and recording, I asked myself how I could convey the character of each piece as vividly as possible. The instruments greatly helped me to present a number of extremely varied and unexpected options: the exceptionally warm sound of the historical harpsichord now in the Museo Santa Caterina in Treviso, with its gut strings and its extraordinary variety of stops, especially the *teorbino* stop, enabled me to find very unusual, shimmering 'orchestral' colours. The concertos BWV 596 and BWV 593, generally played on the organ, are performed here on the pedal harpsichord – a domestic instrument fairly widespread at the time in German-speaking countries, as was the pedal clavichord. It's important to me, as I continue this complete recording project, to make such choices of instruments in order to suggest a different way of playing this repertory, and to rediscover the domestic element I've just mentioned in music that amateur musicians of the time weren't always able to perform on the organ. They would then play it on the pedal harpsichord or clavichord, for their own pleasure. In my opinion, this is what Bach intended when he made these transcriptions: a very advanced exercise in style that allows one to play freely. It's also interesting to try the experience of transcribing for yourself; taking Bach as a model, you can see how he makes the orchestral material sound on the keyboard, and it's fascinating! The further we progress chronologically through Bach's works, the less we will have this feeling of freedom, because he increasingly assembled his pieces in collections and composed for published editions (like *The Well-Tempered Clavier* or the Six Partitas) where everything is marked in the score, thought through from A to Z, the right note written at the right point.

The concertos are a wonderful space of freedom where you find yourself in the position of both transcriber and improviser. The Toccata BWV 564, which closes this Italian episode of our series, is an emblematic piece: a genuine concerto grosso – a sort of 'Brandenburg concerto' for organ. The 'improvised' introduction followed by the concertante development in which soli and tutti dialogue, then the Italian-style Adagio, are among the finest movements in Bach. The Marmoutier organ, with its numerous possibilities of registration, offers us a rich palette of colours, which shows off this piece in a very favourable light, as it does the trios or chorales, whose character is more chamber-like but equally Italianate.

If transcription is a matter of freedom, it is also a matter of powerful imagination: each piece on this recording transports us into a Venetian universe that fascinated Bach as much as it inspired him, to the point where he was able to recreate, with the instruments at his disposal, a certain idea of the colours of Italy.

BENJAMIN ALARD  
*Translation: Charles Johnston*



**Johann** Sebastian Bach's Weimar period (1708-17) can be split into two parts on the basis of biographical and artistic considerations, with his appointment as Konzertmeister in March 1714 serving as the dividing line. During his first years in the small ducal capital, the young composer's creative energy and drive were seemingly inexhaustible. Hence it is hardly surprising that soon he was no longer satisfied with serving in the organ loft, but aspired to a more important role in the court musical establishment (*Hofkapelle*). Bach's occasional guest performances at other courts – in nearby Gotha in 1711, for example – must have made Duke Wilhelm Ernst fear that his ambitious court organist would be looking for a more demanding position if he did not offer him additional areas of activity. A substantial increase in salary documented in the Weimar records, which Bach was granted at the beginning of June 1711 after only three years of service, seems to confirm a certain expansion of his sphere of action, but at the same time indicates the high esteem in which his artistic achievements were held.

Yet even this could not satisfy Bach in the long term. At the end of 1713 he began to look seriously for another position. This was probably due not least to the idiosyncratic ruling structures of the Duchy of Weimar, which proved highly problematic from the late seventeenth century onwards. After the death of Duke Johann Ernst II in 1683, the affairs of state were left in the hands of his two sons, Wilhelm Ernst and Johann Ernst III. Wilhelm Ernst moved into the Wilhelmsburg palace, while his younger brother Johann Ernst lived in the immediate vicinity in the so-called 'Red Palace'. The younger of the two ducal brothers died in 1707; his successor was his son Ernst August, then still a minor. The relationship between uncle and nephew increasingly deteriorated during Bach's period of service and eventually also impaired the work of the *Hofkapelle*, which repeatedly became involved in the disputes over competence between the two rivals.

This may well have thoroughly disrupted court life for Bach, so that the prospect of a post in a city, with its relative independence, must have seemed all the more tempting to him. An attractive option arose during a visit to Halle in December 1713. Bach's expertise as an organ specialist was apparently in demand for the design of the new principal organ in the city's Marktkirche (Church on the marketplace). However, the fact that the position of organist had been vacant for a year and a half since the death of the previous incumbent, Handel's teacher Friedrich Wilhelm Zachow, and that negotiations with various applicants had not yet produced a positive outcome, may also have played a role in the invitation extended to Bach by the church board (*Kollegium*) of the Marktkirche.

Bach was certainly aware of this background, and so it was likely that he was hardly surprised when he was asked at short notice in Halle to join the pool of candidates and to perform a trial cantata. Several documents show that the governing body of the Marktkirche practically paid court to Bach. To enable him to compose his work in peace, he was put up in the plushest hostelry on the market square, the Gasthaus 'Zum Goldenen Ring' (Golden Ring inn), where – as is demonstrated by a surviving bill – plenty of 'beer, brandy and tobacco' was provided to encourage his creativity.

All in all, Bach left a very favourable impression in Halle, and on 13 December the church board voted unanimously to appoint him. According to the minute book of the Marktkirche, he accepted the election – at least orally – before returning to Weimar. However, the contract of employment was not sent to Weimar until mid-January. What at first seemed to be merely a formality now became the object of lengthy negotiations. Bach asked the board in Halle for an increase in the salary promised to him, while at the same time apparently using the letter of appointment to renegotiate his working conditions in Weimar. The end result, after some toing and froing, was – much to the annoyance of the church board in Halle – his promotion, recorded on 2 March 1714, to Konzertmeister of the Weimar *Hofkapelle* 'with official rank below the vice-Kapellmeister'.

The second phase of Bach's Weimar period was less marked by biographical events, even though the new Konzertmeister continued to find opportunities to make himself known outside the ducal capital: there is documentary evidence of him testing organs in Halle and Erfurt (1716) and making guest appearances in Gotha and Dresden (1717). But the years 1714-17 were above all a time of intensified artistic development, dominated by regular composition and performance of church cantatas and by his preoccupation with a new style of music, which apparently reached Weimar following the Grand Tour of Prince Johann Ernst. The younger

half-brother of the joint reigning Duke Ernst August, Johann Ernst of Saxe-Weimar (1696-1715) resided chiefly in the Netherlands from early 1711 until mid-1713; he attended lectures at the University of Utrecht, visited Amsterdam and probably made short trips to England and France. In July 1713 the music-loving prince returned to Weimar with rich treasures – in Amsterdam, especially, he had acquired a great many pieces of rare Italian music, for which new shelves had to be made. The Amsterdam *trouvailles* probably included copies of the violin concertos op. 3 (*L'estro armonico*, 1711) and op. 4 (*La stravaganza*, 1712) by Antonio Vivaldi that were subsequently arranged by Bach. The young prince was destined to enjoy the music he had collected with great skill and zeal for all too short a time: a cancer, already diagnosed in Utrecht, brought his life to a premature end in 1715.

The prince's new music was an important source of inspiration for Bach. Although he had already perfected his compositional art in his early Weimar years, true mastery also entails constant refinement and expansion of what one has already achieved. With the return of Prince Johann Ernst, Vivaldi's 'entirely new style of musical pieces' was heard in the ducal capital for the first time, inspiring Bach to arrange several of the Italian composer's works for solo harpsichord and organ. According to the account of Johann Nikolaus Forkel (possibly based on information from Bach's two eldest sons), when Bach transcribed the Italian master's works, 'he studied the handling of the ideas, their relationship to each other, the variations of the modulations and many other particulars. The alteration of ideas and passages that were conceived for the violin but not suitable for the keyboard also taught him to think musically.' Although it can be assumed from this that Bach, as his son Carl Philipp Emanuel rightly put it, had already developed and consolidated his own style 'through his own reflection' long before his encounter with Vivaldi's concertos, it is undoubtedly the case that his unmistakable idiom gained significant new facets from study of Vivaldi and other Italian masters.

Concerto transcription seems to have become a genuine vogue in Weimar around 1713. Following a practice common in Amsterdam, Bach, Johann Gottfried Walther and other colleagues now also cultivated this new type of 'piece applied to the keyboard'. Sixteen concertos for harpsichord and five for organ transcribed by Bach's pen have come down to us. In these works, the primary concern is always to transfer a musical texture invented for a string ensemble in such a way as to make it playable on the keyboard instrument. However, Bach's concerto transcriptions go far beyond this purely technical task. On the one hand, they aim to achieve a keyboard-friendly transposition of the typical string figuration, while striving on the other hand to enrich the musical substance with newly composed voices and motivic combinations.

The centrepiece of this fourth volume in Benjamin Alard's complete recording of Bach's keyboard music is formed by the composer's complete surviving transcriptions of concertos by Vivaldi. This corpus is supplemented by individual arrangements of works by Alessandro Marcello and Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar.

## Eight concertos for solo harpsichord

The Concerto in B minor BWV 979 is a typical representative of the virtuoso and experimental north Italian concerto style. Bach transferred the vehement impetus of the original, its bold simplicity and the rapid succession of different soundscapes to the keyboard instrument with great skill. The Concerto in B minor BWV 974 is completely different in character; this transcription of an oboe concerto by the Venetian lawyer, poet and composer Alessandro Marcello (1673-1747) is a work of extraordinary lyrical grace.

The originals of Bach's concertos BWV 972, 976 and 978 come from Vivaldi's collection *L'estro armonico* op. 3, printed in Amsterdam in 1711, which made the Venetian composer famous throughout Europe. In his meticulous arrangements for the new medium, Bach added numerous embellishments to the original violin cantilenas in the slow movements and intensified the motivic substance of the fast outer movements.

The two concertos BWV 975 and BWV 980 are based on models from Vivaldi's collection *La stravaganza* op. 4. Apparently, however, Bach did not have access to the printed partbooks, but used early versions that were widely disseminated in manuscript. These works also have recourse to a three-movement layout, but their compositional models are more complex. Moreover, Bach intervened much more in the musical material of these pieces than

in the arrangements from Vivaldi's op. 3, thus creating a particularly dense and sonorous keyboard texture. In the case of the model for BWV 973, he seems once more to have consulted an early manuscript version of the concerto in question, since Vivaldi did not publish the work until 1717, in his op. 7 collection. Bach's technique of arrangement is similar to that observed in the transcriptions from op. 3.

## Four concertos for solo organ (pedal harpsichord)

Of the four concerto arrangements for organ contained in this instalment of the series, Benjamin Alard plays three on a two-manual pedal harpsichord.

The Organ Concerto in G major BWV 592 is an arrangement of a composition by the short-lived Prince of Saxe-Weimar, which Bach also subsequently adapted for harpsichord. In the first movement, the concerto form, modelled on Vivaldi, reinforces the contrast between ritornello and episode by alternating between duplets and triplets. In the second movement, Bach transforms the solo line, which is interspersed with rests in his original, into a spacious cantilena, while in the third the fast repeated notes of the original are replaced by broken triads typical of organ writing.

The two magnificent concertos in A minor BWV 593 and D minor BWV 596 are again based on models from Vivaldi's *L'estro armonico*. With outstanding skill, Bach succeeds here in making the interplay between a small group of soloists and the orchestra in the manner of a concerto grosso, which characterises the originals, perceptible on the keyboard instrument: simultaneous and successive manual contrasts, double pedal and ingenious registration markings engender novel multi-layered sonic constellations of a kind previously unknown on the organ.

The Concerto in C major BWV 594 too derives from a Vivaldi original, namely the extraordinarily demanding Violin Concerto in D major, which was published around 1720 in the collection named *Concerti a cinque stromenti* op. 7. The marked deviations from this print in Bach's version – especially the two monumental solo cadenzas in the fast movements, and the new central movement – led early Bach scholars to conclude that he had here intervened in the musical text of his original far more than he usually did. It was not until 1956 that Rudolf Eller was able to identify a version of Vivaldi's concerto that had been preserved in the Schwerin State Library and which anticipated almost all the characteristics of Bach's arrangement. This implies that Bach was able to make use of an alternative version that was already in circulation in manuscript around 1714 – that is, before the work was printed. In the Schwerin source, the work bears the enigmatic title 'Grosso Mogul'. Bach reworked the robust themes and the sometimes absurdly difficult violin solos into a multi-faceted organ work, which could still inspire the young Wilhelm Friedemann Bach around 1730.

## Chorale arrangements and free keyboard works

The other keyboard works in this set demonstrate in different ways the extent to which Bach's preoccupation with Vivaldi and the Italian concerto form was assimilated into his own musical thinking. The paired Prelude and Fugue in A minor BWV 894 has pronounced concertante features. The Prelude contains a clearly recognisable ritornello that immediately reveals the structure of the movement to the listener. The Fugue, in turn, with its stormy virtuosity, is reminiscent of the gigue-like final movements in Vivaldi's op. 4. Bach's boldly executed idea of taking over the work note for note into the outer movements of his Triple Concerto for flute, violin and harpsichord BWV 1044 was a simply brilliant stroke.

In the Fantasia and Fugue BWV 944, introduced by a short Fantasia with arpeggiated chords, Bach transfers the ritornello principle to a contrapuntal genre for the first time. The consequence of this decision is that the development of the subject is relegated to the background in favour of the extended episodes.

Bach's rapid stylistic development since his time in Arnstadt can be seen in the Prelude and Fugue in G minor BWV 535. Here, at some stage during his Weimar period, Bach fundamentally revised a not particularly distinctive early work (BWV 535a) from around 1704, and created an extended *passaggio* Prelude with a boldly harmonised arpeggio section founded on the north German model. In the four-part Fugue he expands the

traditional central German formal and stylistic models of his youth by using a number of elements with which he apparently had become acquainted in the works of Dietrich Buxtehude, during his visit to Lübeck (1705-06). This emerges with almost programmatic clarity in the pedal solo, which abruptly interrupts the quiet flow of the fugue, merges into virtuoso passagework and brings the piece to a conclusion as effective as it is unexpected.

The Fugue in G minor BWV 542/2 probably dates from the very end of Bach's Weimar period; he later added an extended Fantasia. Bach played the piece in 1720 when he applied for the position of organist at the Jacobikirche in Hamburg, where it so impressed the musicians present that the music critic Johann Mattheson quoted the theme ten years later in his treatise *Grosse General-Bass-Schule* (1731). And even more than two decades after Bach's death, the Hamburg organist Johann Stephan Borsch added the words 'The very best pedal piece by Herr Johann Sebastian Bach' to his copy of this brilliant composition. This fugue, which features several concertante episodes, is one of the touchstones of every organist. Its subject quotes an old Dutch folksong – perhaps a tribute to the aged Jan Adam Reinken, one of the listeners at his audition, whose works Bach had admired since his school days in Lüneburg.

In addition to the original collections of works he made himself, several dozen individual organ pieces have survived under Bach's name. In addition to broadly conceived fantasias and partitas, there are also short and undemanding movements. In the Bach-Werkeverzeichnis catalogue, these pieces are arranged in the groupings in which they have come down to us, which, however, reveals nothing about any shared identity intended by the composer or about musical similarities between them. The pieces BWV 690-713, for example, are described as 'chorale arrangements in Kirnberger's collection'. It has since become clear, however, that it was not Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger who was the original collector of these pieces, but rather the Leipzig music dealer Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, who compiled this repertory around 1760. An important source of supply for Breitkopf was the Altenburg organist Johann Ludwig Krebs, but other organists based in central Germany also seem to have made their treasures accessible to him. Among the works in the Breitkopf collection is the demanding trio movement on the hymn *Wo soll ich fliehen hin* BWV 694 with a cantus firmus woven into the texture; the piece is one of those by Bach which Breitkopf received in copies from the composer's former pupil Johann Ludwig Krebs.

Masterpieces from Bach's time as an organist in Weimar are the 'Eighteen Chorales', which were later assembled in Leipzig to form a collection. They are representative of the type of the 'large-scale' chorale prelude, in which the melody of the underlying hymn is treated in free fashion. In these monumental compositions, unique in every respect, Bach incorporated the chosen melody line by line into extensive, elaborately polyphonic textures, some of which already point forward to the great opening choruses of the Leipzig chorale cantatas. What the organists of earlier generations had striven for with still limited musical resources is here brought to the highest perfection. The Trio on the old hymn paraphrase of the Gloria *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664 derives the theme of its three obbligato voices intertwined in an ornate texture from the first line of the chorale; as if in reference to the original, the pedal then intones the first two lines of the chorale as a cantus firmus towards the end. The mature arrangement of *Valet will ich dir geben* BWV 736 also corresponds to the type of the large-scale chorale prelude.

The principle of strict trio texture, later implemented to sheer perfection in the six Sonatas BWV 525-530 around 1730, had already preoccupied Bach during his time as organist in Weimar; this interest probably sprang originally from transcriptions of chamber works. The Trio for organ in D minor BWV 583, whose short head motif is indebted to the French style, is reminiscent of a true trio sonata for two melody instruments and basso continuo.

These authentic works are supplemented in this recording by four chorale arrangements of dubious authenticity. The bicinium *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV-Anh. 65 is included without attribution in an anthology compiled by Johann Gottfried Walther and Johann Tobias Krebs in Weimar around 1714-17. By contrast, the other works – *Freu dich sehr, o meine Seele* BWV-Anh. 52, *Jesu, meine Freude* BWV-Anh. 58 and *Wir glauben all an einen Gott* BWV-Anh. 69 – are not attested before the beginning of the nineteenth century. Even if their connection with Bach remains uncertain, they nevertheless show how much the musical language of the Italian concerto influenced the formal, harmonic and melodic configuration of German music in the early eighteenth century.

The series of works from Bach's later Weimar period presented here is concluded by the three-movement Toccata in C major BWV 564. The extraordinarily virtuosic passagework on the manual is followed by a long pedal solo, in the course of which Bach manifestly explores the entire range of the pedal keyboard at his disposal. This fireworks display is followed by a solemn polyphonic section that modulates over a wide spectrum of keys. The central movement is an elegiac Adagio, in which – over a quasi-ostinato bass figure in the pedal and a simple chordal accompaniment in the left hand – an expressive cantilena unfolds in the upper voice. At the end of the work comes a lively fugue whose theme, interspersed with rests, is animated by youthful verve.

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

## Die Kunst der Bearbeitung: eine Kunst der Freiheit

Nach der Einspielung von Bachs französisch beeinflussten Werken für Tasteninstrumente möchte ich mit dieser italienisch geprägten Aufnahme zeigen, mit welcher Meisterschaft sich der junge Bach der Kunst der Bearbeitung widmete. Dank einer genauen Kenntnis der italienischen Orchestermusik und dank seiner Fähigkeit, sich einen Stil anzueignen und dem Tonsatz für Tasteninstrumente anzupassen, gelang es Bach, mit den begrenzten Mitteln des Soloinstrumentes eine ganze Orchesterwelt neu zu schaffen: eine große Herausforderung für einen jungen Komponisten auf der Suche nach den verschiedenen Verfahren, um Orgel oder Cembalo wie ein Orchester klingen zu lassen.

Etliche der Konzerte Bachs sind zwar bekannt, doch werden sie sehr selten aufgeführt und zu Unrecht geringgeschätzt, weil es sich eben um „bearbeitete“ Musik handelt. Aber bei Bach sind Transkriptionen alles andere als belanglos. Sie zeigen vielmehr eine bewundernswerte Ausführung bis ins kleinste Detail und ermöglichen dem Interpreten durch die unendlich vielen Klangfarben, die ihr Wesen ausmachen, eine sehr lebendige Wiedergabe, ob auf der Orgel oder auf dem Cembalo. Was Vivaldi betrifft, so ist es wichtig, sich bewusst zu sein, dass er sehr rasch komponierte und ohne Vortragsangabe, was bei den Verzierungen viel Raum bot, insbesondere in den langsamen Sätzen. Und hier übernahm Bach auf geniale Weise das Feld, indem er nämlich Takte vervollständigte und Verzierungen sehr genau notierte, entsprechend den Vorstellungen, die er von der italienischen Praxis hatte: ausgedehnte Überleitungen, große Sprünge, fein ausgearbeitete Verzierungen usw. Dass sich Bach diese Freiheit nahm, ist auch eine Aufforderung an den Interpreten, dem Notentext nicht streng zu folgen, sondern sich seinerseits den italienischen Stil anzueignen.

Die Einspielung von Werken dieser Art ist folglich ein schwieriges Unternehmen, das uns weit über das, was Bach geschrieben hat, hinausführt. Es genügt nicht, die Noten von Bach in den Händen zu halten, um dies alles zu sehen: Es ist auch eine gute Kenntnis des Originalkonzerts nötig, und man muss die beiden Notentexte – das Original und seine Bearbeitung – miteinander vergleichen, um das Werk zu durchdringen und Bachs Arbeit nachzuvollziehen. Nachdem die Entscheidung für die jeweiligen Instrumente gefallen war, fand ich während der Aufnahme heraus, dass sich mit der Tastatur viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten ergeben, als ich vermutet hatte: wenn man z.B. die Solopartien (meistens in der rechten Hand) mittels des *cantabile* spielt und die linke Hand mehr zurücknimmt (arpeggiert, nach Lautenart, gebrochen), um ihr die Rolle der Begleitung zuzuweisen; in anderen, *tutti*-Passagen muss man mit den beiden Händen eine Art orchestrales Leuchten herstellen usw.

Wenn sich Bach gegenüber den ursprünglichen Werken gewisse Freiheiten herausnimmt – und z.B. neue Dimensionen schafft, weil er etwa die von Vivaldi für unausgewogen hält –, kommt dies keinesfalls einem Verrat gleich, sondern zeigt im Gegenteil das ganze Interesse, das er für die Werke und ihre Komponisten hegt. Seine Bearbeitungen sind keine Auftragswerke, und sie wurden auch nicht ediert; Bach hielt es einfach für sinnvoll, dass diese Musik bekannt und auf Tasteninstrumenten gespielt würde: Dies beweist, dass er Vivaldi und Marcello ebenso sehr bewunderte wie die Meister der vorherigen Generationen. Allgemeiner gesagt, wird mit diesen Bearbeitungen die Grundlage für ein Phänomen gelegt, das für Bachs Musik von zentraler Bedeutung sein wird: Ob es sich um Transkriptionen anderer Komponisten oder um die seiner eigenen Werke handelt, die Stücke aus seiner Hand können auf viele verschiedene Arten gespielt werden. Auch aus diesem Grund habe ich für die Interpretation dieser Konzerte unterschiedliche Instrumente gewählt.

Bevor ich mich an die Arbeit machte und mit der Aufnahme begann, stellte ich mir die Frage, wie es mir gelingen würde, den jeweiligen Charakter der Stücke auf lebendige Art wiederzugeben. Die Instrumente waren mir eine große Hilfe, wenn es darum ging, unter den enorm vielfältigen, ungeahnten Möglichkeiten eine Wahl zu treffen: Der ausgesprochen warme Klang des historischen Cembalos aus dem Museum Santa Catarina von Treviso ermöglichte es mir mit seinen Darmsaiten und einer außergewöhnlichen Bandbreite an Registern – namentlich das des *teorbino* (Darmsaiten) –, schillernde, ungewohnte „orchestrale“ Klangfarben zu finden. Die Konzerte BWV 596 und BWV 593 werden im Allgemeinen auf der Orgel gespielt, hier aber auf einem Pedalcembalo, einem Hausinstrument, das – wie das Pedalclavichord – zu jener Zeit im deutschen Raum recht verbreitet war. Es liegt mir sehr daran, mit dieser Gesamtaufnahme durch die Wahl bestimmter Instrumente

zu zeigen, auf welche andere Weise man dieses Repertoire spielen kann, und den „häuslichen“ Charakter dieser Musik erlebbar zu machen, die ein Amateurmusiker damals kaum je auf der Orgel spielen konnte. Also spielte er sie, zu seinem eigenen Vergnügen, auf dem Pedalcembalo oder dem Pedalclavichord. Bach ging es meines Erachtens mit diesen Transkriptionen darum, eine ausgefeilte Stilübung zu schaffen, die in aller Freiheit gespielt werden kann. Übrigens ist es nicht uninteressant, den Vorgang des Bearbeitens selbst nachzuvollziehen; nimmt man Bach als Beispiel dafür, ist es absolut faszinierend zu untersuchen, wie er das Orchestermaterial über die Tastatur zum Klingen bringt! Je weiter man seine Werke chronologisch verfolgt, desto weniger ist die erwähnte Freiheit festzustellen, denn er gruppierte seine Stücke immer öfter in Sammlungen und komponierte in Hinblick auf Druckausgaben (wie z.B. *Das Wohltemperierte Klavier* oder die *Sechs Partiten*), in denen alles notiert war, durchdacht von A bis Z, die richtige Note im richtigen Moment.

Die Konzerte stellen einen wunderbaren Freiraum dar, in dem man sich gleichzeitig im Bereich der Transkription und der Improvisation befindet. Die *Toccatà* BWV 564 als letztes Stück dieser Aufnahme mit italienischem Bezug ist beispielhaft: ein veritables *concerto grosso*, eine Art „Brandenburgisches Konzert“ für Orgel. Die „improvisierte“ Einleitung, der eine konzertante Durchführung mit *solì-tutti*-Zwiegespräch folgt, und das italienisch inspirierte Adagio zählen zu Bachs schönsten Stücken. Die Orgel von Marmoutier mit ihrer großen Auswahl an Registern bietet eine breite Palette von Klangfarben und bringt somit dieses Werk besonders gut zur Geltung, wie auch die Trios oder Choräle, die einen mehr kammermusikalischen Charakter haben, aber ebenfalls italienisch anmuten.

Die Bearbeitung hat mit Freiheit zu tun, sie untersteht auch der schöpferischen Fantasie: Jedes Stück dieser Aufnahme versetzt uns in die Welt von Venedig, die Bach faszinierte und inspirierte, und dies so sehr, dass er sich mit den Instrumenten, die er zur Verfügung hatte, eine ganz bestimmte Vorstellung der Klangfarben Italiens zu machen vermochte.

BENJAMIN ALARD

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

**Johann** Sebastian Bachs Weimarer Zeit (1708-1717) lässt sich anhand von biographischen und künstlerischen Erwägungen in zwei Abschnitte unterteilen, wobei seine Ernennung zum Konzertmeister im März 1714 als Zäsur gilt. In seinen ersten Jahren in der kleinen herzoglichen Residenz waren Schaffenskraft und Tatendrang des jungen Komponisten anscheinend unerschöpflich. So ist es kaum verwunderlich, dass er sich mit dem Dienst auf der Orgelbank schon bald nicht mehr zufriedengab, sondern eine wichtigere Rolle in der Hofkapelle anstrebte. Bachs gelegentliche Gastspiele an anderen Höfen – etwa 1711 im nahegelegenen Gotha – mussten Herzog Wilhelm Ernst fürchten lassen, sein ambitionierter Hoforganist werde sich nach einer anspruchsvolleren Stelle umtun, wenn er ihm nicht weitere Betätigungsfelder erschloss. Eine in den Weimarer Akten dokumentierte kräftige Besoldungserhöhung, die Bach Anfang Juni 1711 nach nur knapp drei Dienstjahren gewährt wurde, scheint eine gewisse Erweiterung seines Aktionsradius zu bestätigen, zugleich deutet sie aber auch auf die große Wertschätzung seiner künstlerischen Leistungen.

Doch auch das konnte Bach nicht dauerhaft zufriedenstellen. Ende 1713 begann er, sich ernsthaft nach einer anderen Position umzusehen. Dies war wohl nicht zuletzt auch den eigenwilligen Herrschaftsstrukturen des Weimarer Herzogtums geschuldet, die sich ab dem späten 17. Jahrhundert als sehr problematisch herausstellten. Nach dem Tod von Herzog Johann Ernst II. (1683) lagen die Regierungsgeschäfte in den Händen von dessen beiden Söhnen, Wilhelm Ernst und Johann Ernst III. Wilhelm Ernst bezog die Wilhelmsburg, sein jüngere Bruder Johann Ernst lebte in unmittelbarer Nachbarschaft im sogenannten Roten Schloss. 1707 verstarb der jüngere der beiden herzoglichen Brüder; sein Nachfolger wurde sein noch minderjähriger Sohn Ernst August. Das Verhältnis zwischen Onkel und Neffe verschlechterte sich während Bachs Amtszeit zunehmend und beeinträchtigte schließlich auch das Wirken der Hofkapelle, die immer wieder in die Kompetenzstreitigkeiten der beiden Rivalen verwickelt wurde.

Dies mag Bach das Hofleben gründlich verleidet haben, so dass ihm die Aussicht auf eine städtische Anstellung mit ihrer relativen Unabhängigkeit entsprechend verlockend erscheinen musste. Eine attraktive Option tat sich während eines Besuchs in Halle im Dezember 1713 auf. Bei den Planungen zum Neubau der Hauptorgel in der dortigen Marktkirche war offenbar Bachs Expertise als Orgelfachmann gefragt. In der vom Kirchenkollegium der Marktkirche ausgesprochenen Einladung an den Komponisten dürfte aber auch der Umstand eine Rolle gespielt haben, dass die zugehörige Organistenstelle seit dem Tod von Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow anderthalb Jahre zuvor verwaist war und diesbezügliche Verhandlungen mit verschiedenen Bewerbern noch zu keinem positiven Ergebnis geführt hatten.

Sicher waren Bach diese Hintergründe bekannt, und so war er vermutlich auch kaum überrascht, als man ihn in Halle kurzfristig aufforderte, sich in den Kreis der Kandidaten einzureihen und eine Probekantate aufzuführen. Verschiedenen Dokumenten ist zu entnehmen, dass Bach vom Vorstand der Hallenser Marktkirche geradezu hofiert wurde. Damit er sein Stück in Ruhe komponieren könne, wurde er in der vornehmsten Herberge am Platz untergebracht, dem Gasthaus „Zum Goldenen Ring“, wo – wie eine Rechnung belegt – zur Förderung seiner Kreativität reichlich „Bier, Brandewein und Tabak“ bereitgestellt wurden.

Insgesamt hinterließ Bach in Halle einen denkbar günstigen Eindruck, und am 13. Dezember votierte das Kirchenkollegium einstimmig für seine Einstellung. Laut Protokollbuch der Marktkirche soll er die Wahl – zumindest mündlich – auch angenommen haben, bevor er nach Weimar zurückreiste. Der Dienstvertrag wurde allerdings erst Mitte Januar nach Weimar gesandt. Was zunächst nur eine Formalität zu sein schien, wurde nun Gegenstand langwieriger Verhandlungen. Bach ersuchte das Kollegium in Halle um eine Erhöhung der ihm in Aussicht gestellten Bezüge, gleichzeitig nutzte er das Berufungsschreiben offenbar, um auch in Weimar seine Arbeitsbedingungen neu zu verhandeln. Das nach einigem Hin und Her erzielte Ergebnis war schließlich – sehr zum Verdruss des Hallenser Kirchenkollegiums – seine am 2. März 1714 protokollierte Beförderung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle „mit angezeigtem Rang nach dem Vizekapellmeister“.

Der zweite Abschnitt von Bachs Weimarer Zeit war weniger von biographischen Entwicklungen geprägt – wengleich der neue Konzertmeister auch weiterhin immer wieder Gelegenheiten fand, sich außerhalb der Residenz bekannt zu machen: Dokumentarisch belegt sind Orgelprüfungen in Halle und Erfurt (1716) sowie Gastspiele in Gotha und Dresden (1717). Vor allem aber waren die Jahre 1714-1717 eine Zeit der intensivierten künstlerischen Entwicklung, bestimmt von regelmäßigem Komponieren und Aufführen von Kirchenkantaten

sowie von der Beschäftigung mit einer neuen Art von Musik, die in Weimar offenbar im Nachgang der Kavaliereise von Prinz Johann Ernst Einzug hielt. Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), der jüngere Halbbruder des mitregierenden Herzogs Ernst August, hielt sich von Anfang 1711 bis Mitte 1713 vor allem in den Niederlanden auf; er hörte Vorlesungen an der Universität Utrecht, besuchte Amsterdam und unternahm vermutlich auch kürzere Reisen nach England und Frankreich. Im Juli 1713 kehrte der musikbegeisterte Prinz mit reichen Schätzen nach Weimar zurück – speziell in Amsterdam hatte er in großem Umfang seltene italienische Musikalien erworben, für die nun neue Regale angefertigt werden mussten. Vermutlich befanden sich unter den Amsterdamer Trouvaillen auch Exemplare der bald darauf von Bach bearbeiteten Violinkonzerte op. 3 (*L'estro armonico*, 1711) und op. 4 (*La stravaganza*, 1712) aus der Feder von Antonio Vivaldi. Der junge Prinz konnte die fachkundig und mit großem Eifer zusammengetragenen Musikalien nur noch kurze Zeit genießen: Eine schon in Utrecht diagnostizierte Krebserkrankung setzte seinem Leben bereits 1715 ein vorzeitiges Ende.

Für Bach waren die Musikalien des Prinzen eine wichtige Quelle der Inspiration. Zwar hatte er schon in seinen ersten Weimarer Jahren seine Kompositionskunst vervollkommen, doch gehört zu wahrer Meisterschaft auch das beständige Weiterentwickeln des Erreichten. Mit der Rückkehr von Prinz Johann Ernst erklang in der Residenz zum ersten Mal Vivaldis „ganz neue Art von musikalischen Stücken“, die Bach anregte, mehrere Werke des Italiensers für Cembalo und Orgel solo zu bearbeiten. Nach einer – möglicherweise auf Mitteilungen der beiden ältesten Bach-Söhne zurückgehenden – Aussage von Johann Nikolaus Forkel studierte Bach beim Übertragen der Werke des italienischen Meisters „die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben untereinander, die Abwechslungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken.“ Es ist zwar davon auszugehen, dass Bach, wie es sein Sohn Carl Philipp Emanuel zutreffend formuliert hat, seinen eigenen Stil bereits lange vor der Begegnung mit den Konzerten Vivaldis „durch eigenes Nachsinnen“ entwickelt und gefestigt hatte; durch die Beschäftigung mit Vivaldi und anderen italienischen Meistern hat sein unverwechselbares Idiom aber zweifellos noch wesentliche neue Facetten hinzugewonnen.

Das Übertragen von Konzerten scheint sich um 1713 in Weimar zu einer echten Mode entwickelt zu haben. Einer in Amsterdam gängigen Praxis folgend pflegten nun auch Bach, Johann Gottfried Walther und weitere Kollegen diese neue Art der „aufs Clavier applicirten Stücke“. Aus Bachs Feder sind immerhin sechzehn Konzerte für Cembalo und fünf für Orgel erhalten. In diesen Werken geht es vordergründig immer um die spielbare Übertragung eines für ein Streicherensemble erfundenen musikalischen Satzes auf die Verhältnisse des Tasteninstrumentes. Bachs Konzerttranskriptionen gehen jedoch weit über diese rein technische Aufgabe hinaus. Sie zielen zum einen auf eine klaviertypische Umsetzung des typischen Streicher-Figurenwerks, und zum anderen bemühen sie sich um eine Bereicherung der musikalischen Substanz durch neu hinzu komponierte Stimmen und motivische Verknüpfungen.

Die vorliegende vierte Folge von Benjamin Alards Gesamteinspielung von Bachs Tastenmusik stellt sämtliche erhaltenen Konzertübertragungen Bachs nach Werken Vivaldis in den Mittelpunkt. Dieses Werkkorpus wird ergänzt durch Bearbeitungen von Werken von Alessandro Marcello und Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar.

## Acht Konzerte für Cembalo solo

Das Konzert in h-Moll BWV 979 ist ein typischer Vertreter des virtuosen und experimentierfreudigen norditalienischen Concerto-Stils. Der stürmische Impetus des Originals, seine kühne Einfachheit und die rasche Folge unterschiedlicher Klangbilder wurden von Bach mit großem Geschick auf das Tasteninstrument übertragen. Einen ganz anderen Charakter hat das Konzert BWV 974; die Übertragung eines Oboenkonzerts des venezianischen Juristen, Dichters und Komponisten Alessandro Marcello (1673-1747) ist ein Werk von außergewöhnlicher lyrischer Anmut.

Die Vorlagen von Bachs Konzerten BWV 972, 976 und 978 entstammen der 1711 in Amsterdam gedruckten Sammlung *L'estro armonico* op. 3 von Antonio Vivaldi, die den venezianischen Komponisten seinerzeit in ganz Europa berühmt machte. In seinen sorgfältigen Bearbeitungen für das neue Medium versah Bach in den langsamen Sätzen die ursprünglichen Violinkantilenen mit zahlreichen Verzierungen und verdichtete zugleich die motivische Substanz der schnellen Ecksätze.

Die beiden Konzerte BWV 975 und BWV 980 sind nach Vorlagen aus Vivaldis Sammlung *La stravaganza* op. 4 bearbeitet. Anscheinend hatte Bach aber nicht zu den gedruckten Stimmbüchern Zugang, sondern verwendete handschriftlich verbreitete Frühfassungen. Auch diese Werke wählen eine dreiteilige Anlage, doch sind ihre Satzmodelle komplexer. Außerdem hat Bach in diesen Stücken weitaus stärker in das musikalische Material eingegriffen als in den Bearbeitungen aus Vivaldis op. 3 und so einen besonders dichten und klangvollen Klaviersatz geschaffen. Auch für die Vorlage von BWV 973 scheint er auf eine handschriftliche Frühfassung des betreffenden Konzerts zurückgegriffen zu haben, da Vivaldi das Werk erst 1717 in seiner Sammlung op. 7 veröffentlichte. Bachs Bearbeitungstechnik ähnelt dem in den Transkriptionen aus op. 3 beobachteten Verfahren.

## Vier Konzerte für Orgel (Pedalcembalo) solo

Von den vier in dieser Folge enthaltenen Konzertbearbeitungen für Orgel spielt Benjamin Alard drei auf einem zweimanualigen Pedalcembalo.

Das Orgelkonzert in G-Dur BWV 592 ist die Bearbeitung einer Komposition des früh verstorbenen Weimarer Prinzen, die Bach nachträglich auch für Cembalo adaptiert hat. Die an Vivaldi geschulte Konzertform verstärkt im ersten Satz den Kontrast von Ritornell und Episode durch einen Wechsel von Duolen und Triolen. Im zweiten Satz verwandelt Bach die in seiner Vorlage mit Pausen durchsetzte Solostimme in eine weiträumige Kantilene, während im dritten die schnellen Tonrepetitionen des Originals durch orgeltypische Dreiklangbrechungen ersetzt werden.

Auch die beiden großartigen Konzerte in a-Moll BWV 593 und d-Moll BWV 596 gehen auf Vorlagen aus Antonio Vivaldis *L'estro armonico* zurück. Mit überragendem Geschick gelingt es Bach hier, das die Vorlagen bestimmende Wechselspiel zwischen einer kleinen Solistengruppe und dem Orchester in der Manier eines Concerto grosso auf dem Tasteninstrument hörbar zu machen: Simultane und sukzessive Manualkontraste, Doppelpedal und ausgeklügelte Registrieranweisungen erzeugen neuartige mehrschichtige Klangkonstellationen, die auf der Orgel bis dahin unbekannt waren.

Das Konzert in C-Dur BWV 594 basiert ebenfalls auf einer Vorlage von Vivaldi, und zwar auf dem außerordentlich anspruchsvollen Violinkonzert in D-Dur, das um 1720 in der Sammlung *Concerti a cinque stromenti* op. 7 im Druck erschien. Die starken Abweichungen in Bachs Notentext – insbesondere die beiden monumentalen Solokadenzen der schnellen Sätze und der neue Mittelsatz – veranlassten die frühe Bach-Forschung zu dem Urteil, Bach habe hier weitaus stärker in den Notentext seiner Vorlage eingegriffen als sonst. Erst 1956 konnte Rudolf Eller eine in der Landesbibliothek Schwerin überlieferte Fassung von Vivaldis Konzert ermitteln, die nahezu sämtliche Merkmale von Bachs Bearbeitung vorwegnimmt. Dies impliziert, dass Bach auf eine bereits um 1714 – also vor der Drucklegung – handschriftlich kursierende Alternativfassung zurückgreifen konnte. In der Schweriner Quelle trägt das Werk den rätselhaften Titel „Grosso Mogul“. Die robusten Themen und die zum Teil aberwitzig schwierigen Violsoli hat Bach zu einem facettenreichen Orgelwerk umgearbeitet, das noch um 1730 den jungen Wilhelm Friedemann Bach begeisterte.

## Choralbearbeitungen und freie Tastenwerke

Die übrigen Tastenwerke in dieser Folge demonstrieren auf unterschiedliche Weise, wie sehr Bachs Beschäftigung mit Vivaldi und der italienischen Konzertform in sein eigenes musikalisches Denken eingegangen ist. Das Satzpaar Präludium und Fuge in a-Moll BWV 894 trägt ausgesprochen konzertante Züge. So findet sich im Präludium ein klar erkennbares Ritornell, das dem Hörer die Struktur des Satzes unmittelbar verdeutlicht. Die Fuge wiederum gemahnt in ihrer stürmischen Virtuosität an die giguenartigen Finalsätze in Vivaldis op. 4. Bachs kühn umgesetzte Idee, das Werk Note für Note in die Ecksätze seines Tripelkonzerts BWV 1044 zu übernehmen, ist schlichtweg brillant.

In der von einer kurzen Fantasia mit arpeggierten Akkorden eingeleiteten Fantasia und Fuge BWV 944 überträgt Bach das Ritornellprinzip erstmalig auf eine kontrapunktische Gattung. Diese Entscheidung hat zur Folge, dass die Durchführungen des Themas zugunsten der ausgedehnten Zwischenspiele in den Hintergrund rücken.

Bachs rasante stilistische Entwicklung seit der Arnstädter Zeit zeigt sich an dem Satzpaar Präludium und Fuge in g-Moll BWV 535. Bach hat hier in seiner Weimarer Periode ein um 1704 entstandenes, noch wenig profiliertes Frühwerk (BWV 535a) grundlegend überarbeitet und nach norddeutschem Vorbild ein ausgedehntes Passagio-Präludium mit einem harmonisch kühnen Arpeggio-Teil geschaffen. In der vierstimmigen Fuge erweitert er die traditionellen mitteldeutschen Form- und Stilmodelle seiner Jugend um eine Reihe von Elementen, die er offenbar bei seinem Aufenthalt in Lübeck (1705/06) in den Werken von Dietrich Buxtehude kennengelernt hatte. Mit geradezu programmatischer Deutlichkeit tritt dies in dem abrupt den ruhigen Fluss der Fuge unterbrechenden Pedalsolo hervor, das in virtuoses Passagenwerk übergeht und die Komposition zu einem ebenso wirkungsvollen wie unerwarteten Abschluss bringt.

Die Fuge in g-Moll BWV 542/2 entstand wohl ganz am Ende von Bachs Weimarer Periode; später erweiterte er sie noch um eine ausgedehnte Fantasie. Bach hat das Stück 1720 bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg gespielt, wo es die anwesenden Musiker so sehr beeindruckte, dass der Musikkritiker Johann Mattheson das Thema noch 1731 in seiner *Grossen General-Bass-Schule* zitierte. Und noch mehr als zwei Jahrzehnte nach Bachs Tod versah der Hamburger Organist Johann Stephan Borsch seine Abschrift dieser brillanten Komposition mit dem Zusatz „Das allerbeste Pedal-Stück vom Herrn Johann Sebastian Bach“. Die mit mehreren konzertierenden Zwischenspielen ausgestattete Fuge gehört zu den Prüfsteinen eines jeden Organisten. Ihr Thema zitiert ein altes holländisches Volkslied – vielleicht eine Reverenz an den unter den Zuhörern des Probespiels weilenden greisen Jan Adam Reinken, dessen Schaffen Bach seit seiner Lüneburger Schulzeit bewunderte.

Außerhalb der originalen Werksammlungen sind unter Bach Namen noch mehrere Dutzend einzelstehende Orgelwerke überliefert. Neben weit ausgreifenden Fantasien und Partiten stehen kurze und anspruchslose Sätze. Im Bach-Werkeverzeichnis sind diese Stücke nach Überlieferungsgruppen angeordnet, was allerdings weder etwas über eine vom Komponisten intendierte Zusammengehörigkeit noch über musikalische Gemeinsamkeiten aussagt. So sind die Stücke BWV 690-713 als „Choralbearbeitungen in Kirnbergers Sammlung“ bezeichnet, mittlerweile hat sich allerdings herausgestellt, dass nicht der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger der ursprüngliche Sammler dieser Stücke war, vielmehr wurde das Repertoire um 1760 von dem Leipziger Musikalienhändler Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zusammengetragen. Eine wichtige Bezugsquelle für Breitkopf war der Altenburger Organist Johann Ludwig Krebs, doch auch andere mitteldeutsche Organisten scheinen ihm ihre Schätze zugänglich gemacht zu haben. Unter den Werken der Sammlung Breitkopf befindet sich auch der anspruchsvolle Triosatz über das Lied „Wo soll ich fliehen hin“ BWV 694 mit eingewobenem cantus firmus; das Stück zählt zu jenen Werken J. S. Bachs, die Breitkopf in Abschriften von dessen ehemaligem Schüler Johann Ludwig Krebs erhielt.

Meisterwerke aus Bachs Weimarer Organistenzeit sind die später in Leipzig zu einer Sammlung zusammengefassten „Achtzehn Choräle“, die den Typus des „großen“ Choralvorspiels vertreten, in dem die Melodie des jeweils zugrundeliegenden Kirchenlieds in freier Weise behandelt wird. In diesen monumental und in jeder Hinsicht einzigartigen Kompositionen baute Bach die gewählte Melodie zeilenweise in ausgedehnte kunstvoll polyphone Gewebe ein, von denen einige bereits auf die großen Eingangschöre der Leipziger Choralcantaten verweisen. Was die Organisten früherer Generationen mit noch begrenzten musikalischen Mitteln angestrebt hatten, wird hier zu höchster Vollendung gebracht. Das Trio über das alte Gloria-Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664 leitet das Thema seiner drei in einem kunstvollen Satz miteinander verschlungenen obligaten Stimmen aus der ersten Choralzeile ab; wie eine Referenz an die Vorlage stimmt das Pedal zum Ende hin dann die ersten beiden Zeilen des Chorals als cantus firmus an. Dem Typus des großen Choralvorspiels folgt auch die reife Bearbeitung von „Valet will ich dir geben“ BWV 736.

Das um 1730 in den sechs Sonaten BWV 525-530 mit höchster Vollkommenheit umgesetzte Prinzip des strengen Triosatzes hatte Bach schon in seiner Zeit als Organist in Weimar beschäftigt; dabei dürften Transkriptionen von Kammermusikwerken den Anfang gebildet haben. An eine echte Triosonate mit zwei Melodieinstrumenten und Basso continuo erinnert das Orgel-Trio in d-Moll BWV 583, dessen kurzes Kopfmotiv dem französischen Stil verpflichtet ist.

Diese authentischen Werke werden in der vorliegenden Aufnahme durch vier Choralbearbeitungen zweifelhafter Echtheit ergänzt. Das Bicinium „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV-Anh. 65 ist anonym in einem um 1714-1717 von Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs in Weimar angelegten Sammelband enthalten. Die übrigen Werke – „Freu dich sehr, o meine Seele“ BWV-Anh. 52, „Jesu, meine Freude“ BWV-Anh. 58 und „Wir glauben all an einen Gott“ BWV-Anh. 69 – lassen sich hingegen erstmals Anfang des 19. Jahrhunderts nachweisen. Auch wenn ihre Verbindung zu Bach ungewiss bleibt, zeigen sie doch immerhin, wie sehr die musikalische Sprache der italienischen Concerti die formale, harmonische und melodische Gestaltung der deutschen Musik des frühen 18. Jahrhunderts geprägt hat.

Die hier präsentierte Serie mit Werken aus Bachs späterer Weimarer Zeit wird mit der dreisätzigen Toccata in C-Dur BWV 564 beschlossen. Dem außerordentlich virtuos Passagenspiel im Manual schließt sich ein langes Pedalsolo an, mit dem Bach offenbar den gesamten Umfang der ihm zur Verfügung stehenden Pedalklavatur auslotet. Auf dieses Feuerwerk lässt er einen feierlichen vollstimmigen Satz folgen, der ein weites Tonartenspektrum modulierend durchschreitet. In der Mitte des Stücks erklingt ein elegisches Adagio, in dem sich – über einer quasi ostinaten Bassfigur im Pedal und einer einfachen akkordischen Begleitung in der linken Hand – in der Oberstimme eine ausdrucksvolle Kantilene entwickelt. Am Schluss des Werks steht eine lebhaft Fuge, deren mit Pausen durchsetztes Thema von jugendlichem Schwung beseelt ist.

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



JOHANN SEBASTIAN BACH  
**The Complete Works for Keyboard Vol. 3**  
*In the French Style / À la française*  
 3 CD HMM 902457.59



**Digital only**  
**En digital uniquement**

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Jesu, meine Freude**  
 Season 1, Chapter 1  
*With Gerlinde Sämam, 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 conseils et son aide précieuse  
dans la construction du programme de ces enregistrements ;  
pour la session d'enregistrement à Trévise :  
Andrea Marcon, Claudio De Nardo et Elena Fantin  
de la Fondazione Antiqua Vox à Trévise,  
Graziano Bandini pour l'accord et le réglage de l'instrument,  
Lavinia Colonna Preti, Conseillère à la Culture de la Municipalité de Trévise,  
Elisabetta Gerhardingher, Conservatrice des Musei Civici de Trévise  
et l'ensemble du personnel du musée Santa Caterina de Trévise ;  
pour la session à Marmoutier :  
Hubert Sigrist, CIP Point d'Orgue et Renaud Vergnet (OrganScore)  
et Quentin Blumenroeder pour l'accord de l'instrument ;  
pour la session à Ivry :  
le Conservatoire municipal Musique et Danse d'Ivry,  
Élisabeth Joyé, Jean-Michel Berrette, Sylvain Debeil, Emmanuel Mesdésirs  
et Jean-François Brun pour l'accord et le réglage de l'instrument.*



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : Juin 2020, Musée Santa Caterina, Trévise, Italie (CD 1)

Septembre 2019, Auditorium Antonin Artaud, Ivry, France (CD 2)

Mai 2019, Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier, France (CD 3)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Alban Moraud et Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

Coordination éditoriale : Éditions des Abbesses - Fannie Vernaz

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

Photo : © IGOR studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902460.62