

Joachim Sebastian Bach

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

WEIMAR 1708-1717 **5** TOCCATAS & FUGUES

BENJAMIN ALARD

Organ, Pedal harpsichord & Clavichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 5

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

“Toccatà” - Weimar (1708-1717)

1		Toccatà in D minor BWV 565 <i>Ré mineur</i> / d-Moll	07'38
2		“Wo Gott der Herr nicht bei uns hält” BWV 1128 (Chorale Prelude)	05'10
3		“Liebster Jesu, wird sind hier” BWV 731 (Chorale Prelude)	01'53
4		“Liebster Jesu, wird sind hier” BWV 730 (Chorale Prelude)	01'17
5		Prelude and fugue in C major BWV 545a (early version: choral & 4 variations) <i>Do majeur</i> / C-Dur	05'23
6		“Jesu, meine Freude” BWV 713 (Chorale Prelude)	04'58
7		“Christus, der uns selig macht” BWV 747 (Chorale Prelude)	03'58
8		“Herzlich tut mich verlangen” BWV 727 (Chorale Prelude)	01'45
9		“Liebster Jesu, wird sind hier” BWV 706 (Chorale Prelude)	02'13
10		Prelude and fugue in A minor BWV 543 (early version BWV 543/1a for the Prelude) <i>La mineur</i> / a-Moll	09'04
11		Fantasia super “Christ lag in Todesbanden” BWV 695 03'28	
12		Trio in D minor BWV 528/2a (early version) <i>Ré mineur</i> / d-Moll	04'25
13		Toccatà and fugue in F major BWV 540 <i>Fa majeur</i> / F-Dur	13'16

Benjamin Alard

Organ Quentin Blumenroeder, Temple du Foyer de l'Âme, Paris (2009)

1		Toccatà in C minor BWV 911 <i>Do mineur</i> / c-Moll	11'03
2		Prelude and fugue in A major BWV 536a <i>La majeur</i> / A-Dur	06'50
3		Fantasia and fugue in A minor BWV 904 <i>La mineur</i> / a-Moll	07'57
4		Toccatà in F-sharp minor BWV 910 <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll	11'24
5		“Sei gegrüßet, Jesu gütig” BWV 768 (Chorale Partita)	10'24
6		Toccatà and fugue in D minor BWV 538 <i>Ré mineur</i> / d-Moll	12'40

Benjamin Alard

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

1	Tocatta in G major BWV 916 <i>Sol majeur / G-Dur</i>	08'51
	Concerto in G minor BWV 985 <i>Sol mineur / g-Moll</i> After Violin Concerto by Georg Philipp Telemann	
2	I. Allegro	02'54
3	II. Adagio	02'02
4	III. Allegro	02'16
5	Nun komm, der Heiden Heiland BWV 699 (Fughetta) 01'12	
6	Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 701 (Fughetta)	01'14
7	Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 697 (Fughetta)	00'58
8	Das Jesulein soll doch mein Trost BWV 702 (Fughetta) 01'45	
9	Gottes Sohn ist kommen BWV 703 (Fughetta)	00'42
10	Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 704 (Fughetta)	00'55
11	Christum wir sollen loben schon BWV 696 (Fughetta) 01'20	
12	Herr Christ, der einig Gottes Sohn BWV 698 (Fughetta)	01'15
	Concerto in B flat major BWV 982 <i>Si bémol majeur / B-Dur</i> After Johann Ernst of Saxe-Weimar's Violin Concerto, op. 1 no. 1	
13	I. Allegro	02'24
14	II. Adagio - Allegro	03'45
15	III. Allegro	01'54

	Concerto in D minor BWV 987 <i>Ré mineur / d-Moll</i> After Johann Ernst of Saxe-Weimar's Concerto, op. 1 no. 4	
16	I. Adagio - Presto - Adagio - Presto - Grave	02'05
17	II. Un poco allegro	02'19
18	III. Adagio	00'30
19	IV. Vivace	01'23
20	Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 722 (Passaggio Chorale)	01'08
21	Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 732 (Passaggio Chorale)	01'10
22	In dulci jubilo BWV 729 (Passaggio Chorale)	02'23
23	Vom Himmel hoch, da komm ich her BWV 738a (early version) (Passaggio Chorale)	01'01
24	Prelude and fugue in A minor BWV 895 <i>La mineur / a-Moll</i>	03'05
	Concerto in C minor BWV 981 <i>Do mineur / c-Moll</i> After Benedetto Marcello's Concerto, op. 1 no. 2	
25	I. Adagio	02'03
26	II. Vivace	02'06
27	III. Adagio	02'04
28	IV. Prestissimo	05'08

Benjamin Alard

Clavichord Émile Jobin (1998), after Christian Gottfried Friederici Gera (1773, collection from Musée de la musique - Philharmonie de Paris)

Éloge du clavicorde

Ce nouveau coffret fait apparaître trois instruments différents, mais sa particularité est d'intégrer, pour la première fois depuis le début de cette intégrale, le clavicorde. Il était primordial de l'inclure au moment de cette étape charnière dans le parcours chronologique de l'œuvre pour clavier de Bach : en effet, à Weimar se termine la période de jeunesse du compositeur – dite aussi de la première maîtrise –, qui précède la composition du *Clavier bien tempéré* (dont le premier livre sera notre prochain coffret) et l'arrivée du musicien à Köthen.

Le fait d'entendre ce nouvel instrument vient aussi de notre volonté de montrer non seulement la diversité de la pratique des claviers au sein de l'œuvre du compositeur, mais également la notion particulière de l'art de "toucher" (*toccare*) à travers le style "toccata" que Bach a maîtrisé de façon virtuose et renouvelée au cours de sa période à Weimar.

Le style "toccata" est un dérivé de la toccata italienne de forme libre alternant passages non mesurés, dans le style improvisé, et fugues, héritées du "stylus phantasticus". Chez Bach, elle est un puissant ressort permettant de déployer tout un art de toucher le clavier, tant au niveau stylistique que formel. Elle représente une musique de l'instant, un art de l'improvisation où le rythme est libre et où l'oreille est d'emblée sollicitée par ce fait de toucher, d'être en contact direct avec ce qui est joué. Au clavicorde, cette notion donne à l'interprète une entière liberté de façonner le son. En ce sens, l'instrument peut être comparé à la voix en raison de la grande variété de jeux et de couleurs qu'il propose : l'approche des chorals, des fuguettes, des transcriptions de la musique pour orchestre par le biais de cet instrument domestique est facilitée grâce à ce large spectre.

La dimension que le clavicorde apporte aux œuvres que j'ai choisies est en relation intime avec le travail d'écriture caractéristique du monde germanique. Joués sur cet instrument, les concertos virtuoses, dont l'univers sonore n'a *a priori* rien d'intime, révèlent au contraire la profondeur de cette musique que je n'avais pas soupçonnée jusqu'alors.

Contrairement au concert où le public doit être peu nombreux pour pouvoir entendre le clavicorde, l'enregistrement offre plus directement à l'auditeur cette dimension de l'instrument et son extraordinaire vocalité. Le clavicorde est apprécié, mais trop souvent considéré comme un instrument d'étude. En fait, il est bien plus que cela, car il propose de créer instantanément un son on ne peut plus vivant en utilisant le vibrato ou en réalisant le *cantabile* dont parlent si souvent les musiciens de l'époque, dont Bach et ses fils. Il s'agit là de tenir le son par l'intermédiaire de la tangente, une pièce de laiton fixée sur la touche qui fait vibrer la corde. Cela permet de produire une infinité d'expressions, d'où la très grande sensualité du clavicorde.

L'orgue peut avoir un côté majestueux et impressionnant, le clavecin charmant et magnifique, mais le clavicorde a cette sensualité particulière qu'on ne trouve pas dans les deux autres instruments dont les mécanismes plus ou moins complexes produisent le son. Au clavicorde, où il n'y a ni bec, ni sautereau, l'interprète ne quitte pas la corde : il est à nu, à l'instar d'un violoncelliste, d'un flûtiste ou d'un chanteur.

Entre les transcriptions de concertos ou les miniatures méditatives que constituent les fuguettes, le clavicorde nous confronte à l'essence même de ces pièces qui relèvent elles-mêmes d'une recherche à travers l'écriture et d'une volonté d'apprendre. Comme les inventions à deux ou trois voix, ces pièces nous enseignent l'écriture, mais interrogent aussi tout un univers compositionnel voué à la pratique et à l'improvisation. La toccata offre un langage qui fait partie de l'apprentissage du musicien, de son exploration du clavier.

Un musicien qui souhaiterait se plonger dans cet univers sans se confronter au clavicorde, un instrument qui faisait partie de la culture germanique de l'époque, passerait à côté de l'essentiel. Pour un instrumentiste à clavier qui a l'habitude de créer un monde sonore au clavecin ou à l'orgue, en tenant compte des différentes acoustiques des lieux, le travail bien fait est relativement acquis. En revanche, au clavicorde, le musicien est confronté à lui-même et peut se sentir très seul : il faut donc trouver le moyen de s'exprimer le plus librement possible – un peu comme un chanteur qui passerait d'une salle de deux mille places à un cadre très intime où l'écoute rapprochée le mettrait davantage seul face à lui-même et lui imposerait de conquérir le public de manière différente.

C'est toute la force de ce projet que de permettre d'explorer ces possibilités sonores, et la rencontre de différents instruments au fil de cette intégrale est d'autant plus fascinante. Ce qu'ils apportent est exceptionnel et contribue à sortir des sentiers battus, à réétudier la façon d'interpréter les œuvres et de les faire vivre autrement.

BENJAMIN ALARD

Quiconque essaie de se faire une image de Johann Sebastian Bach se le représente inévitablement sous les traits de l'homme âgé qu'on voit dans le célèbre

portrait peint par Elias Gottlob Haussmann à Leipzig. Mais il est aussi d'autres raisons qui font que, lorsqu'on pense à Bach, ce soit surtout au cantor de Saint-Thomas de Leipzig. En effet, ce n'est que pour cette période, qui englobe les vingt-sept dernières années de sa vie, que l'on peut parler avec une relative assurance de la personnalité et de l'œuvre de cet artiste qui, en fin de compte, reste pour nous très énigmatique : dès le début de la période de Leipzig, on peut suivre l'émergence des cycles annuels de cantates et leurs premières exécutions presque de semaine en semaine ; et, dans les dernières années, on connaît bien ses grands projets de composition – les oratorios, la série de *Clavier-Übungen* imprimés, ou les cycles monothématiques des œuvres tardives – et on sait quels sont les voyages qu'il fit et quels furent ses contacts avec sa famille, ses amis et ses collègues. Les étapes de la vie de Bach avant qu'il ne prenne ses fonctions à Leipzig sont en revanche beaucoup plus obscures. Ici, on n'a guère que de vagues points de repère dans ses activités, et même ses compositions ne peuvent, le plus souvent, être situées avec précision dans la chronologie. Les fils Bach eux-mêmes en étaient réduits à hausser les épaules devant les “*inévitables lacunes*” de la biographie de leur père, devant les “*histoires extravagantes*” et les “*incartades de jeunesse*” ; déjà, les connaissances concrètes leur manquaient. L'image qu'on peut se faire du jeune Bach est donc extrêmement floue. Serait-ce le musicien au regard féroce et génial, debout devant un orgue, qu'on voit dans le portrait récemment acquis par les Archives Bach de Leipzig ? Après tout, une étiquette ancienne apposée au dos du cadre, vraisemblablement dès le XVIII^e siècle, identifie le modèle au “*célèbre joueur et facteur d'orgue Bach, mort le 28 juillet 1750*”. Néanmoins, certains des témoignages laconiques, transmis au gré du hasard, laissent entrevoir un jeune génie impétueux, qui aimait bousculer les conventions sociales de l'époque et qui s'affrontait à ses supérieurs. En même temps, on a l'impression de voir un tacticien habile et un négociateur tenace, qui sut très tôt reconnaître ses propres qualités et réussit toujours à obtenir une bonne rémunération pour ses services. Enfin, on connaît un nombre considérable d'œuvres qui témoignent d'un talent qui n'apparaît qu'une seule fois à chaque époque.

Toujours est-il que Johann Sebastian Bach était considéré par ses contemporains comme un virtuose de l'orgue hors pair, comme un expert exceptionnel et redouté en facture d'orgue, et, surtout, comme l'auteur de compositions d'un très grand art destinées à l'orgue et aux autres instruments à clavier. Johann Joachim Quantz soulignait déjà la dimension historique de l'œuvre musicale de Bach dans sa méthode de flûte de 1752, où il écrit : “*C'est sur tout l'art de jouer des Orgues qui étant principalement venu des Pays-bas, fut alors fort poussé par [les maîtres d'Allemagne du Nord du XVII^e siècle]. Cependant c'est l'admirable Jean Sebastian Bach qui l'a de notre tems porté à sa plus grande perfection.*” Les extraordinaires exécutions de l'organiste Bach sont clairement évoquées dans la nécrologie publiée en 1754, qui indique que le défunt était le meilleur joueur d'instrument “*qu'on ait jamais connu*”. Ce jeu se distinguait non seulement par sa plénitude polyphonique et sa virtuosité à couper le souffle, mais surtout par la richesse des idées musicales et leur élaboration exhaustive dans les règles de l'art – qualités que l'on retrouve encore clairement dans les œuvres qui nous sont parvenues. En effet, l'œuvre pour orgue de Bach est sans équivalent dans toute l'histoire de la musique, par sa qualité exceptionnelle, son large éventail stylistique et, enfin, son simple volume. Au cours de sa vie, Bach a enrichi de chefs-d'œuvre exemplaires presque tous les genres de musique d'orgue courants à son époque ; mais il a également su créer de nouvelles formes qui furent déterminantes pour la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec le choral pour orgue entièrement fondé sur l'élaboration motivique, le diptyque du prélude et fugue, et, surtout, la redéfinition de la toccata traditionnelle.

Préludes (fantaisies, toccatas) et fugues

La perfection artistique de la musique pour clavier de Bach n'est sans doute nulle part plus évidente que dans les grandes œuvres libres pour orgue et clavecin des années weimaroises, considérées comme l'un des sommets de son œuvre créatrice, car les exigences techniques spécifiques du jeu y sont unies aux aspects compositionnels, stylistiques et formels dans une synthèse inégalée. L'un des mérites particuliers de Bach est d'avoir développé une technique de jeu dans laquelle les deux mains et les pieds de l'organiste sont occupés pareillement. L'inspiration première lui était venue de son étude des maîtres d'Allemagne du Nord – Reinken, Buxtehude et Bruhns –, dont il développa toutefois considérablement les réalisations dans ses propres grandes œuvres pour orgue. Dès 1802, le biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, reconnaissait la place particulière qu'occupaient les pièces d'orgue libres de Bach dans l'histoire de la musique : “*La pédale est de l'essence même de l'orgue, elle seule suffit pour lui donner une magnificence, une grandeur et une majesté bien supérieures à celles des autres instruments. [...] Un grand orgue muni d'un clavier de pédales doit être traité de manière à pouvoir être mis en action dans l'étendue entière de son diapason : le compositeur et l'exécutant en tireront ainsi tout ce qu'il peut donner. Personne ne l'a su mieux faire que Johann Sebastian Bach : non seulement son harmonie et sa mélodie si riches étaient parfaitement appropriées à l'instrument, mais il eut encore soin de donner à la pédale une partie complètement séparée.*”

La *Toccata en ré mineur* BWV 565 qui ouvre le présent album est sans doute l'œuvre la plus célèbre de toute la littérature pour orgue. La renommée légendaire que cette pièce a acquise, surtout au XX^e siècle, dépasse largement les frontières de la musique dite classique. Pour les spécialistes de Bach, toutefois, elle demeure problématique, car elle est difficile à situer dans l'œuvre du compositeur. L'alternance de passages débridés et d'accords diminués retentissants vise avant tout à produire le plus grand effet possible, mais ne manque pas de traits de génie, même si le travail subtil de détail fait défaut. La fugue, qui commence après une demi-cadence, est elle aussi inhabituelle ; son long thème est traité de manière plutôt libre, entrecoupé d'intermèdes. Elle débouche sur un récitatif qui revient à l'ambiance de la toccata.

La *Toccata et fugue en fa majeur* BWV 540 fait partie des grands chefs-d'œuvre de Bach. Le caractère monumental de la toccata, longue de plus de quatre cents mesures, et l'ampleur de la double fugue solennelle sont uniques, même dans l'œuvre de la maturité de Bach. Dans les sources du XVIII^e siècle, les deux mouvements sont souvent transmis séparément. De plus, ils ne requièrent pas la même étendue du pédalier. Ces deux faits laissent à penser qu'ils ont été composés à des périodes différentes. Le *fa*³ aigu inhabituel employé à la pédale dans la toccata montre que Bach a très probablement conçu cette pièce pour l'orgue de la chapelle du château de Weissenfels. Sur le plan stylistique, l'œuvre, qui emploie des éléments du style concertant, se rattache à la fin de la période de Weimar. La double fugue, en revanche, apparaît pour la première fois dans une copie réalisée vers 1731 par Johann Ludwig Krebs, qui fut l'élève de Bach à Leipzig. L'unité artistique des deux mouvements semble indiquer que la fugue fut composée dès le départ en vue d'être associée à la toccata. Malgré la complexité de la texture contrapuntique, Bach réussit à faire percevoir à l'auditeur la structure originale de la fugue grâce à un agencement habile. Le premier sujet, chromatique, est développé à quatre voix dans la première section ; Bach passe ensuite à une délicate texture à trois voix pour le développement séparé du second sujet, plus animé. Les quatre voix ne reviennent au complet qu'avec la combinaison des deux sujets dans la troisième section.

La *Toccatte et fugue en ré mineur* BWV 538 est généralement connue sous le nom de “Toccatte et fugue dorienne”. C’est le musicologue brunswickois Friedrich Conrad Griepenkerl qui est à l’origine de ce surnom, censé refléter le fait que l’œuvre est notée sans armure dans les sources de référence du XVIII^e siècle. La composition n’a cependant rien à voir avec l’ancien mode ecclésiastique ; il s’agit simplement, pour les tonalités mineures bémolisées, d’une convention de notation que Bach utilisa souvent – mais non exclusivement – jusqu’à la période de Köthen. C’est manifestement l’une des œuvres importantes et mûres de la période de Weimar. Les changements de clavier dans la toccata (indiqués par les termes “Oberwerk” et “Positiv”), précisément notés dans les sources, contribuent de manière significative à l’organisation formelle de cette vaste composition. Ils explicitent une structure qui s’inspire essentiellement de la forme du concerto vivaldien, avec son alternance de tutti et de solos, ou de ritournelles et d’épisodes. Bien sûr, on ne rendrait pas justice à la “Toccatte dorienne” si on la voyait comme un simple mouvement de concerto adapté à l’orgue, car les idées empruntées au modèle concertant sont reprises et traitées de manière extrêmement libre et autonome. Sous la plume de Bach émerge une nouvelle forme d’expression organique, hautement individuelle. La fugue est fondée sur un sujet *alla breve* de style vocal, pour ainsi dire, auquel s’ajoutent deux contresujets. D’une grandeur majestueuse, l’écriture élaborée à quatre voix s’écoule dans des permutations toujours nouvelles de la substance thématique jusqu’à la grandiose conclusion antiphonique, en quelque sorte. Bach devait tenir cette œuvre en haute estime, car une copie réalisée vers 1790 par l’organiste d’Erfurt Michael Gotthard Fischer rapporte que le compositeur l’avait jouée encore en 1738 “pour l’essai du grand orgue de Cassel”.

Parmi le groupe d’œuvres weimariennes que Bach a apparemment constamment peaufinées figure le *Prélude et fugue en ut majeur* BWV 545. La Neue Bach-Ausgabe a pu extraire pas moins de six versions différentes des nombreuses sources secondaires. Outre la principale, BWV 545, il faut mentionner la version BWV 545a enregistrée ici. Dans cette version manifestement plus ancienne, entre autres variantes, il manque les trois mesures introductives du prélude qui ouvrent de manière impressionnante l’espace sonore. Le travail motivique compact du prélude renvoie aux préludes du premier livre du *Clavier bien tempéré* (1722). Quant à la fugue, elle correspond au type vocal *alla breve* que l’on retrouve dans plusieurs compositions de Weimar. La musique s’écoule dans un flux tranquille, trouvant des formes toujours nouvelles, jusqu’à ce que la pédale amène éloquentement la conclusion avec une entrée du thème dans le registre grave, suivie d’une pédale de dominante.

Dans le *Prélude et fugue en la mineur* BWV 543, le prélude de type *passaggio*, cultivé depuis le XVII^e siècle surtout en Thuringe, atteint peut-être son sommet de maturité. Après un grand passage monophonique aux couleurs chromatiques, le pédalier entre avec une pédale longuement tenue sur laquelle se poursuivent les progressions d’accords arpégés de l’introduction. Un solo de pédale mène à la deuxième partie du prélude, plus élaborée, liée à la première par une remarquable parenté motivique. La fugue est fondée sur un sujet dont les marches d’harmonie et la polyphonie latente dans les accords brisés reflètent l’influence de la forme concerto italienne. Bach développe la fugue à quatre voix selon le principe de l’intensification continue, avec une grande maîtrise et un sens exceptionnel des proportions formelles et harmoniques.

Le *Prélude et fugue en la majeur* BWV 536 captive par son utilisation magistrale de la pédale, toujours obligée, en comparaison avec les œuvres d’Arnstadt. Le prélude s’ouvre sur un bref *passaggio* solo et, après une pédale plus longue, débouche sur une section contrapuntique libre fondée sur l’élaboration motivique, avec une délicate conduite des voix. La fugue se déploie également dans un savant équilibre entre cantabile et légèreté dansante. Le sujet principal est accompagné d’un contresujet rythmiquement complémentaire et entouré ensuite de divers

contrepoints plus animés. Philipp Spitta a trouvé des mots presque poétiques pour caractériser ce mouvement ; selon lui, “les contrepoints embrassent le thème tels des bras affectueux”, thème qui, vers la fin de l’œuvre, “passe une fois de plus dans une beauté souriante”. Le finale, avec ses figures enjambant une pédale, reprend l’ambiance du prélude et établit ainsi un lien cyclique entre les deux mouvements.

Toccatas et autres œuvres libres pour clavecin

Les sept toccatas pour clavecin qui subsistent, dont trois sont présentées ici, comptent parmi les œuvres majeures de la première période créatrice de Bach. Les considérations stylistiques permettent d’en situer la composition entre 1705 et 1710 environ. Dans ces pièces, qui n’ont pas d’équivalent à leur époque, Bach a su combiner des éléments stylistiques d’Allemagne du Nord et du Centre, libres et stricts, traditionnels et expérimentaux, redéfinissant ainsi le genre de la toccata. Les toccatas en *fa* dièse mineur BWV 910 et en *ut* mineur BWV 911, probablement composées vers 1710, font donc partie des œuvres les plus mûres du groupe. La BWV 910 se compose de cinq grandes sections ; un début libre de caractère improvisé est suivi d’une section arioso, qui s’enchaîne ensuite à deux fugues reliées par une transition aventureuse, sur le plan harmonique. Dans la BWV 911, des passages libres et un arioso introspectif introduisent une grande fugue en deux parties.

La *Toccatte en sol majeur* BWV 916 sort également du cadre des conventions formelles de son époque. La structure en trois mouvements est souvent interprétée comme une preuve de l’intérêt de Bach pour la forme du concerto italien. Même si c’est le cas, Bach ne s’est toutefois pas inspiré des œuvres d’Antonio Vivaldi, qui n’ont été connues en Allemagne centrale que vers 1713-1714, mais de modèles plus anciens, dont diverses compositions de Giuseppe Torelli, auxquelles Bach eut accès vers 1709-1710. Dans l’ensemble, Bach semble avoir été préoccupé dans cette œuvre par le mélange de différents genres et le développement de nouveaux espaces sonores. Les effets orchestraux du thème du premier mouvement, en manière de ritournelle, se dissolvent rapidement dans d’amples arpèges, tandis que le deuxième mouvement, lent, rappelle une sonate en trio de Corelli, mais s’en distingue radicalement par sa riche ornementation. L’œuvre débouche sur une gigue virtuose, dont l’écriture en imitation s’estompe de manière inattendue à la fin avec une allusion au début du premier mouvement.

Le premier mouvement de la *Fantaisie et fugue en la mineur* BWV 904 est déjà une composition d’une relative maturité, présentant des traits de la forme ritournelle empruntée au concerto de soliste italien. Le retour périodique du matériau thématique à différentes hauteurs est un élément essentiel du style baroque à son apogée et préfigure déjà les grands préludes ultérieurs. Dans la vaste double fugue, avec deux sujets énoncés séparément et ensuite éloquentement combinés, on ne sent cependant rien de ce style moderne. D’où l’impression que les deux mouvements ont été composés à des moments différents (la fantaisie vers 1712-1714 ?, la fugue vers 1707-1708 ?) pour n’être réunis que plus tard en un diptyque.

Le *Prélude et fugue en la mineur* BWV 895 ressemble à une toccata miniature. Bach utilise ici les mêmes techniques et modèles que dans ses grandes toccatas pour clavecin. L’œuvre nous est parvenue dans un recueil de son cousin Johann Christoph Bach, qui travaillait à Gehren.

L'Andante en ré mineur, intégré ensuite à la Sonate en trio BWV 528 sous une forme transposée et révisée, semble être la transcription d'un mouvement lent d'une sonate en trio italienne. Les deux voix supérieures évoluent dans le même registre au-dessus d'une basse *andante*. Les longues marches d'harmonie et la technique de l'échange de voix sont d'autres éléments issus de la musique de chambre. Même si Bach semble n'avoir imité ici que les éléments formels d'une *sonata da chiesa*, tout en concevant une véritable œuvre pour clavier, le résultat témoigne néanmoins de ses efforts pour élargir sa palette stylistique.

Chorals

Inspiré par les fantaisies de choral des maîtres nord-allemands, Bach a développé le type du grand prélude de choral dès ses premières années à Weimar. Les deux fantaisies sur "Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält" BWV 1128 et "Christus, der uns selig macht" BWV 747 constituent des jalons importants sur cette voie. Ces œuvres rarement jouées montrent les efforts du jeune compositeur pour utiliser de manière créative le langage musical de ses modèles – Buxtehude, Reinken et Bruhns – et réussir à concevoir des compositions d'une impressionnante et audacieuse intensité.

Les BWV 696-699 et BWV 701-704 forment, comme l'a souligné Pieter Dirksen, un petit cycle de fuguettes de choral vraisemblablement réuni par Bach lui-même. Dirksen suppose qu'il s'agit d'une œuvre tardive des années 1740 ; d'autres auteurs penchent plutôt pour la période d'Arnstadt ou de Weimar. Mais quelle que soit la datation que l'on retienne, les huit pièces sont, malgré leurs dimensions limitées, des exemples magistraux du style contrapuntique de Bach.

Les préludes de choral BWV 722, 729, 732 et 738, avec leurs harmonisations hardies et leurs surprenants intermèdes *passaggio*, sont souvent associés à la réprimande formulée autrefois par le consistoire d'Arnstadt, qui notait que Bach "faisait [...] d'étonnantes variations dans ses chorals, qu'il y mêlait des accords étranges, de telle sorte que la communauté en était fort troublée". Les harmonies complexes, que l'on ne trouve pas dans les œuvres d'Arnstadt, renvoient cependant plutôt à la période de Weimar. On entend également les accents weimarois bien connus dans le choral aux riches couleurs "Herzlich tut mich verlangen" BWV 727 et les trois arrangements de "Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 730, 731 et 706, tous proches de l'*Orgelbüchlein*, composé à partir de 1710 environ. L'ambitieux trio BWV 695 ("Christ lag in Todesbanden"), entretissé du cantus firmus, est l'une de ces œuvres – certainement authentiques – de Bach que le marchand de musique Breitkopf de Leipzig possédait dans des copies de Johann Ludwig Krebs, ancien élève de Bach. Ce dernier a pu à son tour trouver la pièce dans les recueils de son père, Johann Tobias Krebs, qui avait été l'élève de Bach à Weimar.

Les partitas de choral comptent parmi les plus importantes compositions pour orgue du jeune Bach. La partita de choral est un genre qui s'est développé en Allemagne centrale à la fin du XVIII^e siècle et qui applique à la musique sacrée les techniques de variation sur des chants profanes. Le choral sur lequel la pièce est fondée est présenté de façon simple – le plus souvent sans prélude, interlude ou postlude – en noires, puis traité de diverses manières contrapuntiques ou dissous dans les figurations. Le modèle le plus important de Bach fut peut-être les compositions équivalentes de son professeur de Lunebourg, Georg Böhm. L'œuvre la plus aboutie de ce groupe est sans conteste la partita "Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768, dont les variations individuelles s'affranchissent presque entièrement des modèles d'Allemagne centrale – Bach travaille ici avec toute la vaste palette stylistique qu'il a acquise durant ses périodes d'Arnstadt et de Mühlhausen.

Concertos

Parmi les œuvres de la période de Weimar de Bach dont il est souvent question dans la littérature, on trouve ses transcriptions de concertos écrits par Antonio Vivaldi et d'autres compositeurs italiens et allemands. Le jeune prince de Weimar, Johann Ernst, était revenu de son "grand tour" au cours de l'été 1713 en rapportant un grand nombre de partitions, achetées pour la plupart à Amsterdam. L'enthousiasme pour ce "genre tout nouveau de pièces musicales" s'étendit rapidement à toute l'Europe. À Weimar, transcrire ces concertos pour instrument à clavier devint une véritable mode. Bach se livra lui aussi à cette pratique des "pièces adaptées au clavier" ; dix-sept concertos pour clavecin et cinq pour orgue de sa plume nous sont parvenus. Bach résolut le défi compositionnel de ces œuvres – le transfert idiomatique d'une écriture conçue pour un ensemble de cordes aux exigences d'un instrument à clavier – de manière sans cesse nouvelle et imaginative. C'est ce que démontrent les quatre concertos enregistrés ici d'après des modèles de Benedetto Marcello (BWV 981), Georg Philipp Telemann (BWV 985) et Johann Ernst, prince de Saxe-Weimar (BWV 982 et 987). Le BWV 981 se fonde sur la deuxième œuvre du recueil de *Concerti a cinque* du juriste Benedetto Marcello, publié à Venise en 1708. Le Concerto pour violon en *sol* mineur de Telemann, modèle du BWV 985, n'est conservé que dans une copie à Dresde ; l'œuvre a probablement été composée pendant la période d'Eisenach (1708-1712). Les deux concertos fantasques en *si* bémol majeur BWV 982 et en *ré* mineur BWV 987 sont fondés sur des compositions de Johann Ernst (1696-1715), prince de Weimar, disparu prématurément.

*

Les œuvres rassemblées dans ce cinquième volume de l'intégrale de la musique pour clavier de Johann Sebastian Bach enregistrée par Benjamin Alard démontrent de manière impressionnante le large éventail de styles et de modèles formels dont Bach disposait dès l'époque de Weimar. Dans la mesure où les conventions traditionnelles des différents genres sont assouplies, élargies ou mélangées les unes aux autres, la technique du modèle rythmique et harmonique si typique de la musique pour clavier plus ancienne disparaît. En même temps, Bach a conçu des formes musicales de plus en plus amples, se donnant ainsi la possibilité de les remplir d'une substance artistique complexe. Ce qui s'est passé ici, dans l'isolement relatif des premières années de Weimar, c'est la refonte complète du spectre expressif que Bach avait appris de ses prédécesseurs et la formation d'un langage sonore vraiment personnel et unique, dont est éliminé tout stéréotype. Le grand spécialiste et biographe de Bach, Philipp Spitta, a décrit à juste titre la période de Weimar comme les années de la première maîtrise.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

In praise of the clavichord

Our latest set features three different instruments, but its particular point of interest is that, for the first time since the beginning of the series, it introduces the clavichord. This was an essential innovation at this pivotal moment in our chronological journey through Bach's keyboard works: in Weimar his youthful period – also known as the period of his 'early mastery' – came to an end, preceding the composition of *The Well-Tempered Clavier* (the first book of which will be our next release) and the move to Cöthen.

The appearance of this new instrument also stems from our wish to show not only the diversity of keyboard practice within Bach's oeuvre, but also the specific notion of the art of 'touch' (*toccare*) as seen in the 'toccata' style, of which he achieved a virtuosic and innovative mastery during his Weimar years.

The toccata style is derived from the freely structured Italian toccata, which alternates unmeasured passages in improvisatory style with fugal sections inherited from the *stylus phantasticus*. Bach uses it as a powerful springboard to deploy a whole arsenal of ways to 'touch' the keyboard, in both stylistic and formal terms. The toccata is music of the moment, an art of improvisation in which the rhythm is free and the ear is immediately attracted by the phenomenon of touch, of being in direct contact with what is played. On the clavichord, this notion gives the performer complete freedom to shape the sound. In that respect, this domestic instrument can be compared to the voice, given the wide variety of interpretative registers and colours it has to offer: its broad expressive spectrum facilitates the player's approach to chorales, fughettas, and transcriptions of orchestral music.

The dimension that the clavichord brings to the works I have selected here is closely bound up with the textures characteristic of German composers. Virtuoso concertos, whose sound world does not seem especially intimate on first acquaintance, reveal on the contrary a depth that I had not suspected until now when played on the instrument. Unlike the concert environment, where the audience must be few in number if they are to be able to hear the clavichord, a recording offers the listener more direct access to this intimate dimension of the instrument and its extraordinary vocality. The clavichord is appreciated, but too often viewed as a study instrument. In fact, it is much more than that, for it offers the possibility of instantly creating a sound that could hardly be more vivid, thanks to the use of vibrato or the cantabile so often spoken of by musicians of the time, including Bach and his sons. This is achieved by sustaining the sound with the tangent, a piece of brass attached to the fingerboard that makes the string vibrate. The resulting flexibility allows one to produce an infinite number of expressive nuances, and explains the great sensuality of the clavichord.

The organ may be majestic and impressive, the harpsichord charming and magnificent, but the clavichord possesses a unique sensuality not to be found in the other two instruments, whose sound is produced by more or less complex mechanisms. On the clavichord, where there are no plectrums or jacks, the player is always in direct contact with the string: he or she is quite naked, like a cellist, a flautist or a singer.

In the concerto transcriptions and the meditative miniatures of the fughettas, the clavichord brings us face to face with the very essence of these pieces, which themselves pertain to experimentation carried out through the process of writing and to a desire to learn. Like the two- and three-part inventions, these pieces teach us how to write and understand music, but also interrogate a whole compositional universe devoted to practice and improvisation. The toccata offers a language that is part of a musician's apprenticeship, of his or her exploration of the keyboard.

Musicians who sought to immerse themselves in this universe without tackling it through the medium of the clavichord, an instrument that was part of the German culture of the time, would be missing its essential point. A keyboard player who is accustomed to creating a sound world on the harpsichord or organ, taking into account the different acoustics of the venue, is relatively sure of doing a good job. On the clavichord, by contrast, we musicians are confronted with ourselves and can feel very alone: it is therefore necessary to find a way of expressing ourselves as freely as possible – just like singers when they move from a hall with two thousand seats to a much more intimate setting, where the proximity of the listeners mean they are thrown back on themselves and must conquer the audience using different resources.

The great strength of our Bach project lies in the fact that it allows us to explore such sonic possibilities, and it is all the more fascinating to encounter different instruments in the course of this complete recording. They contribute an exceptional dimension to our work and help us to get off the beaten track, to rethink the way we perform the music and to bring it to life in another way.

BENJAMIN ALARD
Translation: Charles Johnston

Anyone who attempts to visualise Johann Sebastian Bach inevitably imagines the facial features of Elias Gottlob Haußmann's well-known Leipzig portrait of the composer in his old age. But there are other reasons too why we think primarily of the Leipzig Thomaskantor when we think of Bach. For that period, encompassing the last twenty-seven years of his life, is the only one for which it is possible to make reasonably reliable statements concerning the personality and creative output of an artist who ultimately remains an enigma to us. At the beginning of the Leipzig period, we can follow the genesis of the cantata cycles and their first performances almost week by week, while from the later years we are familiar with the major compositional projects, such as the oratorios, the series of printed *Clavier-Übungen*, the monothematic cycles of late works; and we know something of his travels and his contacts with relatives, friends and colleagues. The phases of Bach's life before he took up his post in Leipzig, however, are far sketchier. There, virtually all we know consists in the dry basic data concerning his activities, and most of his compositions cannot be firmly anchored chronologically. Even Bach's own sons could only point with a shrug of the shoulders to the 'unavoidable gaps' in their father's biography, to 'adventurous traditions' and 'youthful pranks'; they already lacked concrete knowledge. How we should picture the young Bach is therefore highly uncertain. Could he be the fierce yet inspired-looking musician, standing in front of an organ, who stares back at us from a portrait recently acquired by the Bach Archive in Leipzig? It is true that an old slip of paper pasted on the back of the frame, probably as early as the eighteenth century, identifies the sitter as the 'famous organist and organ builder Bach, died 28 July 1750'. And after all, some of the documents which have come down to us in fragmentary and haphazard fashion point to an impetuous young genius who liked to transgress the social conventions of the time and confront his superiors. On the other hand, we may think we glimpse a shrewd tactician and stubborn negotiator who was perfectly conscious of his qualities early on, and invariably succeeded in obtaining a handsome fee for his services. And, finally, we know an impressive number of works which bespeak a gift of the kind that appears only once in each era.

In any case, Johann Sebastian Bach was viewed by his contemporaries as an unequalled organ virtuoso, an outstanding and redoubtable expert on organ building and, not least, the creator of extremely elaborate compositions for the organ and other keyboard instruments. The significance of his oeuvre in terms of music history was delineated as early as Johann Joachim Quantz's flute treatise of 1752 (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), where are told that, although the north German masters of the seventeenth century had raised 'the art of organ playing, which had to a great extent been learned from the Netherlanders' to 'a high state of advancement', it was 'the admirable Johann Sebastian Bach' who had 'brought it to its greatest perfection in recent times'. Bach's extraordinary achievements as an organist are also explicitly underlined in the obituary published in 1754, which states that the deceased was the finest exponent of the instrument 'that we have ever had'. His playing was distinguished not only by its plenitude of sonority and breathtaking virtuosity, but most especially by its wealth of musical ideas and the exhaustive manner in which these are worked out following all the rules of the art – qualities that are still apparent in his extant compositions. In fact, Bach's organ works are without parallel in the entire history of music with respect to their outstanding quality, their wide stylistic range and, finally, their sheer quantity. In the course of his life, Bach did more than enrich almost all the genres of organ music practised in his time with exemplary masterpieces; he also succeeded in creating new forms, such as the organ chorale founded on motivic working, the paired prelude and fugue, and especially the redefinition of the traditional toccata, all of which assumed decisive importance for the later eighteenth century.

Preludes (fantasias, toccatas) and fugues

The artistic perfection of Bach's keyboard music is probably nowhere more evident than in the great freely constructed organ and keyboard works of the Weimar years, generally regarded as one of the peaks of his output, for here the specific technical requirements of performance are combined with compositional, stylistic and formal aspects to make up an unsurpassed synthesis. Bach's special merits include the development of a playing technique in which the two hands and the feet are equally engaged. His initial stimulus for this came from his study of the north German masters Reinken, Buxtehude and Bruhns, but he built substantially on their achievements in his own great organ works. The Bach biographer Johann Nikolaus Forkel recognised the special position of Bach's freely constructed organ pieces in music history back in 1802: 'The pedal is an essential part of the organ, through which alone it rises above all other instruments, for its splendour, grandeur and majesty depend thereon. . . . But the great organ with pedal must be handled in such a way that its whole compass is brought into action; that is, the player and the composer must demand of it all that it can achieve. No one has done this more successfully than J. S. Bach, not only by his rich melody and harmony, ideally suited to the instrument, but also by giving the pedal its own part.'

The *Tocatta in D minor* BWV 565, which opens the present album, is undoubtedly the most celebrated work in the entire organ literature. The legendary fame that the piece has achieved, especially in the twentieth century, extends far beyond the boundaries of 'classical' music. For Bach researchers, however, it is one of his problem children, because BWV 565 is difficult to classify in the composer's oeuvre. The alternation of wild passagework and resounding diminished chords aims above all for maximum effect and is not without a touch of genius, although fine detail is lacking here. The fugue, which begins after an imperfect cadence, is also unusual; its extended subject is treated in a rather free manner and interspersed with episodes. It leads into a recitative that reverts to the mood of the toccata.

The *Tocatta and Fugue in F major* BWV 540 counts among Bach's great masterpieces. The sheer monumentality of the toccata, comprising more than 400 bars, and the spaciousness of the solemn double fugue stand alone even in Bach's mature oeuvre. The two movements have often come down to us separately in sources from the eighteenth century. This circumstance – coupled with the observation that the pedal parts do not have the same compass – points to different periods of composition. The unusually high pedal note *f* used in the toccata allows us to conclude with some certainty that Bach conceived this piece for performance on the organ of the castle chapel at Weißenfels. In stylistic terms the work, which incorporates elements of the concerto style, belongs to the late Weimar period. The double fugue, on the other hand, is first attested in a copy made around 1731 by one of Bach's star pupils in Leipzig, Johann Ludwig Krebs. The artistic unity of the pair of movements suggests that the fugue was composed from the outset with a view to being combined with the toccata. Despite the highly complex contrapuntal texture, Bach succeeds in making the listener aware of the fugue's idiosyncratic structure by means of a skilful layout. The chromatic first subject is worked out in four voices in the first section; for the separate development of the livelier second subject, Bach then reduces the texture to filigree three-part harmony. The full number of voices is only reached again with the combination of the two subjects in the third section.

The *Tocatta and Fugue in D minor* BWV 538 is widely known as the 'Dorian'. This designation goes back to the Braunschweig scholar Friedrich Konrad Griepenkerl, who meant to indicate that the authoritative eighteenth-century sources notate the score without any accidentals in the key signature. However, the work has no connection with the old church mode of that name; it merely follows a notational convention for flat minor keys that Bach frequently – though by no means exclusively – used up to the Cöthen period. BWV 538 is manifestly one of the great and mature works of the Weimar years. The changes of manual in the *Tocatta* (indicated by the terms 'Oberwerk' and 'Positiv'), which are precisely marked in the sources, contribute significantly to the formal structure of this extended composition. They make plain a layout that derives crucial inspiration from the Vivaldian concerto form with its alternation of tutti and solo passages (or ritornellos and episodes, as they are also called). To be sure, it would not be doing justice to the 'Dorian' *Tocatta* to see it merely as a concerto movement transferred to the organ. For the stimuli provided by the concerto template are taken up and worked out with great freedom and autonomy. In Bach's hands, a new, organic and highly distinctive form is born. The fugue is based on an *alla breve* subject suggestive of a vocal theme, followed by two contrasting subjects. In majestic grandeur, the elaborate four-part texture flows onwards, in ever new permutations of its thematic substance, to its splendid antiphonal conclusion. Bach must have held this work in particularly high esteem, for a copy made around 1790 by the Erfurt organist Michael Gotthard Fischer records that the composer played it as late as 1738 'at the trial of the great organ in Kassel'.

One of the group of Weimar works which Bach clearly kept polishing at regular intervals is the *Prelude and Fugue in C major* BWV 545. The *Neue Bach-Ausgabe* was able to distinguish no fewer than six different versions among the large number of secondary sources. In addition to the principal version BWV 545, the – obviously earlier – version BWV 545a recorded here is noteworthy; among other variants, it still lacks the three introductory bars of the prelude, which open out the sound space in impressive fashion. The compact motivic working of the prelude already points forward to the preludes of *The Well-Tempered Clavier I* (1722). The fugue corresponds to the vocal *alla breve* type found in several Weimar compositions. The movement flows quietly along, taking ever new forms, until the pedal dramatically introduces the conclusion with an entry of the subject in the bottom register followed by a pedal point on the dominant.

In the *Prelude of the diptych in A minor* BWV 543, the type of *passaggio* prelude that had been cultivated since the seventeenth century, most especially in Thuringia, finds what is perhaps its most mature expression. After an extended monophonic passage with chromatic colouring, the pedal enters on a long sustained *A* above which the broken chord sequences of the introduction continue. A pedal solo leads to the more elaborate second part of the prelude, which is linked to the first by a striking motivic kinship. The fugue is based on a subject whose sequential patterns, inherent in the broken chords, and latent polyphony reflect the influence of the Italian concerto form. Bach develops the four-part fugue according to the principle of constant intensification, with great aplomb and an exceptional sense of formal and harmonic proportions.

The *Prelude and Fugue in A major* BWV 536 captivates the listener with its masterly use of the pedal, which consistently has an obbligato part, unlike the Arnstadt works. The prelude begins with a short soloistic *passaggio* and, after a lengthy pedal point, leads into a free contrapuntal section with delicate part-writing and highly elaborate motivic working. The fugue, too, flows by in skilfully balanced cantabile and dance-like buoyancy.

Its subject is accompanied by a rhythmically complementary countersubject and wreathed in various more animated counterpoints as it progresses. Philipp Spitta waxed poetic in his description of this movement; he tells us that 'the *contrapuncti* embrace the subject like loving arms', and towards the end of the work the subject 'passes once more before us in smiling beauty'. The conclusion, with its figures striding above a pedal point, harks back to the atmosphere of the prelude and thereby establishes a cyclic link between the two movements.

Toccatas and other freely constructed works for harpsichord

The seven surviving harpsichord toccatas, three of which are presented here, are among the major works of Bach's early creative period. On stylistic grounds we may consider that their composition spanned the years from around 1705 to 1710. In these works, unparalleled in their time, Bach succeeded in combining elements from north and central German, free and strict, and traditional and experimental styles, thus in effect redefining the *tocatta* genre. The *Toccatas in F sharp minor* BWV 910 and C minor BWV 911 were probably composed around 1710 and are therefore among the most mature works in the group. BWV 910 consists of five large sections; a free opening, improvisational in style, leads to an *arioso* section, followed in turn by two fugues linked by a transition with wide-ranging harmonies. In BWV 911, free passagework and an introspective *arioso* section introduce a large-scale fugue divided into two parts.

The *Tocatta in G major* BWV 916 likewise falls outside the formal conventions of its time. Its three-movement layout is frequently interpreted as evidence of Bach's preoccupation with Italian concerto form. If this was the case, however, then his source of inspiration was not the music of Antonio Vivaldi, which became known in central Germany only around 1713/14, but older models such as a number of compositions by Giuseppe Torelli, which were already accessible to Bach around 1709/10. On the whole, Bach seems to have been preoccupied in this work with the blending of different genres and the development of new sound worlds. The orchestral effects of the ritornello-like theme in the first movement soon dissolve into extensive arpeggios, while the slow second movement, reminiscent of a trio sonata by Corelli, is given an unusual spin by rich embellishments. The work culminates in a virtuosic gigue, whose imitative texture unexpectedly fades away at the end with an allusion to the opening of the first movement.

The first movement of the *Fantasia and Fugue in A minor* BWV 904 is already a comparatively mature composition, displaying traits of the ritornello form borrowed from the Italian solo concerto. The periodic recurrence of the thematic material on different degrees of the scale is an essential element of the high Baroque style and already looks forward to the great preludes still to come. But there is no sign of this modern style as yet in the extended double fugue, whose two subjects are initially stated separately and then combined to considerable effect. This suggests that the two movements were composed at different times (the *Fantasia* perhaps around 1712/14, the *Fugue* around 1707/08) and were paired together only later.

The *Prelude and Fugue in A minor* BWV 895 resembles a *tocatta en miniature*. Bach uses the same techniques and models here as in his large-scale toccatas for harpsichord. The work has come down to us in an anthology compiled by his cousin Johann Christoph Bach, who worked in Gehren.

The *Andante in D minor*, which was later integrated into the Trio Sonata BWV 528 in transposed and revised form, suggests a transcription of a slow movement from an Italian trio sonata. The two treble voices move in the same register above a striding bass. Other chamber-like elements are the extensive sequences and the technique of voice exchange. Even if Bach only seems to have imitated the formal elements of a *sonata da chiesa* here, while in fact creating a true keyboard work, this feature nevertheless indicates his efforts to expand his stylistic palette.

Chorale arrangements

Inspired by the chorale fantasias of the north German masters, Bach developed the type of the large-scale chorale prelude in his early Weimar years. Important milestones on this path are the fantasias on *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* BWV 1128 and *Christus, der uns selig macht* BWV 747. These rarely performed works show the young composer's efforts to transpose the musical language of his models Buxtehude, Reinken and Bruhns into his own creative terms. In the process he achieved compositions of impressively bold intensity.

BWV 696-699 and BWV 701-704 form, as Pieter Dirksen has pointed out, a little cycle of chorale fuguetas presumably compiled by Bach himself. Dirksen assumes that this is a late work from the 1740s; other specialists argue for the Arnstadt or Weimar period. But no matter which dating one prefers, the eight pieces are masterly examples of Bach's contrapuntal style despite their limited dimensions.

The *Chorale preludes* BWV 722, 729, 732 and 738, with their audacious harmonisations and unexpected *passaggio* interludes, are often associated with the reprimand once pronounced by the Arnstadt consistory that Bach had 'hitherto made many curious variations in the chorale and inserted many foreign notes in it, so that the congregation became confused'. However, the complex harmonies, not found elsewhere in the Arnstadt works, point rather to the Weimar period. We also hear the familiar Weimar tone of voice in the richly coloured setting of *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 and the three arrangements of *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 730, BWV 731 and BWV 706, all of which belong to the environment of the *Orgelbüchlein*, composed from around 1710. The sophisticated trio setting BWV 695 (*Christ lag in Todesbanden*) with interwoven cantus firmus is one of those – certainly genuine – works by Bach which the Leipzig music dealer Breitkopf possessed in copies by Bach's former pupil Johann Ludwig Krebs. He, in turn, may have found the piece in the music collection of his father Johann Tobias Krebs, who had studied with Bach in his Weimar period.

The chorale partitas are among the young Bach's most important organ compositions. The chorale partita is a genre developed in central Germany in the late seventeenth century that applies the techniques of secular song variation to sacred music. The chorale on which the piece is based is straightforwardly presented – that is to say, generally without preludes, interludes and postludes – in crotchets, and then subjected to a variety of contrapuntal techniques or broken up into figuration. Bach's most important template here may have been the compositions of the same type by his Lüneburg teacher Georg Böhm. Clearly the most mature work in this group is the Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* BWV 768. The individual variations have almost completely freed themselves from central German models – here Bach uses to the full the expanded stylistic palette that he had acquired during his time in Arnstadt and Mühlhausen.

Concertos

Among the works from Bach's Weimar period that are frequently discussed in the literature are his transcriptions of concertos written by Antonio Vivaldi and other Italian and German composers. The young Weimar prince Johann Ernst had returned from his Grand Tour in the summer of 1713, bringing with him a large number of musical scores purchased chiefly in Amsterdam. The craze for this 'entirely new sort of musical pieces' quickly spread throughout Europe. In Weimar, it became fashionable to transcribe such concertos for keyboard instruments. Bach also engaged in this practice of 'pieces adapted to the keyboard'; seventeen concertos for harpsichord and five for organ have survived from his pen. He met the compositional challenge of these works – the idiomatic transfer of a musical texture conceived for string ensemble to the circumstances of the keyboard instrument – in constantly renewed and highly imaginative ways. This is demonstrated by the four concertos recorded here, from originals by Benedetto Marcello (BWV 981), Georg Philipp Telemann (BWV 985) and Johann Ernst of Saxe-Weimar (BWV 982 and 987). BWV 981 derives from the second work in the set of *Concerti a cinque* by the advocate and magistrate Marcello, published in Venice in 1708. Telemann's Violin Concerto in G minor, the model for BWV 985, is preserved only in a copy in Dresden; the work was probably written during his Eisenach period (1708-12). The two capricious concertos in B flat major BWV 982 and D minor BWV 987 are based on compositions by the short-lived Weimar Prince Johann Ernst (1696-1715) himself.

*

The works collected in this fifth instalment of Benjamin Alard's recording of Johann Sebastian Bach's complete keyboard music impressively demonstrate the wide range of styles and formal models that the composer had at his fingertips in his Weimar period. Insofar as the traditional conventions of the individual genres are undermined, expanded or blended with one another, the rhythmic and harmonic modelling technique so typical of earlier keyboard music disappears. At the same time, Bach fashioned the musical forms in such a way as to make them increasingly spacious, thus providing himself with the opportunity to fill them with complex artistic content. What took place here in the relative seclusion of the early Weimar years was the complete reconstruction of the spectrum of musical expression Bach had learnt from his predecessors and the formation of a truly individual and unmistakable idiom divested of any hint of the formulaic. The great music scholar and Bach biographer Philipp Spitta rightly described the composer's Weimar period as the years of his first mastery.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Lob des Clavichords

Diese neue Box enthält Aufnahmen mit drei verschiedenen Instrumenten, wobei als Besonderheit erstmals seit dem Start dieser Gesamteinspielung ein Clavichord zu hören ist. Und es ist richtig, dass dies gerade in einer Übergangsphase des chronologischen Gangs durch Bachs Tastenmusik geschieht: Die Zeit in Weimar, die der Komposition des *Wohltemperierten Klaviers* vorausgeht (dessen erster Teil mit der nächsten Box erscheint) und als Phase der ersten Meisterschaft betrachtet wird, endet für den jungen Komponisten, und er zieht nach Köthen.

Mit dem Einsatz des Clavichords verfolgen wir auch die Absicht zu zeigen, wie vielfältig die Praxis der Tasteninstrumente in Bachs Werk ist; und es soll anhand des „Toccata-Stils“, den Bach virtuos beherrschte und während seiner Weimarer Zeit auch erneuerte, auf ein bestimmtes Konzept eingegangen werden: auf eine ganz besondere Kunst des Tastenspiels, des *toccare* (italienisch für *berühren* und *spielen*).

Der „Toccata-Stil“ geht auf die italienische, formal freie Toccata zurück, bei der sich Passagen im Improvisationsstil und ohne Taktangaben mit Fugen abwechseln, in denen der „stylus phantasticus“ nachklingt. Für Bach ist die Toccata ein wirkungsvolles Werkzeug, mit dem sich stilistisch und formal die ganze Kunst des Tastenspiels entfalten lässt. Sie stellt eine Musik des Moments dar, eine Improvisationskunst mit freiem Rhythmus, die das Ohr sogleich anspricht durch diese bestimmte Art des Spielens, durch den direkten Kontakt zu dem, was gespielt wird. Nach dieser Vorstellung hat der Interpret am Clavichord bei der Gestaltung des Klangs volle Freiheit. Insofern kann dieses Instrument mit der Gesangsstimme verglichen werden, die ebenso vielfältige Ausdrucks- und Klangmöglichkeiten besitzt. Es ist ein häusliches Instrument, das jedoch dank seines breiten Spektrums die Interpretation von Chorälen, kleinen Fugen oder Transkriptionen von Orchesterwerken einfacher macht.

Das Clavichord verleiht den von mir gewählten Stücken eine Innigkeit, die eng mit dem charakteristischen deutschen Tonsatz verwandt ist. Spielt man auf diesem Instrument virtuose Konzerte, deren Klangwelten a priori nichts Intimes haben, zeigt diese Musik eine Tiefe, wie ich sie nicht vermutet hätte.

Einem Konzert mit Clavichord sollte nur wenig Publikum beiwohnen, damit das leise Instrument auch zu hören ist; die Aufnahme vermittelt dagegen dem Zuhörer seine Dimension und seinen ungewöhnlichen, gesanglichen Charakter ganz direkt. Das Clavichord wird geschätzt, aber allzu oft nur als Übungsinstrument betrachtet. Tatsächlich ist es viel mehr als das, denn man kann mit ihm unmittelbar einen höchst lebendigen Klang erzeugen, indem man etwa das Vibrato einsetzt oder das *cantabile* spielt, von dem die Musiker jener Epoche, auch Bach und seine Söhne, so oft sprechen. Dabei gilt es, den Ton mittels der Tangente zu halten, einem Messingteil, das auf der Tastenwippe befestigt ist und die Saite zum Schwingen bringt. Dadurch ergeben sich unendlich viele Ausdrucksmöglichkeiten, und daher rührt auch die übermäßige Sinnlichkeit des Clavichords.

Die Orgel ist majestätisch, beeindruckend, das Cembalo charmant und wunderbar, aber das Clavichord hat diese besondere Sinnlichkeit, die man bei den beiden anderen Instrumenten nicht findet, deren Töne mittels eines mehr oder weniger komplexen Mechanismus produziert werden. Beim Clavichord, das weder Kiel noch Springer hat, bleibt der Interpret mit der Saite in Kontakt. Er ist dicht am Ton, wie der Violoncellist, der Flötist oder der Sänger.

Von den Transkriptionen von Konzerten bis zu den kleinen Fugen als meditativen Miniaturen: Immer führt uns das Clavichord zum Wesen dieser Stücke, die man über den Kontrapunkt erkunden kann, wobei es viel zu lernen gibt. Wie die zwei- und dreistimmigen Inventionen vermitteln sie uns Kenntnisse über den Tonsatz und erschließen uns die große Welt des Komponierens unter dem Aspekt der Aufführungs- und Improvisationspraxis. Die Tonsprache der Toccata gehört in das Ausbildungsrepertoire des Musikers und ist Teil von dessen Entdeckungstour durch die Tastenmusik.

Das Clavichord ist ein fester Bestandteil der damaligen deutschen Kultur, und taucht ein Musiker in jene Welt ein, ohne sich mit diesem Instrument zu beschäftigen, verpasst er etwas ganz Wesentliches. Einem Interpreten, der es gewohnt ist, am Cembalo oder an der Orgel eine Klangwelt zu schaffen und dabei die jeweilige Akustik zu berücksichtigen, ist gutes Gelingen relativ sicher. Der Musiker am Clavichord ist sich selbst überlassen und fühlt sich unter Umständen sehr einsam. Daher muss er einen Weg finden, um sich so frei wie möglich auszudrücken – ein wenig wie ein Sänger, der von einem Saal mit 2000 Plätzen in einen ganz intimen Raum wechselt, wo er durch die kurze Distanz noch mehr herausgefordert ist und das Publikum auf eine andere Art erobern muss.

Die große Stärke dieses Projekts besteht darin, die vielen klanglichen Möglichkeiten auszuschöpfen, und gerade deshalb ist die Begegnung mit verschiedenen Instrumenten im Rahmen dieser Gesamtaufnahme so faszinierend. Sie haben Außergewöhnliches zu bieten und geben uns Anlass, ausgetretene Pfade zu verlassen, die Interpretation der Werke neu anzugehen und sie auf neue Weise mit Leben zu erfüllen.

BENJAMIN ALARD

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Wer den Versuch unternimmt, sich von Johann Sebastian Bach ein Bild zu machen, stellt sich unweigerlich die Gesichtszüge des bekannten Leipziger Altersporträts von Elias Gottlob Haußmann vor. Dass wir bei Bach also vornehmlich an den Leipziger Thomaskantor denken, hat aber auch noch andere Gründe. Denn lediglich für diese, seine letzten 27 Lebensjahre umfassende Periode sind halbwegs verbindliche Aussagen zu Persönlichkeit und Schaffen dieses uns letztlich sehr rätselhaften Künstlers möglich: Zu Beginn der Leipziger Zeit können wir das Entstehen der Kantatenjahrgänge und deren Erstaufführungen beinahe von Woche zu Woche verfolgen, und aus den späteren Jahren kennen wir die großen Kompositionsprojekte – etwa die Oratorien, die Serie der gedruckten „Clavier-Übungen“, die monothematischen Zyklen der Spätwerke –, wissen von Reisen und von Kontakten zu Verwandten, Freunden und Kollegen. Weitaus schemenhafter stellen sich indes die Lebensstationen Bachs vor Antritt des Leipziger Amtes dar. Hier sind fast nur die dürren Eckdaten seines Wirkens bekannt und auch die Kompositionen lassen sich chronologisch meist nicht fest verankern. Schon Bachs Söhne konnten nur achselzuckend auf die „unvermeidlichen Lücken“ in der Biographie des Vaters verweisen, auf „abentheuerliche Traditionen“ und „jugendliche Fechterstreiche“; konkrete Kenntnisse fehlten bereits ihnen. Wie wir uns den jungen Bach vorzustellen haben, ist also höchst ungewiss. Könnte er der grimmig-genialisch dreinblickende, vor einer Orgel stehende Musiker sein, der uns auf einem kürzlich vom Bach-Archiv Leipzig erworbenen Porträt entgegenblickt? Immerhin identifiziert ein alter, vermutlich bereits im 18. Jahrhundert auf der Rückseite des Rahmens aufgeklebter Zettel den Dargestellten als den „berühmten Orgelspieler und Orgelbauer Bach, gestorben den 28. Juli 1750“. Immerhin deuten einige der lückenhaft und zufällig überlieferten Akten auf ein ungestümes, gerne gegen die gesellschaftlichen Konventionen der Zeit verstoßendes und Vorgesetzten gegenüber auf Konfrontationskurs gehendes junges Genie. Dann wiederum vermeinen wir, einen geschickten Taktierer und hartnäckigen Verhandler zu erblicken, der schon früh um seine Qualitäten wusste und für seine Leistungen stets ein ansehnliches Honorar zu erlangen verstand. Und schließlich kennen wir eine stattliche Zahl von Werken, die von einer Begabung zeugen, wie sie in jeder Epoche nur einmal auftritt.

Seinen Zeitgenossen galt Johann Sebastian Bach jedenfalls als unerreichter Orgelvirtuose, als überragender und gefürchteter Fachmann des Orgelbaus und nicht zuletzt als Schöpfer überaus kunstvoller Kompositionen für die Orgel und andere Tasteninstrumente. Die musikgeschichtliche Dimension von Bachs Wirken beschrieb bereits Johann Joachim Quantz in seiner Flötenschule von 1752, wo er behauptet, dass die norddeutschen Meister des 17. Jahrhunderts die „großen Theils von den Niederländern“ übernommene Kunst des Orgelspiels zwar „sehr weit getrieben“ hätten, dass aber „der bewunderungswürdige Johann Sebastian Bach“ sie „in den neuern Zeiten zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht“ habe. Die außerordentlichen Leistungen des Organisten Bach stellt auch der 1754 veröffentlichte Nekrolog deutlich heraus, in dem es heißt, der Verstorbene sei der beste Spieler des Instruments gewesen, „den man jemals gehabt hat“. Dieses Spiel zeichnete sich nicht nur durch seine Vollstimmigkeit und atemberaubende Virtuosität aus, sondern insbesondere auch durch seinen Reichtum an musikalischen Einfällen und deren erschöpfende Durcharbeitung nach allen Regeln der Kunst – Eigenschaften, die sich an den überlieferten Werken noch heute deutlich ablesen lassen. In der Tat ist das Bachsche Orgelschaffen hinsichtlich seiner überragenden Qualität, seiner großen stilistischen Bandbreite und schließlich auch seiner schier Quantität in der gesamten Musikgeschichte ohne Parallele. Bach hat im Laufe seines Lebens nicht nur nahezu sämtliche in seiner Zeit üblichen Gattungen der Orgelmusik um exemplarische Meisterwerke bereichert; es gelang ihm darüber hinaus auch, etwa mit dem motivisch durchgebildeten Orgelchoral, dem Satzpaar Präludium und Fuge und besonders auch mit der Neudefinition der traditionsreichen Toccata neue Formen zu schaffen, die für das spätere 18. Jahrhundert maßgebend wurden.

Präludien (Fantasien, Toccaten) und Fugen

Die künstlerische Vollkommenheit von Bachs Tastenmusik wird wohl nirgends so deutlich wie in den großen freien Orgel- und Clavierwerken der Weimarer Jahre, die als ein Gipfelpunkt seines Schaffens gelten, denn hier vereinigen sich die spezifischen spieltechnischen Anforderungen mit kompositorischen, stilistischen und formalen Aspekten zu einer unübertroffenen Synthese. Zu Bachs besonderen Verdiensten zählt die Entwicklung einer Spieltechnik, bei der beide Hände sowie auch die Füße des Spielers in gleichem Maße beschäftigt werden. Erste Anregungen hierzu hatte er im Studium der norddeutschen Meister Reinken, Buxtehude und Bruhns gewonnen, deren Errungenschaften er in seinen eigenen großen Orgelwerken jedoch signifikant weiterentwickelte. Der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel hat bereits 1802 die musikgeschichtliche Sonderstellung von Bachs freien Orgelstücken erkannt: „Das Pedal ist ein wesentliches Stück der Orgel; durch dieses allein wird sie über alle andere Instrumente erhoben, indem das Prachtvolle, Große und Majestätische derselben davon abhängt. Aber die große, mit dem Pedal versehene Orgel muß so behandelt werden, daß ihr Umfang erschöpft wird, das heißt: der Spieler und Componist muß alles von ihr fordern, was sie leisten kann. Noch Niemand hat dieß mehr gethan, als J. S. Bach, nicht bloß durch seine reiche, dem Instrumente angemessene Melodie und Harmonie, sondern auch dadurch, daß er dem Pedal seine eigene Stimme gab.“

Die das vorliegende Album eröffnende *Toccata in d-Moll* BWV 565 ist zweifellos das berühmteste Werk der gesamten Orgelliteratur. Der legendäre Ruhm, den das Stück speziell im 20. Jahrhundert erlangte, reicht weit über die Grenzen der sogenannten Klassischen Musik hinaus. Für die Bach-Forschung gehört das Werk dennoch zu den Problemkindern, denn BWV 565 lässt sich nur schwer in das Schaffen des Komponisten einordnen. Der Wechsel von wildem Passagenwerk und dröhnenden verminderten Akkorden zielt vor allem auf maximale Wirkung und entbehrt dabei nicht eines genialischen Zuges, wenngleich die feine Detailarbeit fehlt. Ungewöhnlich ist auch die nach einem Halbschluss einsetzende Fuge, deren ausgedehntes Thema in recht freier Weise und durchsetzt mit Zwischenspielen verarbeitet wird. Sie mündet in ein Rezitativ, das die Stimmung der Toccata wieder aufgreift.

Toccata und Fuge in F-Dur BWV 540 gehören zu Bachs großen Meisterwerken. Die schiere Monumentalität der mehr als 400 Takte umfassenden Toccata und die Weiträumigkeit der feierlichen Doppelfuge stehen auch in Bachs reifem Schaffen einzig dar. In den Quellen des 18. Jahrhunderts sind die beiden Sätze häufig einzeln überliefert. Dieser Umstand – gepaart mit der Beobachtung, dass diese nicht den gleichen Pedalumfang aufweisen – deutet auf unterschiedliche Entstehungszeiten. Der in der Toccata verwendete ungewöhnlich hohe Pedalton f' lässt mit einiger Sicherheit darauf schließen, dass Bach dieses Stück für eine Darbietung an der Orgel der Weißenfeller Schlosskapelle konzipiert hat. Stilistisch gehört das Elemente des Konzertstils verarbeitende Werk in die späte Weimarer Zeit. Die Doppelfuge hingegen lässt sich erstmals in einer um 1731 entstandenen Abschrift von Bachs Leipziger Meisterschüler Johann Ludwig Krebs nachweisen. Die künstlerische Einheit des Satzpaars lässt vermuten, dass die Fuge von vornherein mit Blick auf ihre Kombination mit der Toccata komponiert wurde. Trotz der kontrapunktisch höchst komplexen Faktur gelingt es Bach, dem Hörer die eigenwillige Struktur der Fuge mittels einer geschickten Disposition nahezubringen. Das chromatische erste Thema wird im ersten Abschnitt vierstimmig ausgearbeitet; für die separate Durchführung des belebteren zweiten Themas reduziert Bach den Satz sodann auf eine filigrane Dreistimmigkeit. Die volle Stimmenzahl wird erst mit der Kombination der beiden Themen im dritten Abschnitt wieder erreicht.

Das Satzpaar *Toccata und Fuge in d-Moll* BWV 538 ist weithin unter dem Namen „Dorische Toccata und Fuge“ bekannt. Diese Bezeichnung geht auf den Braunschweiger Gelehrten Friedrich Konrad Griepenkerl zurück, der damit andeuten wollte, dass das Werk in den maßgeblichen Quellen des 18. Jahrhunderts ohne Schlüsselvorzeichen notiert ist. Mit der alten Kirchentonart hat die Komposition indes nichts zu tun; es liegt hier lediglich eine von Bach bis in die Köthener Zeit hinein häufig – wenngleich keineswegs ausschließlich – angewandte Notierungskonvention für Molltonarten des b-Bereichs vor. Bei BWV 538 handelt es sich offenbar um eines der großen und reifen Werke der Weimarer Zeit. Die in den Quellen genau vermerkten Manualwechsel in der Toccata (angezeigt durch die Begriffe „Oberwerk“ und „Positiv“) tragen wesentlich zur formalen Gliederung der ausgedehnten Komposition bei. Sie verdeutlichen eine Disposition, die zentrale Anregungen aus der Vivaldischen Konzertform mit ihrem Wechsel von Tutti und Solo beziehungsweise Ritornell und Episode bezieht. Man würde der „Dorischen“ Toccata freilich nicht gerecht, sähe man sie als einen auf die Orgel applizierten Konzertsatz an. Denn die Anregungen des Konzertmodells werden in äußerst freier und selbständiger Weise aufgegriffen und verarbeitet. Unter Bachs Händen entsteht so eine organische neue Form höchst individueller Ausprägung. Die Fuge basiert auf einem gleichsam im Vokalstil gehaltenen Allabreve-Thema, dem zwei Kontrasubjekte an die Seite gestellt werden. In majestätischer Erhabenheit fließt der kunstvolle vierstimmige Satz in immer neuen Permutationen der thematischen Substanz bis zu seinem gewissermaßen antiphonalen majestätischer Ende. Bach muss dieses Werk besonders geschätzt haben, denn eine um 1790 entstandene Abschrift des Erfurter Organisten Michael Gotthard Fischer überliefert die Mitteilung, dass der Komponist es noch 1738 „bey der Probe der großen Orgel in Cassel“ gespielt habe.

Zu der Gruppe von Weimarer Werken, an denen Bach offenbar beständig gefeilt hat, gehört das Satzpaar *Präludium und Fuge in C-Dur* BWV 545. Die *Neue Bach-Ausgabe* konnte aus der großen Zahl der Sekundärquellen nicht weniger als sechs verschiedene Fassungen herausfiltern. Neben der Hauptfassung BWV 545 ist die hier eingespielte – offenbar früher anzusetzende – Fassung BWV 545a erwähnenswert, der neben anderen Varianten noch die einleitenden, den Tonraum eindrucksvoll aufreißenden drei Takte des Präludiums fehlen. Die kompakte motivische Arbeit des Präludiums verweist bereits auf die Präludien des Wohltemperierten Klaviers I (1722). Die Fuge entspricht dem in mehreren Weimarer Kompositionen zu findenden gesanglichen Allabreve-Typus. In ruhigem Fluss dahinströmend findet der Satz zu immer neuen Gestalten, bis das Pedal mit einem Themeneinsatz in tiefer Lage und anschließendem Dominant-Orgelpunkt wirkungsvoll den Schluss einleitet.

Im *Präludium des Satzpaars in a-Moll* BWV 543 erfährt der seit dem 17. Jahrhundert vor allem in Thüringen gepflegte Typus des Passagio-Präludiums seine vielleicht reifste Ausprägung. Nach einer chromatisch gefärbten ausgedehnten einstimmigen Passage setzt das Pedal mit einem lang ausgehaltenen Orgelpunkt ein, über dem die gebrochenen Akkordfolgen der Einleitung fortfahren. Ein Pedalsolo leitet zu dem stärker durchgearbeiteten zweiten Teil des Präludiums über, das mit dem ersten Teil durch eine bemerkenswerte Motivverwandtschaft verknüpft ist. Die Fuge beruht auf einem Thema, dessen in den gebrochenen Akkorden angelegte Sequenztechnik und latente Mehrstimmigkeit den Einfluss der italienischen Konzertform spiegelt. Die vierteilige Fuge entwickelt Bach nach dem Prinzip fortwährender Steigerung mit großer Souveränität und überlegenem Gespür für formale und harmonische Proportionen.

Das Satzpaar *Präludium und Fuge in A-Dur* BWV 536 besticht durch seinen im Vergleich mit den Arnstädter Werken durchweg obligaten meisterhaften Einsatz des Pedals. Das Präludium hebt mit einem kurzen solistischen Passagio an und mündet nach einem längeren Orgelpunkt in einen motivisch durchgestalteten freien kontrapunktischen Abschnitt mit sanfter Linienführung. Die Fuge fließt ebenfalls in kunstvoll ausbalancierter Kantabilität und tänzerischer Beschwingtheit dahin. Das Hauptthema wird von einem rhythmisch komplementären Kontrasubjekt begleitet und in der weiteren Folge mit verschiedenen belebteren Kontrapunkten umgeben. Philipp Spitta hat zur Charakterisierung dieses Satzes geradezu poetische Worte gefunden; nach seinem Empfinden „umschlingen die Contrapuncte wie liebende Arme das Thema“, das gegen Ende des Werks „in lächelnder Schönheit noch einmal vorübergeht“. Der Schluss greift mit seinen über einem Orgelpunkt schreitenden Figuren die Stimmung des Präludiums auf und stellt so zwischen den beiden Sätzen eine zyklische Verbindung her.

Toccaten und andere freie Tastenwerke für Cembalo

Die insgesamt sieben erhaltenen Cembalo-Toccaten, von denen drei hier vorgestellt werden, gehören zu den Hauptwerken von Bachs früher Schaffensperiode. Aus stilistischen Erwägungen dürfte sich ihre Entstehung über den Zeitraum von etwa 1705 bis 1710 erstreckt haben. Bach hat es in diesen, in ihrer Zeit ohne Parallele dastehenden Werken vermocht, nord- und mitteldeutsche, freie und strenge sowie traditionelle und experimentelle Stilelemente miteinander zu verbinden und damit die Gattung der Toccata gleichsam neu zu definieren. Die *Toccaten in fis-Moll* BWV 910 und *c-Moll* BWV 911 entstanden vermutlich um 1710 und zählen somit zu den reifsten Werken der Gruppe. BWV 910 besteht aus fünf größeren Abschnitten; auf einen improvisatorisch freien Beginn folgt zunächst ein arioser Teil, an den sich zwei durch eine harmonisch weit ausgreifende Überleitung verbundene Fugen anschließen. Bei BWV 911 leiten freies Passagenwerk und introspektives Arioso eine große zweiteilige Fuge ein.

Die *Toccata in G-Dur* (BWV 916) fällt ebenfalls aus dem Rahmen der seinerzeit üblichen formalen Konventionen. Ihre dreisätzig Anlage wird vielfach als Beleg für Bachs Auseinandersetzung mit der italienischen Konzertform gedeutet. Sollte dies zutreffen, dienten ihm als Vorbild allerdings nicht die Werke Antonio Vivaldis, die in Mitteldeutschland erst um 1713/14 bekannt wurden, sondern ältere Modelle wie etwa verschiedene Kompositionen von Giuseppe Torelli, die Bach bereits um 1709/10 zugänglich waren. Insgesamt scheint Bach sich in diesem Werk mit der Vermischung unterschiedlicher Gattungen und der Entwicklung neuer Klangräume beschäftigt zu haben. Die orchestralen Effekte des ritornellartigen Themas im ersten Satz lösen sich bald in flächige Akkordbrechungen auf, während der an eine Triosonate von Corelli erinnernde langsame zweite Satz durch reiche Verzierungen verfremdet wird. Das Werk mündet in eine virtuose Gigue, deren imitative Satztechnik am Schluss mit einer Anspielung an den Beginn des ersten Satzes unvermutet verklingt.

Der erste Satz des Paares *Fantasia und Fuge in a-Moll* (BWV 904) ist schon eine vergleichsweise reife Komposition, die Züge der dem italienischen Solokonzert entlehnten Ritornellform aufweist. Die periodische Wiederkehr des thematischen Materials auf unterschiedlichen Tonstufen ist ein wesentliches Element des hochbarocken Stils und verweist bereits auf die späteren großen Präludien. In der ausgedehnten Doppelfuge mit zwei separat durchgeführten und sodann effektiv miteinander kombinierten Subjekten ist von diesem modernen Stil allerdings noch nichts zu spüren. So entsteht der Eindruck, als seien die beiden Sätze zu unterschiedlichen Zeiten entstanden (die Fantasia um 1712/14?, die Fuge um 1707/08?) und erst später zu einem Paar vereint worden.

Wie eine Toccata en miniature wirkt das *Satzpaar Präludium und Fuge in a-Moll* BWV 895. Bach verwendet hier die gleichen Techniken und Modelle wie in seinen großen Cembalo-Toccaten. Das Werk ist in einem Sammelband seines in Gehen wirkenden Veters Johann Christoph Bach überliefert.

Das später – in transponierter und überarbeiteter Form – in die Triosonate BWV 528 integrierte Andante in d-Moll wirkt wie die Übertragung eines langsamen Satzes aus einer italienischen Triosonate. Die beiden Oberstimmen bewegen sich in gleicher Lage über einem schreitenden Bass. Weitere kammermusikalische Elemente sind die ausgedehnten Sequenzen und die Technik des Stimmatausches. Auch wenn Bach die formalen Elemente einer Sonata da chiesa hier nur nachzuzahlen scheint, im Übrigen aber ein genuines Tastenwerk geschaffen hat, deutet der Befund doch sein Bemühen an, seine Stilpalette zu erweitern.

Choralbearbeitungen

In seinen frühen Weimarer Jahren entwickelte Bach – inspiriert von den Choralfantasien der norddeutschen Meister – den Typus des großen Choralvorspiels. Wichtige Stationen auf diesem Weg bilden die beiden Fantasien über „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ BWV 1128 und „Christus, der uns selig macht“ BWV 747. Diese nur selten gespielten Werke zeigen das Bemühen des jungen Komponisten, die musikalische Sprache seiner Vorbilder Buxtehude, Reinken und Bruhns schöpferisch umzusetzen. Hierbei gelangen ihm Kompositionen von beeindruckend kühner Intensität.

BWV 696-699 und BWV 701-704 bilden, wie Pieter Dirksen dargelegt hat, einen vermutlich von Bach selbst zusammengestellten kleinen Zyklus von Choralfughetten. Dirksen vermutet hier ein Spätwerk aus den 1740er Jahren; andere Autoren plädieren eher für die Arnstädter oder Weimarer Zeit. Doch ganz gleich welche Datierung man bevorzugt, die acht Stücke sind trotz ihres beschränkten Umfangs meisterhafte Exempel von Bachs kontrapunktischem Stil.

Mit der einst vom Arnstädter Konsistorium ausgesprochenen Rüge, Bach habe „bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“, werden häufig die Choralvorspiele BWV 722, 729, 732 und 738 mit ihren kühnen Harmonisierungen und überraschenden Passagio-Zwischenspielen in Verbindung gebracht. Die in den Arnstädter Werken sonst nicht zu findende komplexe Harmonik deutet aber eher auf die Weimarer Zeit. Den vertrauten Weimarer Ton hören wir auch in dem reich kolorierten Satz „Herzlich tut mich verlangen“ BWV 727 und den drei Bearbeitungen von „Liebster Jesu, wir sind hier“ BWV 730, BWV 731 und BWV 706, die allesamt in das Umfeld des ab etwa 1710 angelegten Orgelbüchleins gehören. Der anspruchsvolle Triosatz BWV 695 („Christ lag in Todesbanden“) mit eingewobenem cantus firmus zählt zu jenen – sicherlich echten – Werken von Bach, die der Leipziger Musikalienhändler Breitkopf in Abschriften des ehemaligen Bach-Schülers Johann Ludwig Krebs besaß. Dieser wiederum mag das Stück in den Kollektaneen seines Vaters, des Weimarer Bach-Schülers Johann Tobias Krebs gefunden haben.

Die Choralpartiten gehören zu den bedeutendsten Orgelkompositionen des jungen Bach. Bei der Choralpartita handelt es sich um eine im späten 17. Jahrhundert in Mitteleuropa entwickelte Gattung, die die Techniken der weltlichen Liedvariation auf die geistliche Musik überträgt. Der dem jeweiligen Stück zugrundeliegende Choral wird dabei in schlichter Manier – also zumeist ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele – in Viertelnoten

vorgetragen und sodann auf vielfältige Weise kontrapunktisch behandelt beziehungsweise in Figurenwerk aufgelöst. Als wichtigstes Vorbild dürften Bach die entsprechenden Kompositionen seines Lüneburger Lehrmeisters Georg Böhm gedient haben. Deutlich das reifste Werk dieser Gruppe ist die Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768. Die einzelnen Variationen haben sich von den mitteldeutschen Vorbildern fast völlig gelöst – Bach arbeitet hier mit der gesamten erweiterten Stilpalette, die er sich in seiner Arnstädter und Mühlhäuser Zeit angeeignet hat.

Konzerte

Zu den in der Literatur häufig diskutierten Werken aus Bachs Weimarer Zeit gehören seine Transkriptionen von Konzerten aus der Feder Antonio Vivaldis und anderer italienischer und deutscher Komponisten. Der junge Weimarer Prinz Johann Ernst war im Sommer 1713 von seiner Kavaliertour zurückgekehrt und hatte zahlreiche vor allem in Amsterdam erstandene Musikalien mitgebracht. Die Begeisterung für diese „gantz neue Art von musikalischen Stücken“ breitete sich rasch in ganz Europa aus. In Weimar wurde es Mode, solche Konzerte für Tasteninstrumente zu transkribieren. Auch Bach beschäftigte sich mit dieser Praxis der „aufs Clavier applicirten Stücke“; aus seiner Feder sind siebzehn Konzerte für Cembalo und fünf für Orgel erhalten. Die kompositorische Herausforderung dieser Arbeiten – die idiomatische Übertragung eines für Streicherensemble erfundenen musikalischen Satzes auf die Verhältnisse des Tasteninstrumentes – löste Bach auf immer wieder neue und sehr fantasievolle Weise. Dies bezeugen die vier hier eingespielten Konzerte nach Vorlagen von Benedetto Marcello (BWV 981), Georg Philipp Telemann (BWV 985) und Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 982 und 987). BWV 981 basiert auf dem zweiten Werk der 1708 in Venedig erschienenen Sammlung *Concerti a cinque* des Juristen B. Marcello. Telemanns Violinkonzert in g-Moll, die Vorlage für BWV 985, ist lediglich in einer Abschrift in Dresden erhalten; das Werk entstand vermutlich in seiner Eisenacher Zeit (1708-1712). Die beiden kapriziösen Konzerte in B-Dur BWV 982 und d-Moll BWV 987 gehen auf Kompositionen des frühverstorbenen Weimarer Prinzen Johann Ernst (1696-1715) zurück.

*

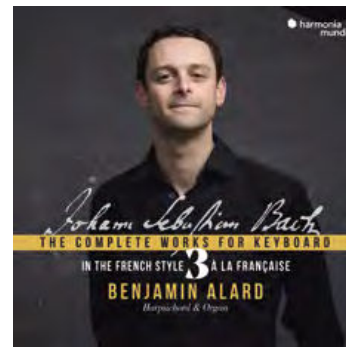
Die in dieser fünften Folge von Benjamin Alards Einspielung der vollständigen Tastenmusik Johann Sebastian Bachs versammelten Werke zeigen eindrucksvoll, über welch große Bandbreite von Stilen und Formmodellen Bach in seiner Weimarer Zeit verfügte. In dem Maße, in dem die traditionellen Konventionen der einzelnen Gattungen aufgeweicht, erweitert oder miteinander vermengt werden, verschwindet die für die ältere Tastenmusik so typische rhythmische und harmonische Modelltechnik. Zugleich gestaltete Bach die musikalischen Formen zunehmend großräumiger und verschaffte sich so die Möglichkeit, sie mit komplexen künstlerischen Inhalten zu füllen. Was sich hier in der relativen Abgeschiedenheit der frühen Weimarer Jahre vollzog, ist der vollständige Umbau von Bachs erlerntem musikalischem Ausdrucksspektrum und die Ausbildung einer wahrhaft individuellen, unverwechselbaren Tonsprache, der alles Formelhafte entzogen wurde. Der große Musikgelehrte und Bach-Biograph Philipp Spitta bezeichnete die Weimarer Periode Bachs denn auch zu Recht als die Jahre der ersten Meisterschaft.

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. 3
In the French Style / À la française
3 CD HMM 902457.59



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. 4
“Alla veneziana” - Concerti italiani
3 CD HMM 902460.62



*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 au Temple du Foyer de l'Âme à Paris :
Frédéric Rivoal, la communauté protestante du Temple du Foyer de l'Âme
et Quentin Blumenroeder pour l'accord de l'orgue ;
pour la session à l'Auditorium Antonin Artaud d'Ivry-sur-Seine :
le Conservatoire municipal Musique et Danse d'Ivry-sur-Seine,
Élisabeth Joyé, Jean-Michel Berrette, Sylvain Debeil, Emmanuel Mesdésirs
et Jean-François Brun pour l'accord et le réglage de l'instrument ;
pour la session au Studio Libretto à Antony :
Erwan Boulay, Anne-Marie Blondel, Géraud Chirol
et Émile Jobin pour l'accord et le réglage de l'instrument.*



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021
Enregistrements : Avril 2019, Temple du Foyer de l'Âme, Paris, France
septembre 2019, Auditorium Antonin Artaud, Ivry-sur-Seine, France
septembre 2020, Studio Libretto, Antony, France

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Alban Moraud et Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

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

Coordination éditoriale : Éditions des Abbesses - Fannie Vernaz

Photos Benjamin Alard : © IGOR studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com