



Signum

J S BACH

ITALIAN CONCERTO

BWV 971

FRENCH OVERTURE

BWV 831

AND OTHER WORKS

Lucy Carolan

HARPSICHORD

please note

FULL DIGITAL ARTWORK
IS NOT CURRENTLY AVAILABLE
FOR THIS TITLE.

PLEASE EXCUSE ANY FORMATTING
OR SPELLING ODDITIES IN THIS
SCANNED BOOKLET.

J.S.Bach
Italian Concerto, French Overture
and other works

Italian Concerto, BWV 971

- (1) [Allegro] [4:03] (2) Andante [4:47] (3) Presto [3:54]

Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 904

- (4) Fantasia [5:48] (5) Fugue [6:06]

Four Duets, BWV 802 - 805

- (6) Duet no.1 in E minor [2:40] (7) Duet no.2 in F major [3:18]
(8) Duet no.3 in G major [3:38] (9) Duet no.4 in A minor [2:58]

French Overture, BWV 831

- (10) Ouverture [7:34]
(11) Courante [2:11]
(12) Gavotte I - Gavotte II - Gavotte I [4:16]
(13) Passepied I - Passepied II - Passepied I [3:45]
(14) Sarabande [3:56]
(15) Bourrée I - Bourrée II - Bourrée I [3:16]
(16) Gigue [2:25]
(17) Echo [3:00]

Total running time: [67:43]

Lucy Carolan - harpsichord

J.S. Bach

The Italian Concerto, the French Overture and other works

Having written a prodigious amount of church music in his first years as Cantor of the Thomasschule in Leipzig, Bach took up a further post in 1729: that of director of the Leipzig Collegium Musicum, an institution which put on public concerts in the city. Around this time, he turned his attention to secular works—no doubt with a view to performing them at the Collegium's concerts—and began to bring out some of them in print. In 1731 he published the six harpsichord partitas as the 'first part' of his *Clavierübung*, making it clear that he already had more 'keyboard practice' collections in mind. The second volume, consisting of the *Italian Concerto* and the *French Overture*, duly appeared in 1735. To find the hidden link between *Clavierübung I* and *II*, we must go back to the late 1720s, when Bach was issuing the partitas singly: at this stage, he announced plans for a set of seven suites, not six. Because of the overall key scheme of *Clavierübung I*—which radiates outwards from B flat, tracing the notes of an F major scale—a seventh partita would have had F major as its tonality; and indeed vol. II opens in that key, albeit with a concerto rather than a partita, providing vol. I's incomplete scale with its tonic note. Why Bach changed his original plans for vol. I is not known, but certainly a piece of some description in F major is needed to finish the pattern of keys begun there. The *French Overture's* B minor stands diametrically opposite the concerto's F major (a tritone away) and therefore introduces a note foreign to the F major scale. However, since the German language spells B flat as plain 'B' and B

natural as 'H', the *French Overture* ensures that the two volumes together constitute a survey of all eight German note-names.

However much Bach may have viewed the two volumes as part of a grander overall scheme, he nevertheless took great pains to contrast them. If in vol. I Bach displays a masterly synthesis of Italian and French styles, while still managing to give each individual dance a unique character, in vol. II he takes these elements apart again, distilling their essence in just two pieces. While vol. I had included keyboard versions of orchestral genres (consider the first movements of Partitas nos. 4 and 5), vol. II concerns itself solely with these. And unique to the second volume is the concentration on the number two: two pieces, two keys, two modes, two nations, a two-manual harpsichord (this last actually specified on the title page). Coming after the immense sophistication of the partitas, such apparently crude dualism could have seemed a regressive step, but Bach's command of the two distinctive national styles is too fascinating for this to be the case. The Concerto 'after the Italian taste' shows him as thoroughly at home with several kinds of Italianate musical language. He acquired his knowledge of Italian repertoire early on: not only did he transcribe Vivaldi violin concertos for solo harpsichord around 1712-13—as is well known—but he also studied works by such composers as Albinoni, Torelli and Marcelllo. This apprenticeship showed him how to write large-scale movements with a cogent structure

and led to his adoption of Italian 'ritornello' form (in which, as the name suggests, certain sections of a movement return to give it a satisfying overall shape) in his own concertos. Of these, the *Italian Concerto* is unique: a wholly original solo keyboard work written as if 'transcribed' from a string original. Some violinistic writing, which Bach had found when arranging Vivaldi, transferred extremely well to the harpsichord, and this idiom continued to inform his subsequent music for that instrument. Particularly striking are certain slow movements, the Andante of the *Italian Concerto* most of all. While the left hand's soft repeated-note figuration mimics a discreet string accompaniment à la Vivaldi, the right hand soars above it with a highly decorated melody, replete from the start with rubato-like syncopations, the whole suggesting the skilful improvisation of an Italian violin virtuoso circa 1700-10. The first movement, on the other hand, reflects the influence of more up-to-date Italian music. It too features prominent syncopations in its opening bars, but these have no flavour of 'written-out rubato'; rather, they allude to the latest *galant* Italian style: melodious, and softer-edged than Vivaldi. That each syncopation is followed by a feminine ending with 6/4-5/3 harmonies confirms the source of Bach's inspiration here. Notable German composers already influenced by such developments include the brothers Graun, J.J. Quantz and Telemann, all of whom had links with Bach. (If, however, the final version of this movement dates from 1731 or later, it may owe some of its finishing touches to Johann Adolf Hasse, who after several years in Italy had arrived in nearby Dresden as Saxon Court Kapellmeister, complete with Italian diva wife and conversion to Catholicism. Bach went to Dresden for the first performance of Hasse's opera *Cleofide* in

September 1731, and the two composers became friendly. Although Bach made slighting references to the Dresden version of Italian *galant* style, he was certainly not immune to its influence.) In the *Italian Concerto*'s first movement, the keyboard figuration shares some of the violinistic touches of the (earlier?) Andante, but at times in the episodes Bach introduces sparkling new ideas strikingly suited to the harpsichord. This trend continues in the Presto, where both ritornellos and episodes explore keyboard virtuosity in a manner unique in Bach's oeuvre (the swift manual changes indicated here are integral to the overall effect). One of his former students, Johann Adolph Scheibe, would shortly attack him in print for supposed 'turgidity', but deigned to exempt the *Italian Concerto* from such criticism. The qualities Scheibe saw in it have no doubt contributed to its lasting popularity.

In all likelihood, the *French Overture* was not originally envisaged as a companion to the *Italian Concerto*. A C minor version dating from before 1733 exists, copied by Anna Magdalena Bach and entitled 'Partita'. Transposition down a semitone to B minor effected the desired 'opposition' to the Concerto, but also (annoyingly!) made it harder to play. Its new title, 'Overture', emphasised its newly important Frenchness and in fact describes it more accurately. Unlike the six published partitas, the Overture lacks a weighty allemande to balance the extensive first movement; it also contains more lighter dances (gavotte, passepied, bourrée) and thus has a 'tadpole' shape resembling that of the Frenchified orchestral suites (themselves called 'Ouvretures' by Bach). Like its companion Concerto, the *French Overture* may be seen as a keyboard 'transcription' of an orchestral genre, although an

actual orchestral original is very unlikely to exist. This overture-suite type was seen by German composers as particularly French, in part because they believed the movement it lacked, the *allemande*, to originate in Germany and to have reached perfection in the hands of German composers.* In the *French Overture*, as in the orchestral suites, Bach eschews the web of ornamental figuration overlying many of the dances in the six *partitas* in favour of much plainer textures that reveal the basic rhythms of the French dances from Louis XIV's court. Still fashionable in Germany in the 1730s, these dances were familiar to Bach from childhood, as can be seen from manuscripts copied by his elder brother at that time, and few of his German contemporaries approach him in his assimilation of the refined and elusive French *bon goût*. Highlights of the *French Overture* include the majestic 'Overture' first movement, the noble *Courante* (Louis XIV's favourite dance) and the *Gigue* with its sprightly dotted rhythms. The real *tour de force*, however, comes at the end with the *Echo*: a movement in which Bach combines a French binary-form dance with Italian *ritornellos* and the 17th-century Dutch/German organ technique of echoing one manual by another (here at a quick *semiquaver's* distance and therefore requiring much practice!).

The third volume of Bach's *Clavierübung* appeared in print in September 1739. The largest of Bach's published collections, and consisting mainly of liturgical organ music, it must have had a long gestation period. One writer has proposed that the four *manualiter* Duets were the last items to be added, as late as July 1739: a possible function was to make up the total number of pieces in this third volume to 27 (3 x 3 x 3). Given that the liturgical

settings number 21, perhaps the Duets link up with the remaining two items, the *Prelude* and *Fugue* in E flat BWV 552, which respectively begin and end the volume. But the Duets' key scheme (rising by step: E minor, F major, G major, A minor) seems planned independently of BWV 552's trinitarian three-flat key signature. In fact, it replicates something quite secular, the ancient Greek diatonic tetrachord e-a: we do not know if Bach intended this allusion, but he had the information readily available in Walther's *Lexicon* (1732), a book for which he acted as a sales agent in Leipzig. None of this explains the Duets' relation to *Clavierübung III* as a whole, and their presence in the collection remains puzzling. Owing to their apparent lack of liturgical content, they are occasionally performed as harpsichord pieces. All four have a contrapuntal texture, but nos. 2 and 4 imitate at the fifth—acting as unorthodox 'fugues' (because not in the same key) to the 'preludes' nos. 1 and 3, which are more like long two-part inventions. Of the four, no. 2 is easily the most arresting, an unusual *da capo* fugue whose middle section, crabbed and chromatic, contrasts violently with the lively diatonic arpeggios generated by the main subject.

The *Chromatic Fantasia and Fugue* was not published during Bach's lifetime, but numerous manuscript copies circulated among his students and admirers, attesting to its special place in their estimation. The *Fantasia* in particular quickly attained cult status, presumably because it recalled those treasured occasions on which the Bach circle was privileged to hear the composer improvise at the harpsichord (or indeed the clavichord, the instrument at which the historian Charles Burney memorably described C.P.E. Bach post-prandially ex

tempore, complete with drooping lower lip and fevered brow). Its component parts—swirling arpeggios, chromatic harmonies, quasi-recitative sections—became the very *lingua franca* of the keyboard fantasia and other related genres for subsequent generations of composers, well into the 19th century: Mozart, Beethoven and Chopin all benefited from this seminal masterpiece (possibly via the fantasias of C.P.E. Bach, who knew his father's improvisatory rhetoric intimately). The Fugue may not have originally belonged with the Fantasia, but a certain looseness of construction suggests that it too has its roots in improvisation. It works up to a memorable climax with a repeated clashing dominant minor ninth chord, followed by the final

entry of the fugue subject— for the first time at the very top of the keyboard. The pounding dactyls of the countersubject, which have contributed much to the piece's energetic drive, now sweep down in octaves in the left hand (most unusual for Bach) to assist the triumphant ending.

Lucy Carolan, 2002

* See the *Musikalisches Lexicon* (1732) by Bach's cousin J.G. Walther s.v. 'Allemande' for an obvious Teutonic agenda: 'In this form the Germans surpass other nations, who certainly wish to imitate it, but cannot do it in the same way.'

J.S.Bach

Das Italienische Konzert, die Französische Overture und andere Werke

Nachdem Bach in seinen ersten Jahren als Kantor der Thomasschule in Leipzig eine wahre Flut an Kirchenmusik komponiert hatte, trat er 172 einen weiteren Posten als Leiter des Leipziger Collegium Musikum an, das öffentliche Konzerte in der Stadt veranstaltete. Ungefähr zur gleichen Zeit wandte er sich weltlichen Werken zu—zweifellos mit der Absicht, diese in die Konzerte des Collegiums aufzunehmen—and setzte sich daran, einige von ihnen drucken zu lassen. 1731 veröffentlichte er die sechs Partiten für Cembalo, als 'ersten Teil' seiner *Clavierübung*, und gab somit zu verstehen, dass weitere Sammlungen an Klavierübungen auf dem Plan standen. Der zweite Band, bestehend aus dem *Italienischen Konzert* und der *Französischen*

Overture, erschien dann auch im Jahr 1735. Um die versteckte Verbindung zwischen *Clavierübung I* und *II* zu entdecken, müssen wir zu den späten 20er-Jahren zurückkehren, in denen Bach seine Partiten einzeln herausgab: zu jener Zeit kündigte er Pläne für einen Sammlung von sieben Suiten anstatt 6 an. Das Gesamtschema der Tonarten von *Clavierübung I*—das strahlenförmig von B ausgeht und die Noten einer F-Dur-Tonleiter verfolgt—lässt darauf schließen, dass die Tonalität der siebten Partita F-Dur gewesen wäre. Und in der Tat beginnt Band II in dieser Tonart, wenn auch mit einem Konzert anstatt einer Partita, und ergänzt somit die unvollständige Tonleiter von Band I durch seine Tonika. Warum Bach seine ursprünglichen Pläne

für Band I geändert hat, ist uns nicht bekannt, doch war natürlich ein Stück irgendeiner Art in F-Dur erforderlich, um das dort begonnene Muster der Tonarten zu vollenden. Das h-Moll der *Französischen Ouvertüre* steht in diametralem Gegensatz zu dem F-Dur des Konzerts (drei Ganztöne entfernt) und führt somit eine der F-Dur-Tonleiter fremde Note ein. Da jedoch im Deutschen das englische 'B flat' einfach als 'B' und das englische 'B' als 'H' bezeichnet wird, stellt die *Französische Ouvertüre* sicher, dass die beiden Bände gemeinsam einen Überblick über alle acht deutschen Notennamen geben.

Obwohl Bach die beiden Bände als Teil eines größeren Gesamtschemas betrachtet haben mag, war er dennoch sehr darum bemüht, diese miteinander zu kontrastieren. In Band I schafft Bach eine meisterhafte Synthese italienischer und französischer Musikstile, doch es gelingt ihm dabei, jedem Tanz einen einzigartigen Charakter zu verleihen. In Band II nimmt er diese Elemente wieder auseinander und destilliert ihre Essenz in nur zwei Stücken. Während Band I von Klaviatur-versionen orchestraler Genres durchflochten war (man denke an die ersten Sätze der Partiten Nr. 4 und 5), befasst sich Band II ausschließlich mit diesen Versionen. Außerdem zeichnet sich der zweite Band auf einzigartige Weise durch die Konzentration auf die Zahl Zwei aus: zwei Stücke, zwei Tonarten, zwei Nationen, zweihändiges Cembalo (letzteres ist auf dem Titelblatt vermerkt). Im Anschluss an die ungeheure Differenziertheit der Partiten hätte ein scheinbar so simpler Dualismus fast wie ein Rückschritt wirken können, doch Bachs Beherrschung der beiden unterschiedlichen nationalen Stile ist so faszinierend, um diesen

Eindruck entstehen zu lassen. Das Concerto 'nach italienischem Geschmack' zeigt, dass er sich ganz genau mit verschiedenen Formen der italienischen Musiksprache auskannte. Seine Kenntnisse des italienischen Repertoires erwarb er bereits in frühen Jahren: erstens transkribierte er bekanntlich 1712-13 Vivaldis Violinkonzerte für das Cembalo, und zweitens befasste er sich eingehend mit Werken von Komponisten wie Albinoni, Torelli und Marcello. Diese Lehrjahre hatten ihm gezeigt, wie man groß angelegte Sätze mit einer überzeugenden Struktur komponiert, und dazu geführt, dass er das italienische 'Ritornello' (in dem, wie der Name sagt, bestimmte Teile eines Satzes wiederkehren, um eine abgerundete Einheit zu schaffen) in seine eigenen Konzerte einbaute. Unter diesen Werken ist das *Italienische Konzert* insofern einzigartig, als es sich dabei um ein vollkommen originales Werk für ein Solo-Tasteninstrument handelt, das so wirkt, als sei es die Transkription eines ursprünglichen Stücks für Streicher. Einige Streicher-kompositionen, auf die Bach bei der Bearbeitung von Vivaldi gestoßen war, eigneten sich äußerst gut für die Übertragung auf das Cembalo, und er ließ dieses Idiom auch in spätere Musik für dieses Instrument einfließen. Besonders hervorstechend sind bestimmte langsame Sätze, darunter vor allem das Andante des *Italienischen Konzerts*. Über der sanften wiederholten Figuration der linken Hand, die eine dezente Begleitung von Streichinstrumenten à la Vivaldi nachahmt, steigt die reich verzierte Melodie der rechten Hand empor, von Anfang an durchzogen von rubato-artigen Synkopen, so dass das Ganze wie die kunstvolle Improvisation eines italienischen Violinvirtuosos von 1700-10 wirkt. Dagegen schlägt sich im ersten Satz der Einfluss modernerer italienischer Musik nieder. Auch hier zeichnen sich

die ersten Takte durch auffallende Synkopen aus, doch sie tragen nicht die Züge eines 'notierten Rubatos'; vielmehr spielen sie auf den jüngsten *galanten* italienischen Stil an, der melodioser und abgerundeter als Vivaldi ist. Die Tatsache, dass jeder Synkope eine weibliche Endung mit 6/4-5/3 Akkorden folgt, bestätigt, dass Bachs Inspiration für den ersten Satz auf diese Quelle zurückzuführen ist. Zu bekannten deutschen Komponisten, die bereits von derartigen Entwicklungen beeinflusst waren, zählen die Gebrüder Graun, J.J. Quantz und Telemann, die alle mit Bach in Verbindung standen. (Sollte die letzte Version dieses Satzes jedoch aus dem Jahr 1731 oder später stammen, so sind einige der Elemente u.U. auf Johann Adolf Hasse zurückzuführen, der nach etlichen Jahren Aufenthalt in Italien als Kapellmeister des sächsischen Hofes nach Dresden gekommen war (gemeinsam mit seiner Frau, einer italienischen Diva, und als frisch gebackener Katholik). September 1731 reiste Bach anlässlich der ersten Aufführung von Hasses Oper *Cleofide* nach Dresden, und die beiden Komponisten wurden Freunde. Obwohl Bach sich ein wenig abfällig über die Dresdner Version des italienischen *galanten* Stils aussprach, konnte er sich dessen Einfluss nicht entziehen). Im ersten Satz des *Italienischen Konzerts* teilt die Figuration für die Klaviatur einige der streicherartigen Züge des (früheren?) Andante, doch in den Episoden führt Bach teilweise sprühende neue Ideen ein, die auffallend gut für das Cembalo geeignet sind. Dieser Trend setzt sich im Presto fort, in dem sowohl die Ritorneellen als auch die Episoden die Virtuosität des Tasteninstrumentes auf eine Weise ausschöpfen, die wir nur hier von Bachs Oeuvre kennen (die hier angegebenen schnellen Handwechsel sind ein wesentlicher Bestandteil der

Gesamtwirkung). Einer seiner Schüler, Johann Adolph Scheibe, bezichtigte ihn wenig später schriftlich einer angeblichen 'Schwülstigkeit', doch er ließ sich immerhin dazu herab, das *Italienische Konzert* von dieser Kritik auszuschließen. Die Qualitäten, die Scheibe in diesem Werk fand, haben zweifelsohne zu seiner anhaltenden Popularität beigetragen.

Höchstwahrscheinlich war die *Französische Ouvertüre* ursprünglich nicht als Begleitwerk zum *Italienischen Konzert* vorgesehen. Es gibt eine Version in c-Moll von vor 1733, kopiert von Anna Magdalena Bach unter dem Titel 'Partita'. Durch Transposition um einen Halbton nach unten zu h-Moll wurde die Ouvertüre zum gewünschten 'Gegenstück' des Konzerts, doch sie ließ sich nun (ärgerlicherweise) schwerer spielen. Der neue Titel 'Ouvertüre' unterstrich die jetzt wichtig gewordenen französischen Note des Werks und ist im Grunde eine treffendere Bezeichnung. Im Gegensatz zu den sechs veröffentlichten Partiten schließt die Ouvertüre keine Allemande als Gegengewicht zu dem breit angelegten ersten Satz mit ein; außerdem enthält sie leichtere Tänze (Gavotte, Passepied, Bourrée) und hat daher die Form einer 'Kaulquappe'—ähnlich wie die französisierten Orchestersuiten von Bach (ebenfalls 'Ouvertüren' genannt). Die *Französische Ouvertüre* kann wie ihr Begleitwerk, das Concerto, als eine 'Transkription für Tasteninstrumente' eines orchestralen Genres gesehen werden, obwohl wahrscheinlich keine orchestrale Vorlage existiert. Dieser Typ der Ouvertüresuite wurde von deutschen Komponisten als speziell französisch erachtet, da sie der Meinung waren, dass der fehlende Satz, die Allemande, ursprünglich aus Deutschland stammte und in den Händen deutscher

Komponisten ihre Vollendung erreicht hatte.* In der *Französischen Ouvertüre* meidet Bach (wie in den Orchestersuiten) das Geflecht ornamentaler Figuration, das viele der Tänze in den sechs Partiten überlagert, zugunsten einer weitaus schlichteren Textur, welche die Grundrhythmen der französischen Tänze des Hofes Ludwigs XIV. hervorhebt. Bach kannte diese Tänze, die um 1730 in Deutschland noch im Schwange waren, seit seiner Kindheit (wie aus zu der Zeit von seinem älteren Bruder kopierten Manuskripten hervorgeht), und nur wenigen seiner deutschen Zeitgenossen ist es gelungen, seine Assimilation des differenzierten und schwer zu fassenden französischen *bon goût* zu erreichen. Zu den Höhepunkten der *Französischen Ouvertüre* gehören der majestätische erste Satz, die ‘Ouvertüre’, die vortreffliche Courante (der Lieblingsstanz von Ludwig XIV.) und die Gigue mit ihren spritzigen punktierten Rhythmen. Die wirkliche Glanzleistung stellt jedoch das Ende mit dem Echo da—ein Satz, in dem Bach einen französischen Tanz der binären Form mit italienischen Ritornellen verbindet sowie mit holländisch-deutschen Orgeltechniken von dem 17. Jahrhundert, wo ein Manual das andere wiederholt (hier in einem kurzen Abstand von einer Sechzehntelnote, was viel Übung erfordert).

Der dritte Band von Bachs *Clavierübung* wurde im September 1739 gedruckt. Da dies die größte unter Bachs veröffentlichten Sammlungen ist und vorrangig liturgische Orgelmusik enthält, muss sie eine lange Reifezeit gehabt haben. Ein Musikwissenschaftler hat die Meinung vertreten, dass die vier *Manualiter*-Duette erst im Juli 1739 als letzte Elemente hinzugefügt wurden—möglicherweise um die Gesamtzahl der Stücke in

diesem Band auf 27 zu erhöhen (3 x 3 x 3). Ausgehend davon, dass 21 liturgische Vertonungen vorliegen, ergänzen die Duette möglicherweise die beiden verbleibenden Stücke, das Präludium und die Fuge in Es-Dur, BWV 552, die den Anfang bzw. den Abschluss des Bandes bilden. Das Tonartschema der Duette (um einen Schritt aufwärts steigend: e-Moll, F-Dur, G-Dur, a-Moll) scheint unabhängig von der trinitären Tonartvorzeichnung (mit drei Erniedrigungs-zeichen) von BWV 552 geplant zu sein. In der Tat repliziert es etwas sehr Weltliches, den diatonischen Tetrachord e-a aus dem griechischen Altertum. Wir wissen nicht, ob Bach diese Anspielung beabsichtigt hat, doch lagen ihm diese Informationen aus Walthers Lexicon (1732) zur Hand, ein Buch, dessen Vertrieb in Leipzig auf Bach zurückzuführen ist. All dies erklärt jedoch nicht die Beziehung der Duette zu der *Clavierübung III* als Ganzes betrachtet, und ihre Aufnahme in die Sammlung bleibt nach wie vor rätselhaft. Aufgrund ihres mangelnden liturgischen Inhalts werden die Duette gelegentlich als Cembalostücke aufgeführt. Alle vier haben eine Kontrapunkt-Struktur, doch Nr. 2 und 4 imitieren auf der Quinte—and fungieren daher als unorthodoxe ‘Fugen’ (da nicht in der gleichen Tonart) zu den ‘Präludien’ Nr. 1 und 3, die eher zwei langen zweistimmigen Inventionen ähneln. Unter den vier Stücken sticht Nr. 2 am meisten hervor—eine ungewöhnliche *da capo* Fuge, deren bizarrer und chromatischer Mittelteil in scharfem Kontrast zu den lebhaften diatonischen Arpeggios des Hauptthemas steht.

Die *Chromatische Fantasie und Fuge* wurde nicht zu Bachs Lebzeiten veröffentlicht, doch zahlreiche Manuskripte kursierten unter seinen Schülern und Bewunderern, was von deren besonderen

Wertschätzung dieses Werkes zeugt. Vor allem die Fantasie erreichte in Kürze einen Kultstatus—wahrscheinlich, weil sie die unvergesslichen Gelegenheiten heraufbeschwor, zu denen der Kreis um Bach den Improvisationen des Meisters auf dem Cembalo lauschen durfte (oder sogar auf dem Clavichord, auf dem—wie der Historiker Charles Burney es so bildlich beschreibt—C.P.E. Bach nach einem Gelage extemporierte, mit herabhängender Unterlippe und fiebriger Stirn). Ihre Bestandteile—wirbelnde Arpeggios, chromatische Harmonien, quasi-rezitative Elemente—wurden über Generationen von Componisten hinweg bis ins 19. Jahrhundert zur *Lingua franca* der Fantasie für Tasteninstrumente und andere verwandte Genres: Mozart, Beethoven und Chopin profitierten alle von diesem schöpferischen Meisterwerk (möglicherweise auf dem Umweg über die Fantasien von C.P.E. Bach, der die improvisatorische Rhetorik seines Vaters genau kannte). Die Fuge mag ursprünglich

nicht zu der Fantasie gehört haben, doch eine gewisse Lockerheit des Aufbaus lässt darauf schließen, das auch sie ihre Wurzeln in der Improvisation hat. Sie steuert auf einen unvergesslichen Höhepunkt mit einem wiederholten dissonanten verminderten Nonenakkord zu, dem das letzte Auftreten des Fugenthemas folgt—zum ersten Mal ganz oben auf der Klaviatur. Die dröhnenden Daktylen des Gegenthemas, die entscheidend zu der energischen Treibkraft des Stücks beitragen, gleiten nun in der linken Hand in Oktaven herab (für Bach ganz außergewöhnlich) und tragen somit zu dem triumphierenden Ende bei.

Lucy Carolan, 2002

* Siehe dazu 'Musikalisches Lexicon' (1732) von Bachs Cousin J.G. Walther unter 'Allemande': 'In dieser Gattung... übertreffen die Teutschen andere Nationen, als welche zwar imitieren wollen, aber es ihnen nicht gleich thun können.'

J.S.Bach

Concerto italien, Overture française et autres oeuvres

Ayant composé une quantité prodigieuse de musique d'église au cours de ses premières années de Cantor de la Thomasschule de Leipzig, Bach accepta en 1729 un second poste, celui de directeur du 'Leipzig Collegium Musicum', une institution qui donnait des concerts publics dans la ville. C'est à cette époque qu'il tourna à nouveau son attention vers la musique profane—sans doute dans le but de faire jouer ses œuvres dans les concerts du Collegium—et qu'il commença à publier les partitions de

certaines de ces œuvres. En 1731, il publia les six parties pour clavecin en les présentant comme la 'première partie' de son *Clavierübung* et en indiquant clairement qu'il avait déjà l'intention de publier d'autres œuvres destinées à l'apprentissage du clavier. Le second volume comprenant le *Concerto italien* et l'*Overture française* a été dûment publié en 1735. Pour découvrir le lien caché qui rattache les tomes I et II du *Clavierübung*, il nous faut revenir en arrière, vers la fin des années 1720,

époque à laquelle Bach publiait les parties séparément. Il annonçait à ce moment-là qu'il avait l'intention de composer un ensemble de sept suites et non pas six. Si on en juge par les tons choisis dans le *Clavierübung I*—dont la structure se déploie en rayonnant à partir du si bémol et en suivant les notes de la gamme en fa majeur—la septième partie devait avoir le fa majeur pour tonalité ; et en effet le volume II s'ouvre sur une composition en fa majeur qui, bien qu'il s'agisse d'un concerto et non d'une partie, n'en apporte pas moins à la gamme incomplète du volume I sa note tonique de conclusion. Nous ne savons pas pourquoi Bach a ainsi modifié son plan initial pour le volume I, mais il ne fait aucun doute qu'une composition en fa majeur, quelle qu'en soit la nature exacte, était requise pour achever la série de tons déployés dans les parties. L'*Ouverture française* en si mineur est diamétralement opposée au concerto en fa majeur (à une distance d'un triton) et introduit une note étrangère à la gamme en fa majeur. Cependant, étant donné qu'en langue allemande le si bémol est noté par un 'B' et que le si naturel est noté par un 'H', l'*Ouverture française* fait en sorte que conjointement les deux volumes constituent un exercice invoquant chacun des huit noms de note en allemand.

Bien qu'il soit indéniable que Bach a conçu les deux volumes comme deux volets d'un programme global ambitieux, il n'en a pas moins pris grand soin de les contraster. Si dans le vol. I, Bach démontre sa maîtrise suprême de la synthèse des styles italien et français, tout en parvenant à donner à chacune des danses un caractère distinctif, dans le vol. II, il dissocie à nouveau ces éléments pour en distiller l'essence respective dans deux morceaux seulement. Alors que le vol. I contenait des versions pour clavier

de divers genres orchestraux (notez par exemple le premier mouvement des Parties nos. 4 et 5), le vol. II leur est entièrement consacré. Une autre caractéristique notoire du second volume est le rôle qu'y joue le nombre deux, deux morceaux, deux tons, deux modes, deux nations, un clavecin à deux mains (celui-ci étant explicitement requis sur la page de garde). Par contraste avec l'extrême sophistication des suites qui le précèdent, ce dualisme quelque peu primitif peut faire figure de régression, mais ce serait oublier l'exceptionnelle maîtrise des deux styles nationaux dont Bach fait montre dans ces œuvres. Le Concerto 'selon le goût italien' démontre l'aisance avec laquelle il sait déployer toutes les subtilités des divers idiomes musicaux italiens. Il a commencé très tôt son apprentissage du répertoire italien. Il a non seulement, en 1712-13—fait bien connu—transcrit pour clavecin solo les concertos pour violon de Vivaldi, mais il a également étudié les œuvres de compositeurs tels que Albinoni, Torelli et Marcello. C'est cet apprentissage qui lui vaut de savoir faire reposer des mouvements de grande envergure sur les assises d'une structure solide et qui l'a amené à adopter la forme italienne de la ritournelle (dans laquelle, comme le nom le suggère, certaines sections d'un mouvement sont répétées pour renforcer l'unité de l'œuvre) dans ses propres concertos. Parmi ces concertos, le *Concerto italien* est unique : c'est une œuvre entièrement originale écrite pour clavier solo et composée comme s'il s'agissait de la transcription d'une œuvre originellement conçue pour un instrument à corde. Il s'est avéré qu'une certaine écriture violonistique, que Bach avait découverte à l'occasion de ses adaptations d'œuvres de Vivaldi, se prêtait particulièrement bien à la transposition pour clavecin et son influence a continué à se faire sentir

à travers les œuvres que Bach a composées plus tard pour cet instrument.

Certains mouvements lents sont particulièrement saisissants, tout spécialement l'Andante du *Concerto italien*. Tandis que la figuration de la main gauche faite d'une répétition de notes douces mime un accompagnement discret au violon à la Vivaldi, celle de la main droite prend son essor et domine de haut par une mélodie richement décorée, arborant dès le début une abondante tapisserie de syncopes évocatrices du rubato, l'ensemble suggérant l'improvisation d'un virtuose italien du violon de la période 1700-10. Le premier mouvement, d'autre part, reflète l'influence de la musique italienne plus récente. Il comporte lui aussi des syncopes qui dominent les premières mesures, mais celles-ci n'évoquent nullement le rubato explicite des compositions antérieures, elles s'inspirent plutôt de la toute dernière musique *galante* italienne, une musique mélodieuse aux contours plus estompés que celle de Vivaldi. Le fait que chaque syncope est suivi d'une terminaison féminine avec des harmonies 6/4-5/3 confirme la source de l'inspiration de Bach. Parmi les compositeurs allemands importants déjà influencés par ces nouveautés stylistiques, on compte les frères Graun, J.J. Quantz et Telemann, qui étaient tous en contact avec Bach. (Notons également que si la dernière version de ce mouvement date de 1731 ou plus tard, il peut devoir certaines de ses finitions à Johann Adolf Hasse, qui après plusieurs années passées en Italie, venait d'arriver dans la ville voisine de Dresde où il occupait le poste de Kapellmeister de la cour de Saxe, ayant ramené d'Italie son mariage à une diva italienne et sa conversion à la religion catholique. Bach se rendit à Dresde pour assister à la première de l'opéra de Hasse, *Cléofide*, en septembre

1731 et les deux compositeurs se lièrent d'amitié. Bien que Bach ait mentionné avec une pointe de dédain la mouture dresdienne du style *galant* italien, il n'était certainement pas immunisé contre son influence.) Dans le premier mouvement du *Concerto italien*, la figuration au clavier contient des éléments qui appartiennent à l'idiome du violon et qui rappellent à cet égard l'Andante (composée antérieurement ?), mais de temps à autre Bach introduit également de brillantes idées nouvelles conçues pour mettre en valeur les spécificités du clavecin. Cette tendance se poursuit dans le Presto où les ritournelles comme les épisodes explorent une riche veine de virtuosité propre au clavier d'une manière unique dans l'œuvre de Bach (les changements manuels rapides qui sont indiqués ici font partie intégrale de l'effet global). Un de ses anciens étudiants, Johann Adolph Scheibe, allait bientôt l'attaquer dans la presse en alléguant le caractère ampoulé de ces compositions mais en prenant soin toutefois d'exclure le *Concerto italien* de cette critique. Les qualités que Scheibe y découvrait sont certainement celles qui ont contribué à sa popularité durable.

Il est très probable que l'*Ouverture française* n'a pas été conçue à l'origine pour servir de compagnon au *Concerto italien*. Nous possédons une version en ut mineur datant d'avant 1733 copiée par Anna Magdalena Bach et intitulée 'Partie'. La transposition d'un demi-ton en si mineur a suffi pour obtenir l'opposition requise avec le concerto, mais (détail irritant) cette transformation l'a également rendu beaucoup plus difficile à jouer. Son nouveau titre, 'Ouverture', met l'accent sur son caractère français appelé à revêtir maintenant une importance particulière, tout en le décrivant en fait de manière

plus précise. A la différence des six parties publiées, l'Ouverture ne comporte pas d'allemande pondéreuse pour rétablir l'équilibre du long premier mouvement ; elle contient également des danses plus légères (gavotte, passe-pied, bourrée) ce qui lui donne une forme de 'têtaré' qui rappelle celle des suites orchestrales à la française (elles-mêmes appelées 'Ouvertures' par Bach). Comme le Concerto qui l'accompagne, l'*Ouverture française* peut être considérée comme une 'transcription' pour clavier d'un genre orchestral, bien qu'il soit peu probable que la composition orchestrale dont elle semble s'inspirer ait jamais existé. Ce type de composition suite/ouverture était considéré par les compositeurs allemands comme particulièrement français, en partie parce qu'ils considéraient que le mouvement qui en était absent, l'allemande, était originaire d'Allemagne et que les compositeurs allemands l'avaient seuls amené à la perfection.* Dans l'*Ouverture française* comme dans les suites orchestrales, Bach renonce aux tapisseries de figurations ornementales qui caractérisent plusieurs des danses des six parties, en faveur de textures beaucoup plus simples qui mettent mieux en relief les rythmes essentiels des danses françaises de la cour de Louis XIV. Encore à la mode dans l'Allemagne de 1730, ces danses étaient connues de Bach depuis son enfance, comme on peut en juger par les manuscrits copiés pas son frère aîné à cette époque, et rares étaient les compositeurs allemands contemporains de Bach qui soient parvenus à assimiler comme il l'avait fait l'art subtil et raffiné du *bon goût* français. Parmi les grands moments de l'*Ouverture française* on compte le premier mouvement majestueux 'Ouverture', la noble Courante (la danse préférée de Louis XIV) et la Gigue avec ses rythmes intermittents et primesautiers.

L'authentique tour de force, cependant, intervient à la fin, dans l'Echo, un mouvement dans lequel Bach combine une danse française de forme binaire avec les ritournelles italiennes et la technique des organistes allemands et hollandais du XVII siècle qui consiste à mettre en écho les divers claviers de l'orgue (ici à la distance rapide d'une double croche, un exercice dont la maîtrise requiert de nombreuses répétitions !).

Le troisième volume du *Clavierübung* de Bach a été publié en septembre 1739. C'est la plus importante de toutes les collections d'œuvres publiées par Bach et elle se compose essentiellement de musique liturgique pour orgue. Elle a sans doute vu le jour à l'issue d'une longue période de gestation. Un commentateur a suggéré que les quatre duos *manualiter* sont les derniers morceaux à avoir été ajoutés à la collection, pas avant juillet 1739, une raison possible de cette insertion étant de faire passer le nombre d'œuvres du troisième volume à 27 (3 x 3 x 3). Etant donné que la collection comporte 21 œuvres liturgiques, les duos sont peut-être conçus pour servir de lien avec les deux autres compositions, le Prélude et la Fugue en mi-bémol BWV 552, qui ouvrent et concluent respectivement le volume. Mais le motif tonique choisi pour le duo (l'ascension progressive : mi-mineur, fa majeur, sol majeur, la mineur) semble avoir été conçu indépendamment de la signature trinitaire en trois bémols de BWV 552. Elle se rattache en fait à un thème très séculaire, la tétracorde diatonique de la Grèce antique mi-la. Nous ne sommes pas sûr qu'il s'agisse de la part de Bach d'une allusion délibérée, mais les informations pertinentes étaient certainement à sa disposition dans le *Lexicon* (1732) de Walther, un livre dont Bach s'était fait l'agent de

vente à Leipzig. Rien de tout cela ne clarifie la relation des duos à l'ensemble du volume III du *Clavierübung* et leur présence dans la collection demeure surprenante. Etant donné l'absence de tout contenu liturgique, ils sont quelquefois exécutés comme des compositions pour clavecin. Ils ont tous les quatre une texture contrapuntique, mais les no. 2 et 4 imitent au cinquième—jouant le rôle de fugues peu orthodoxes (car ils ne sont pas dans le même ton) auprès des 'préludes' no. 1 et 3 qui ressemblent plutôt à de longues inventions à deux voix. Des quatre, le no. 2 est de loin le plus remarquable, une fugue *da capo* inhabituelle dont la partie centrale, dense et chromatique, forme un contraste marqué avec la vivacité des arpèges diatoniques dérivés du thème principal.

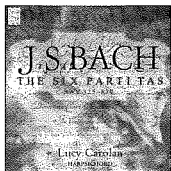
La *Fantaisie et fugue chromatique* n'a pas été publiée du vivant de Bach, mais de nombreuses copies manuscrites en ont circulé parmi ses étudiants et ses admirateurs, attestant la place privilégiée qu'elle occupe dans leur estimation. La Fantaisie en particulier en est rapidement venue à revêtir un statut d'objet de culte, probablement parce qu'elle évoque ces moments précieux où le cercle des intimes de Bach avait le privilège de pouvoir l'entendre improviser au clavecin (ou même au clavicorde, l'instrument sur lequel C.P.E. Bach improvise après le dîner, lèvres inférieures tombantes et sourcils en bataille dans la description mémorable de l'historien Charles Burney).

Ses composantes—arpèges tournoyants, harmonies chromatiques, sections proches du récitatif—sont devenues la langue véhiculaire des fantaisies pour clavier et autres genres associés pour les générations de compositeurs qui ont suivi, jusque vers le milieu

du XIX siècle. Mozart, Beethoven et Chopin ont tous été influencés par ce chef d'œuvre (peut-être par l'intermédiaire des fantaisies de C.P.E. Bach, qui possédait une connaissance intime de la rhétorique d'improvisation de son père). La fugue n'était peut-être pas à l'origine associée à la fantaisie, mais une certaine flexibilité de la construction indique qu'elle avait elle aussi ses racines dans l'improvisation. Le morceau culmine de façon mémorable par la répétition d'un accord de neuvième mineure dominant, suivie d'une dernière apparition du thème de la fugue—pour la première fois à la partie supérieure du clavier. Le martèlement des dactyles du contre-sujet, qui contribue grandement à l'énergie et au dynamisme de l'œuvre, dévale ensuite les octaves de la main gauche (procédé très rare chez Bach) avant de se joindre au triomphe final.

Lucy Carolan, 2002

* Se référer au *Musikalisches Lexicon* (1732) du cousin de Bach, J.G. Walther, s.v. 'Allemande' pour une optique délibérément teutonique : 'Dans cette forme les allemands surpassent toutes les autres nations, qui sont certainement désireuses de l'imiter, mais qui n'y parviennent pas de la même manière.'



SIGCD012

J.S.Bach: The 6 Partitas

Lucy Carolan (harpsichord)

'The lively mind evidenced in Lucy Carolan's excellent booklet note is mirrored in these performances, which abound in vigour'. (Gramophone)

'...lovely springy rhythm and a sense of unaffected joy'. (CD News)

'...structurally masterly, rhythmically inspirational, polyphonically poetic and, in detail, so often 'just right', this achievement... sets new standards for the next millennium'. (Early Music Review)

Born and brought up in Edinburgh, Lucy Carolan was fortunate enough to encounter the world-famous Russell Collection of Early Keyboard Instruments while studying music at Edinburgh University, and was subsequently awarded a scholarship to study harpsichord with Gustav Leonhardt in Amsterdam. Since then she has performed throughout Britain and Europe as both soloist and continuo player on virginals, harpsichord, clavichord and fortepiano, in music ranging from the Dublin Virginal Manuscript to Michael Tippett. A frequent solo recitalist, she has been particularly acclaimed for her interpretations of J.S.Bach, and her repertoire includes all the major Bach harpsichord works. Since 1991 she has taught harpsichord at Birmingham Conservatoire.

Harpsichord: Double-manual harpsichord
after Michael Mietke (c. 1704) by Bruce Kennedy,
provided and tuned by Mark Ransom

Recorded at St.Paul's School, Hammersmith, on 17 - 19 August 2000

Production, Engineering and Editing by Floating Earth

Producer: Andrew Keener

Engineer: Mike Clements Editor: Tony Harrison

Booklet notes: Lucy Carolan

German translation: Margarete Forsyth

French translation: Robert Bagur

Text and translation editor: Christine Darby

Booklet design & typesetting: Jan Hart

Cover design: ATX Design

© 2002 The copyright in this sound recording is owned by *Signum Records Ltd.*

Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording of Signum Compact Discs constitutes an infringement of copyright and will render the infringer liable to an action by law. Licences for public performances or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1R 3HG, England

© 2002 The copyright of this CD booklet, notes, translations and visual design is owned by *Signum Records Ltd.*

All rights reserved. No part of this booklet may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission from *Signum Records Ltd.*

Booklet part number: SIGCD030.1 CD part number: SIGCD030

Signum Records Ltd, Suite 14, 21 Wadsworth Road, Perivale, Middx UB6 7JD
E-mail: Signum@newrenaissance.co.uk Website: www.newrenaissance.co.uk
