

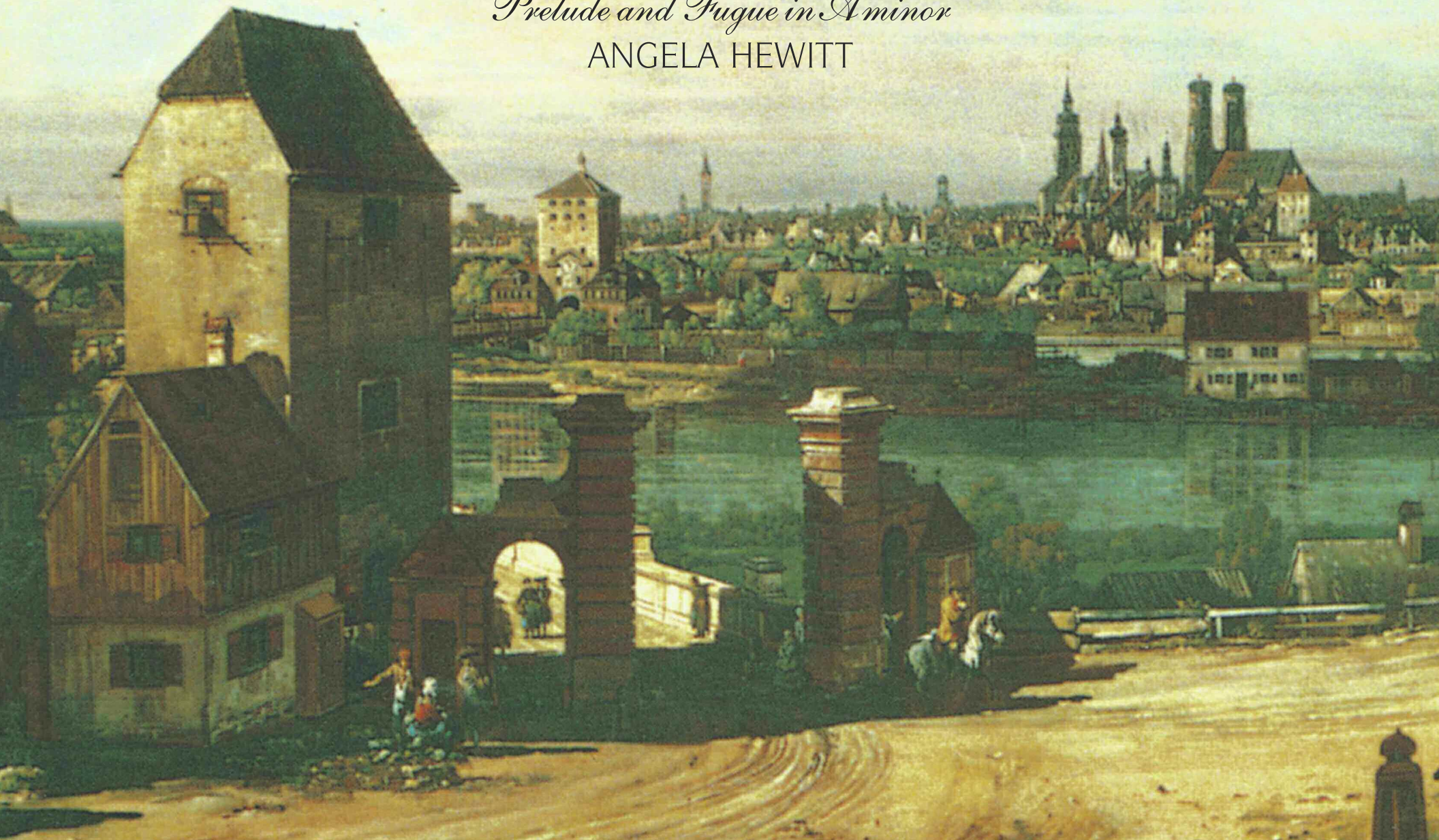
hyperion

BACH

*French Suites*

*Little Preludes Sonata in D minor*  
*Prelude and Fugue in A minor*

ANGELA HEWITT





## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	page 3
ENGLISH	☞	page 4
FRANÇAIS	☞	page 10
DEUTSCH	☞	Seite 14

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)



# French Suites

ANGELA HEWITT piano

## Sonata in D minor BWV964 [18'22]

- [1] Adagio [3'17] [2] Fuga: Allegro [6'03]  
[3] Andante [4'02] [4] Allegro [5'00]

## French Suite No 1 in D minor BWV812 [15'15]

- [5] Allemande [3'08] [6] Courante [2'14]  
[7] Sarabande [3'51] [8] Menuet I and II [3'08]  
[9] Gigue [2'54]

## French Suite No 2 in C minor BWV813 [15'58]

- [10] Allemande [2'53] [11] Courante [2'00]  
[12] Sarabande [3'38] [13] Air [1'19]  
[14] Menuet I and II [3'36] [15] Gigue [2'32]

## French Suite No 3 in B minor BWV814 [15'45]

- [16] Allemande [2'56] [17] Courante [2'25]  
[18] Sarabande [3'18] [19] Anglaise [1'29]  
[20] Menuet and Trio [3'39] [21] Gigue [1'58]

## Six Little Preludes [7'09]

from the *Little Piano Book for Wilhelm Friedemann Bach*

- [22] Prelude in C major BWV924 [0'59]  
[23] Prelude in G minor BWV930 [2'12]  
[24] Prelude in D major BWV925 [0'58]  
[25] Prelude in D minor BWV926 [1'10]  
[26] Prelude in F major BWV927 [0'30]  
[27] Prelude in F major BWV928 [1'20]

## Six Little Preludes [10'41]

- [28] Prelude in C major BWV933 [1'36]  
[29] Prelude in C minor BWV934 [2'09]  
[30] Prelude in D minor BWV935 [1'31]  
[31] Prelude in D major BWV936 [2'11]  
[32] Prelude in E major BWV937 [1'31]  
[33] Prelude in E minor BWV938 [1'43]

## Six Little Preludes [5'56]

- [34] Prelude in C major BWV939 [0'37]  
[35] Prelude in D minor BWV940 [0'54]  
[36] Prelude in E minor BWV941 [0'42]  
[37] Prelude in A minor BWV942 [0'38]  
[38] Prelude in C major BWV943 [1'39]  
[39] Prelude in C minor BWV999 [1'26]

## French Suite No 4 in E flat major BWV815 [17'42]

- [40] Praeludium [1'23] [41] Allemande [2'39]  
[42] Courante [1'51] [43] Sarabande [2'53]  
[44] Gavotte I [1'16] [45] Gavotte II [2'42]  
[46] Menuet [1'02] [47] Air [1'44] [48] Gigue [2'12]

## French Suite No 5 in G major BWV816 [17'46]

- [49] Allemande [2'51] [50] Courante [1'37]  
[51] Sarabande [5'11] [52] Gavotte [1'13]  
[53] Bourrée [1'17] [54] Loure [2'08] [55] Gigue [3'29]


## French Suite No 6 in E major BWV817 [15'13]

- [56] Allemande [2'34] [57] Courante [1'33]  
[58] Sarabande [3'24] [59] Gavotte [1'13]  
[60] Polonaise [1'27] [61] Bourrée [1'20]  
[62] Menuet [1'28] [63] Gigue [2'14]

## Prelude and Fugue in A minor BWV894 [9'37]


- [64] Prelude [5'28] [65] Fugue [4'09]





**T**HE RHYTHMS OF THE DANCE have always provided composers with a vital source of inspiration. Bach was no exception, and a very high percentage of his music is related to the dance, whether or not it bears such a title. Perhaps this is largely what gives it that marvellous vitality and spirit, and why it is so immediately appealing. Although Bach's music was never meant to be used for actual dancing, and indeed many of the dances, with time, developed into keyboard compositions quite far removed from their origins, the study of their main characteristics, tempos, rhythmic traits, and even steps (if we are fortunate enough to know someone who can dance the Baroque courante or minuet!) is essential to their understanding.

The six **French Suites**, which contain some of Bach's most attractive keyboard writing, provide us with such an opportunity. The arrangement of contrasting dances, all in the same key, into a suite makes for a very satisfying musical composition. We begin with an allemande which, although it can range in mood from the very serious to the sprightly (hear, for instance, the contrast between those of suites 1 and 6), always sets the stage for things to come, with its long lines and processional character. We then have the courante, several types of which are present in these suites. Here we already see how Bach absorbed the particular styles of the French and Italian schools and, using elements of both, combined them with his own gifts for counterpoint and keyboard virtuosity. Although the courantes of suites 1 and 3 are of the slower, more majestic French type, those in the remaining suites are more akin to the livelier Italian corrente, though strikingly original in metre and figuration. The third movement of the traditional suite is the dignified and



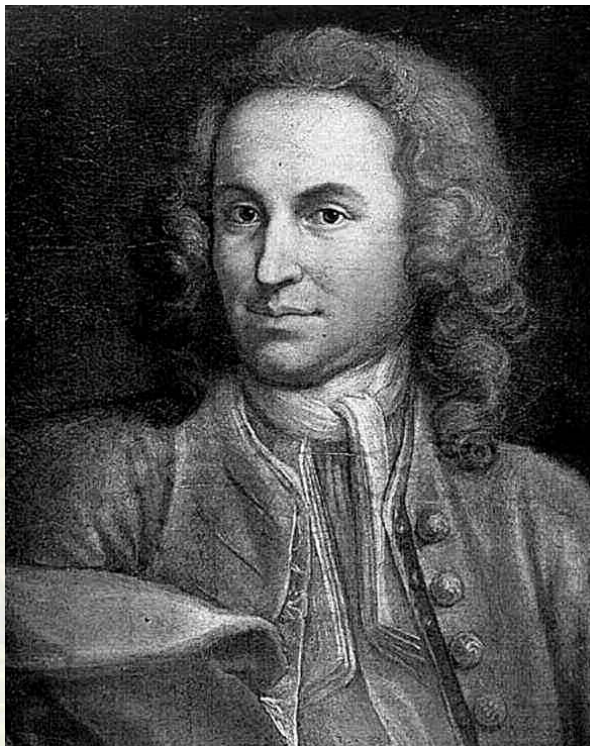
expressive sarabande. Slow, but still flowing, it requires a singing line and nobility of spirit. The first, in D minor, the gravest of the six, is almost chorale-like, while those in suites 2, 3, and 5 are really free arias (similar to the sarabande which was later used as the theme for the 'Goldberg' Variations). The accentuation of the second beat, a traditional feature of the dance, is illustrated in the E flat and E major sarabandes. Between this dance and the concluding gigue, Bach inserts several types of fashionable galanteries. The most popular, the minuet, is a dance of great poise and courtesy. When dancing it, the gentleman and lady would face each other almost constantly, making possible an intense courtship beneath a polite exterior. The gavotte, anglaise, and bourrée all have rustic origins, the bourrée being the most lively and humorous of the three, the gavotte the most gracious. The term 'air' was given to a movement more related to an instrumental composition than any particular dance, while the polonaise was initially called the 'Polish minuet', alluding to its similarity to that dance. One of my favourite moments in these suites is the G major loure – a theatrical dance, somewhat like a slow gigue.

To conclude these works, Bach writes six giges that are all totally different from each other. The D minor one is in duple time, an archaic type more like a French overture in style with its dotted rhythms and trills. It is also a very difficult three-part fugue. The C minor gigue is a French canarie (so-called because it originated in the Canary Islands), with its persistent, sharply dotted rhythm. The gigue of the third suite is a brilliant, almost orchestral composition, not much like a jig at all! The E flat one, the first in  $\frac{6}{8}$  time, imitates, like many pieces in that key, hunting horns and is also an energetic fugue. The most brilliant, well-known, and



technically challenging movement of all the suites is the G major gigue, sounding slightly like a cross between Vivaldi and a country fiddling jamboree. It is Bach at his best. The final gigue in E major is much slighter, and reminiscent of the A major Two-part Invention.

The French Suites fall easily into two groups – the first three suites being in the minor mode and thus more severe and reflective, the last three communicating the joy and radiance of the major keys. It is perhaps no coincidence that the two most popular (Nos 5 and 6) are from the latter, as they are instantly appealing in performance to the uninitiated listener. For the serious interpreter a big problem lies in the number of discrepancies in the various editions – not just in actual notes and note-values, but also in the order and number of movements. The history of the suites is a complicated one: although the autograph of most of the first five suites survives as part of the first *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach* (Cöthen, 1722), later revisions (and there were many) along with the sixth suite now exist only in copies made by Bach's students and acquaintances. Each of these is different, and few modern editions give us the full picture. It is wise, therefore, to consult as many as possible before deciding what you want to play.



This is especially important when considering the ornamentation. Although some versions are sparsely ornamented, this does not mean that the player would not have added his own. In fact, to be able to do so 'in good taste' was part of a good musical education. By comparing all the different versions we can at last begin to understand how this was done. Whatever you add, it must correspond to the character and feeling of each dance, and not overburden the melodic line. When playing the repeats, something different can be done to avoid monotony. No doubt the amount of ornamentation also depended upon the technical and musical skills of the player, and although it would be wrong to suppress it at will, certainly less

is preferable to too much done awkwardly. Another thing to consider is that some types of ornamentation and arpeggiation can sound heavy and out of place on the resonant piano and are better suited to the harpsichord. Only with time and experience does the art of ornamentation become second nature.

In this recording I have included three movements absent from many modern editions. The second minuet in the C minor suite is found only in later sources, but certainly fits in perfectly well. The addition of the prelude and second gavotte to the fourth suite is more controversial. I admit that after discovering and







learning them, I simply liked them so much that I was unable to leave them out! I had often felt that something was needed to emphasize the opening grandeur of the E flat allemande, and this prelude, with its short fughetta and arpeggiated chords, does exactly that. The gavotte is full of verve (it is Bach's longest example of the dance) and for a few moments sounds exactly like the last movement of his Italian Concerto. Surely its musical worth outweighs any doubts about its authenticity (the copyist in this case was a close associate of C P E Bach).

Finally, why are they called 'French' suites? No satisfactory explanation has ever been given, and Bach himself never described them as such, simply entitling them 'Suites pour le clavessin' ('Suites for harpsichord'). The adjective first appears twelve years after his death. Perhaps it was to distinguish them from their predecessors, the six English Suites (although these are more French in style than the French Suites). More importantly, these works will continue to be endlessly absorbing, and deserve to be heard more frequently on the concert platform.

The eighteen **Little Preludes** are among the most valuable pieces ever written for beginners. They form a bridge between the easiest pieces of the *Anna Magdalena Notebook* (1725) and the Two-part Inventions, giving the player a wonderful introduction to voice imitation, pedal points, cadenza-like passages, and basic ornamentation. They cover many different moods, from the affirmative (all three preludes in C major), to the tender (the C minor minuet, BWV924), the improvisatory (BWV940), the joyful (BWV927 and 937), and the very grand (BWV928). The C minor prelude, BWV999, was originally written for the lute. Many of them are far from easy (the A minor, BWV942,

for instance), and require quite complicated fingering (BWV943). Even in these little pieces, big decisions have to be made concerning tempo, phrasing, articulation, dynamics, and timing, and this challenges the teacher as much as the student. Bach wrote them for his son Wilhelm Friedemann and other pupils, but never grouped them into any particular arrangement. Like the French Suites, many of them survive only in copies made by another hand. There are several traditional groupings of which I have chosen one, changing the order of the first six to make a more pleasing progression in performance. For me they recall fond childhood memories, and are as fascinating now as they were then.

The first and last pieces on this recording are of a completely different nature to the pedagogic repertoire already discussed. Both the **Sonata in D minor**, BWV964, and the **Prelude and Fugue in A minor**, BWV894, are virtuoso pieces, intended to show off the ability of the performer. They are consequently very effective in recital. Both exist in versions for other instruments, the sonata being Bach's own transcription of his solo Violin Sonata in A minor, BWV1003, and the prelude and fugue appearing recycled as the outer movements of the Triple Concerto for flute, violin, solo harpsichord and strings, BWV1044. The keyboard arrangement of the sonata no doubt annoys violinists as so many of the horrendous difficulties to be overcome on the violin are easily rendered by two hands. There are many reports handed down of Bach playing his unaccompanied string pieces at the keyboard, so although this transcription again only survives in a copyist's hand (that of Altnikol, his son-in-law), its authenticity is not really questionable. The polyphonic texture implied in the original is here beautifully



realized without great changes to the melodic line. The second movement was admired by Bach's Hamburg contemporary Mattheson, who praised his ability to construct such a long fugue from so short a subject. It is indeed a tour de force, demanding great concentration and skill (and probably scaring away many a player). The lovely F major andante brings us a moment of complete repose and tenderness. The finale is almost completely identical to the original, with the one line of music being divided between the two hands.

Bach's creative genius flourished during his time as court organist (and later *Konzertmeister*) to Duke Wilhelm Ernst in Weimar (1708–1717). There he not only composed most of the great organ works, but also transcribed twenty-one concertos (most of them by Vivaldi) for organ and harpsichord. Influences of both

these genres can be heard in the A minor prelude and fugue, composed towards the end of his tenure. The prelude, with its opening motive in the right hand immediately repeated by the left, is in concerto style, alternating between tutti and solo passages. Triplets give it constant direction, interrupted only by cadenza-like passages, the last one reminding us of the D minor harpsichord concerto. The gigue fugue is in perpetual motion, never once letting up. The fact that Bach again uses triplets to propel it forward can, if one is not careful, provide for little contrast with the prelude. It is perhaps best to emphasize the difference in time signatures ( $\frac{4}{4}$  for the prelude,  $\frac{12}{8}$  for the fugue). Would Bach have been able to improvise such a fugue on the spot? I think it most probable, for at that he was unbeatable!

ANGELA HEWITT © 1995

Recorded on 26–28 June and 28–30 August 1995

Recording Producer OTTO ERNST WOHLERT

Recording Engineer LUDGER BÖCKENHOFF

Front Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *View of Munich* (c1761) by Bernado Bellotti (1721–1780)

National Gallery of Art, Washington





## ANGELA HEWITT

Angela Hewitt continues to captivate and charm audiences around the world with her musicianship and virtuosity. Since her triumph in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition, Miss Hewitt has been hailed as 'the pre-eminent Bach pianist of our time' (*The Guardian*, London, 2001), and 'nothing less than the pianist who will define Bach performance on the piano for years to come' (*Stereophile*, 1998). Her cycle of Bach recordings for Hyperion has been described by *The Sunday Times* as 'one of the record glories of our age'. Born into a musical family, the daughter of the Cathedral organist in Ottawa, she began her piano studies at the age of three, and at nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she studied with Earle Moss and Myrtle Guerrero. She then studied with French pianist Jean-Paul Sévilla at the University of Ottawa where she obtained her Bachelor of Music degree at eighteen.

Her repertoire is vast, ranging from Bach to the present day. She has devoted entire recitals to the works of Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Fauré, Roussel, and Ravel, and has performed throughout the world, in America and Canada, Europe, Australia, New Zealand, the former Soviet Union, Japan and throughout mainland China. Her lecture recitals on Bach and frequent masterclasses are widely appreciated by students and teachers alike.

In 1995 Angela Hewitt was awarded an Honorary Doctorate from the University of Ottawa, and in 1997 she received the Key to the City of Ottawa. In 2000 she was appointed an Officer of the Order of Canada, and in 2002 was the recipient of the National Arts Centre Award as part of the Governor General's Awards for the Performing Arts, Canada. She has homes in London and Italy.



Photo © Julie Oliver, *The Ottawa Citizen*





*Other recordings by Angela Hewitt*

—— JOHANN SEBASTIAN BACH ——

*The Partitas* CDA67191/2 (2 CDs) *The Keyboard Concerto* CDA67607/8 (2 CDs)

*Fantasia, Aria & other works* CDA67499 *The Inventions* CDA66746

*French Overture, Italian Concerto, Duets & Capriccios* CDA67306

*'Goldberg' Variations* CDA67305 *The French Suites* CDA67121/2 (2 CDs)

*The English Suites* CDA67451/2 (2 CDs)

*The Toccatas* CDA67310 *Bach Arrangements* CDA67309

*The 'Well-tempered Clavier' – Book II* CDA67303/4 (2 CDs)

—— LUDWIG VAN BEETHOVEN ——

*Piano Sonatas – 1* CDA67518 *Piano Sonatas – 2* CDA67605

—— EMMANUEL CHABRIER ——

*Pièces pittoresques and other piano music* CDA67515

—— FRÉDÉRIC CHOPIN ——

*The Complete Nocturnes & Impromptus* CDA67371/2 (2 CDs)

—— FRANÇOIS COUPERIN 'LE GRAND' ——

*Pièces de Clavecin – 1* CDA67440 *Pièces de Clavecin – 2* CDA67480

*Pièces de Clavecin – 3* CDA67520

—— OLIVIER MESSIAEN ——

*Piano Music* CDA67054

—— JEAN-PHILIPPE RAMEAU ——

*Keyboard Suites* CDA67597

—— MAURICE RAVEL ——

*The complete solo piano music* CDA67341/2 (2 CDs)





**L**ES RYTHMES DE DANSE ont toujours été une source d'inspiration capitale pour les compositeurs. Bach ne fait pas exception à la règle et une grande partie de sa musique est en relation avec la danse, qu'il en soit fait mention ou non. Peut-être est-ce ce qui lui donne en grande partie cette merveilleuse vitalité et ce merveilleux esprit, ce qui expliquerait alors l'attrait immédiat qu'elle provoque. Pourtant la musique de Bach n'a jamais été composée dans le but d'accompagner de la danse véritablement, mais, avec le temps, de nombreuses danses se sont effectivement développées et sont devenues des œuvres pour clavier assez éloignées de leur version originale. Il est donc essentiel d'étudier leurs principales caractéristiques, les tempos, les traits rythmiques, et même les pas (si on a la chance de connaître quelqu'un qui sait danser la courante baroque ou le menuet!) pour pouvoir les comprendre.

Les six **Suites françaises**, qui contiennent quelques unes des compositions les plus séduisantes pour clavier de Bach, nous en donnent l'exemple. L'arrangement de danses contrastées, toutes dans la même tonalité, dans une suite donne une composition musicale très satisfaisante. Elles commencent avec une allemande qui, bien qu'elle puisse exprimer aussi bien le sérieux que la gaieté (écoutez, par exemple, le contraste entre les suites 1 et 6), prépare toujours le terrain pour les choses à venir, avec ses longues lignes et son caractère processionnel. Puis vient la courante, qui se présente sous différents aspects dans ces suites. La façon dont Bach a incorporé les styles particuliers des écoles française et italienne et la façon dont il s'en est inspiré pour les combiner à ses propres talents pour le contrepoint et la virtuosité au clavier, apparaît déjà ici. Bien que les courantes des suites 1 et 3 soient de

style français lent et majestueux, les courantes des suites restantes ressemblent plutôt à l'entraînante corrente italienne, bien que frappantes d'originalité dans la mesure et la figuration. Le troisième mouvement de la suite traditionnelle est la sarabande, digne et expressive. Lente, mais fluide en même temps, elle exige une sonorité chantante et de la noblesse d'esprit. La première, en ré mineur, la plus grave des six, s'apparente presque à un choral, tandis que les mouvements des suites 2, 3 et 5 sont de véritables arias libres (semblables à la sarabande utilisée plus tard pour le thème des « Goldberg » Variations). L'accentuation sur le second temps, qui est une caractéristique traditionnelle de la danse, se retrouve dans le mi bémol et dans le mi majeur des sarabandes. Entre cette danse et la gigue finale, Bach introduit différentes sortes de galanteries à la mode. La plus connue, le menuet, est une danse très gracieuse et très courtoise. Elle se danse de telle façon que l'homme et la femme se font face presque en permanence, ce qui permet de se faire la cour de façon intense tout en affichant au monde extérieur un semblant de courtoisie. La gavotte, l'anglaise, et la bourrée ont toutes trois des origines rustiques, la bourrée se présentant comme la plus entraînante et la plus amusante des trois et la gavotte comme la plus gracieuse. Le terme « air » a été attribué à un mouvement plus en relation avec une composition instrumentale qu'aucune autre danse en particulier, tandis que la polonaise était appelée au départ le « menuet polonais », par allusion à sa similarité avec cette danse. L'un de mes moments favoris dans ces suites est la loure en sol majeur – une danse de théâtre, qui ressemble à une gigue lente.

Pour conclure ces œuvres, Bach compose six giges totalement différentes les unes des autres. Celle





en ré mineur est une mesure à deux temps, un type archaïque dont les notes pointées et les trilles rappellent une ouverture de style français. C'est aussi une fugue très difficile à trois voix. La gigue en ut mineur est une canarie française (appelée ainsi car elle tire son origine des îles Canaries), avec ces notes pointées persistantes. La gigue de la troisième suite est une composition brillante, presque orchestrale, qui ne ressemble pas beaucoup à une gigue ! Celle en mi bémol, la première à  $\frac{6}{8}$ , imite des cors de chasse comme de nombreux autres morceaux de cette tonalité, et est aussi une gigue énergique. De toutes les suites, le mouvement le plus brillant, le plus connu et le plus audacieux d'un point de vue technique est la gigue en sol majeur, que l'on pourrait situer à mi-chemin entre Vivaldi et une grande fête de violoneux. C'est du meilleur Bach. La gigue finale en mi majeur est beaucoup plus légère, et rappelle l'Invention à Deux Voix en la majeur.

Les Suites Françaises se divisent facilement en deux groupes – les trois premières suites en mode mineur sont ainsi plus solennelles et profondes, tandis que les trois dernières communiquent la joie et le rayonnement des tonalités majeures. Ce n'est peut-être pas un hasard si les deux plus célèbres (n<sup>os</sup> 5 et 6) font partie du dernier groupe car elles plaisent instantanément aux auditeurs non-initiés lorsqu'elles sont interprétées en concert. Les divergences entre les différentes éditions posent un gros problème à l'interprète sérieux – il ne s'agit pas seulement des notes mêmes et des valeurs de notes, mais aussi du nombre de mouvements et de leur ordre. L'histoire des suites est compliquée : bien que l'autographe de la plupart des cinq premières suites fasse partie du premier *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach*

(Cöthen, 1722), les révisions effectuées ultérieurement (et il y en a eu beaucoup) ainsi que la sixième suite nous sont seulement connues que par des copies faites par les étudiants de Bach et certaines de ses connaissances. Ces éditions modernes sont toutes différentes les unes des autres mais aucune ne nous satisfait complètement. Il est donc sage d'en consulter le plus possible avant de choisir celle que l'on veut jouer.

Ceci est particulièrement important lorsqu'on prend l'ornementation en considération. Certaines versions comportent peu d'ornements, mais cela n'empêche les interprètes d'en rajouter. En fait, il devait posséder une bonne éducation musicale pour pouvoir le faire avec « bon goût ». C'est en comparant les différentes versions que l'on peut enfin commencer à comprendre la façon dont cela a été fait. Quel que soit l'ajout, il doit correspondre au caractère et à la sensibilité de chaque danse, sans surcharger la ligne mélodique. Au cours des répétitions, on peut jouer de façon différente pour éviter la monotonie. Bien sûr, l'importance de l'ornementation dépend aussi des compétences techniques et musicales de l'interprète, et bien que l'on aurait tort de la supprimer complètement, mieux vaut en mettre moins que trop de façon maladroite. Il faut aussi prendre en compte le fait que certains types d'ornementation et d'arpège peuvent paraître lourds et déplacés au piano résonnant et qu'ils conviennent mieux au clavecin. C'est seulement avec le temps et l'expérience que l'art de l'ornementation devient une seconde nature.

J'ai inclus dans cet enregistrement trois mouvements figurant dans peu d'éditions modernes. On ne trouve le second menuet dans la suite en ut mineur que dans des sources ultérieures, mais il





s'intègre sans doute parfaitement bien. L'ajout du prélude et de la seconde gavotte dans la quatrième suite est davantage sujet à controverse. Je dois admettre qu'après les avoir découverts et appris, je les aimais tellement que j'étais incapable de les laisser de côté ! J'avais souvent senti qu'il manquait quelque chose pour insister sur la grandeur de l'introduction de l'allemande en mi bémol et c'est exactement ce que fait ce prélude, avec sa fughette courte et ses accords arpégés. La gavotte est pleine de verve (c'est le plus long exemple chez Bach) et ressemble tout à fait, dans certains passages, au dernier mouvement de son Concerto Italien. Sa valeur musicale l'emporte certainement sur tous les doutes que l'on peut avoir sur son authenticité (dans ce cas-là, le copiste était un proche associé de C P E Bach).

Finalement, pourquoi s'appellent-elles suites « françaises » ? Aucune explication satisfaisante n'a jamais été donnée, et Bach lui-même ne les a jamais décrites comme telles, leur donnant simplement pour titre « Suites pour le clavessin ». L'adjectif apparaît pour la première fois douze ans après sa mort. Peut-être était-ce pour les distinguer des suites précédentes, les six Suites anglaises (bien que le style de ces dernières soit plus français que celui des Suites françaises). Quoi qu'il en soit, ces œuvres ne cesseront jamais d'être fascinantes, et elles mériteraient d'être entendues plus souvent sur scène.

Les dix-huit **Petits Préludes** figurent parmi les morceaux les plus précieux pour débutants. Ils permettent de passer des morceaux les plus faciles du *Petit Livre d'Anna Magdalena Bach* (1725) aux inventions à deux voix et donnent à l'interprète une remarquable initiation à l'imitation de la voix, aux points d'orgue, aux passages de cadences, et à

l'ornementation de base. Ils couvrent de nombreux modes différents, de l'affirmatif (les trois préludes en do majeur), au tendre (le menuet en ut mineur, BWV924), à l'improvisé (BWV940), au joyeux (BWV927 et 937), et au très grand (BWV928). Le prélude en ut mineur, BWV999, était écrit à l'origine pour le luth. Beaucoup d'entre eux sont loin d'être faciles (celui en la mineur, BWV942, par exemple) et exigent un doigté assez compliqué (BWV943). Même dans ces petits morceaux, il faut prendre des décisions importantes en ce qui concerne le tempo, le phrasé, l'articulation, les nuances et le sens du rythme, ce qui met à l'épreuve aussi bien le professeur que l'étudiant. Bach les a composés pour son fils, Wilhelm Friedemann, et pour ses autres élèves, mais ne les a jamais regroupés dans un arrangement particulier. Comme les Suites françaises, il n'en reste plus que des copies. Il y a plusieurs groupements traditionnels, j'en ai choisi un et j'ai changé l'ordre des six premiers pour que l'interprétation ait une progression plus agréable. Ils me rappellent de tendres souvenirs d'enfance, et sont aussi fascinants maintenant qu'ils l'étaient alors.

Les premier et dernier morceaux de cet enregistrement sont d'une nature tout à fait différente de celle du répertoire pédagogique précédemment évoqué. Les deux morceaux, la **Sonate en ré mineur**, BWV964, ainsi que le **Prélude et Fugue en la mineur**, BWV894, sont tous deux des morceaux de virtuose, faits pour mettre en valeur le talent du concertiste (et par conséquent très efficaces en récital). Ils existent dans des versions pour d'autres instruments, la sonate étant la propre transcription de Bach de sa sonate pour violon seul en la mineur, BWV1003, et on retrouve le prélude et fugue comme les mouvements externes du Triple Concerto pour flûte,



violon, clavecin et cordes, BWV1044. L'arrangement pour clavier de la sonate indispose sans aucun doute les violonistes étant donné que les terribles difficultés à surmonter au violon sont facilement interprétées à deux mains. De nombreux rapports stipulant que Bach jouait sans accompagnement ses morceaux pour cordes au clavier ont été transmis. Par conséquent, bien que cette transcription, une nouvelle fois, ne subsiste que dans la main d'un copiste (celle de Altnikol, son beau-fils), son authenticité ne peut être véritablement remise en cause. La structure polyphonique qui figure dans l'original est ici magnifiquement réalisée sans trop modifier la ligne mélodique. Le second mouvement a impressionné le contemporain de Bach à Hambourg, Mattheson, qui faisait l'éloge de sa capacité à construire une si longue fugue à partir d'un thème si court. C'est en effet un tour de force, exigeant une grande concentration et une grande habileté (ce qui fait probablement fuir plus d'un musicien). Le ravissant andante en fa majeur nous procure un moment de tendresse et de détente totales. Le finale est presque parfaitement identique à l'original, avec l'unique ligne de musique divisée entre les deux mains.

Le génie créatif de Bach lui valut du succès lorsqu'il était organiste à la cour (fonction occupée plus

tard par *Konzertmeister*) auprès du duc Wilhelm Ernst à Weimar (1708–1717). Là il ne composa pas seulement la plupart des grandes œuvres d'orgue, mais il transcrit aussi vingt et un concertos (la plupart de Vivaldi) pour orgue et clavecin. Les influences de ces deux genres peuvent être entendues dans la préluce et fugue en la mineur, composé vers la fin de sa carrière à la cour. Avec son motif d'ouverture joué par la main droite puis immédiatement répété par la main gauche, le préluce est dans un style de concerto, les passages joués en tutti et en solo se succédant. Les triolets lui donnent une direction constante, seulement interrompue par des cadences dont la dernière nous rappelle le Concerto pour clavecin en ré mineur. La gigue fugue est en mouvement perpétuel, ne s'accordant aucun répit. Le fait que Bach utilise à nouveau des triolets pour la propulser en avant peut, si l'on n'y prend pas garde, donner peu de contraste avec le préluce. Mieux vaut peut-être mettre l'accent sur la différence dans les indications de la mesure ( $\frac{4}{4}$  pour le Préluce,  $\frac{12}{8}$  pour la fugue).

Bach aurait-il été capable d'improviser une telle fugue sur-le-champ? C'est tout à fait possible, car à ce jeu-là il était imbattable!

ANGELA HEWITT © 1995





**D**IE TANZRHYTMEN waren für Komponisten von je her eine wichtige Quelle der Inspiration. Bach war da keine Ausnahme, und ein großer Teil seiner Musik steht in Verbindung mit dem Tanz, ob das nun in ihrer Betitelung impliziert ist, oder nicht. Vielleicht ist dies der Hauptgrund für ihre wunderbare Lebendigkeit und ihren Esprit, und dafür, daß sie einen so direkt anspricht. Obwohl Bachs Musik nie als „Tanzmusik“ gedacht war und viele der Tänze sich mit der Zeit von ihrem Ursprung weit entfernt und zu eigenständigen Klavierkompositionen entwickelt haben, ist das Studium ihrer wesentlichen Merkmale – Tempi, rhythmische Charaktere und sogar Schritte (falls wir das Glück haben, jemanden zu finden, der auf eine barocke Courante oder ein Menuett tanzen kann!) – für deren Verständnis grundlegend.

Die sechs **Französischen Suiten**, in denen einige von Bachs ansprechendsten Klavierstücken enthalten sind, geben uns eine solche Gelegenheit. Die Anordnung gegensätzlicher Tänze, die alle die gleiche Tonart haben, in einer Suite, führen zu einer sehr zufriedenstellenden Komposition. Die Allemande eröffnet die Suite. Obwohl ihre Stimmung mal sehr ernsthaft und ein anderes Mal sehr lebhaft sein kann (hören Sie, zum Beispiel, den Gegensatz zwischen den Suiten Nr. 1 und 6), bereitet sie mit ihren langen Phrasen und ihrem Prozessionscharakter alles Nachfolgende vor. Dann folgt die Courante, von der in diesen Suiten verschiedene Variationen enthalten sind. Hier sehen wir bereits, wie Bach die besonderen Stile der französischen und italienischen Schulen aufnahm, Elemente von beiden verwendete, und mit seinem eigenen Talent für Kontrapunktion und Klavier-virtuosität verband. Obwohl die Couranten der Suiten Nr. 1 und 3 den langsameren, eher majestätischen Stil



präsentieren, sind die in den übrigen Suiten enthaltenen eher verwandt mit der lebhafteren italienischen Corrente, jedoch bemerkenswert originell in ihrer Metrik und Figuration. Der dritte Satz der traditionellen Suite ist die würdevoll- und ausdrucksvolle Sarabande. Langsam, aber doch voranschreitend, erfordert sie gesangliches und edles Klavierspiel. Die erste, in d-moll, die ernsthafteste der sechs, ist fast wie ein Choral, während die in den Suiten Nr. 2, 3 und 5 (ähnlich wie die Sarabande, die später als Thema für die „Goldberg“ Variationen verwendet wurde) tatsächlich freie Arien sind. Die Betonung des zweiten Schlags, ein traditionelles Charakteristikum für den Tanz, wird in den Sarabanden in Es- und E-Dur deutlich. Zwischen diesem Tanz und der abschließenden Gigue fügte Bach verschiedene Arten moderner Galanerien ein. Das Menuett, das sich größter Beliebtheit erfreute, ist ein Tanz von großartiger Grazie und Liebenswürdigkeit. Während des Tanzes schauen der Herr und die Dame einander fast die ganze Zeit an, wodurch ein intensiver „Flirt“ hinter höfischer Fassade möglich wurde. Gavotte, Anglaise und die Bourrée finden alle ihren Ursprung im ländlichen Bereich; unter ihnen ist die Bourrée das lebhafteste und heiterste, die Gavotte das huldvollste Stück. Die Bezeichnung „Air“ bezieht sich eher auf eine instrumentale Komposition, als auf einen speziellen Tanz, während die Polonaise anfänglich „Polnisches Menuett“ genannt wurde, als Anspielung auf ihre Ähnlichkeit mit jenem Tanz. Eines meiner bevorzugten Stücke in diesen Suiten ist die Loure in G-Dur, ein theatralischer Tanz – ein wenig einer langsamen Gigue ähnlich.

Als Abschluß der Suiten schrieb Bach sechs Giges, die sich alle völlig voneinander unterscheiden. Die



Gigue in d-moll, die im Zweiertakt gehalten ist, ist ein archaischer Typus, der mit seinen punktierten Rhythmen und Trillern eher einer französischen Overtüre ähnelt. Es handelt sich hierbei außerdem um eine sehr komplizierte dreistimmige Fuge. Die Gigue in c-moll wird auch als französische Canarie bezeichnet (da sie ursprünglich von den Kanarischen Inseln stammt), und weist einen anhaltenden, scharf punktierten Rhythmus auf. Die Gigue in der dritten Suite ist eine großartige, nahezu orchestrale Komposition, fast gar nicht einer Gigue ähnlich! Die Gigue in Es, die erste im Sechachteltakt, imitiert, wie viele Stücke in dieser Tonart, Jagdhörner und ist auch eine schwungvolle Fuge. Der wundervolle, bekannte, und technisch schwerste Satz von allen Suiten, ist die Gigue in G-Dur, die fast ein Mittelding aus Vivaldis Stil und einem gefiedelten Jamboree im ländlichen Stil darstellt. Dies ist Bach in seinen besten Zeiten. Die letzte Gigue in E-Dur ist viel schwächer und erinnert an die Zweistimmige Invention in A-Dur.

Die Französischen Suiten lassen sich leicht in zwei Gruppen einteilen – die ersten drei Suiten befinden sich in der Moll-Tonart und sind so ernsthafter und nachdenklicher, während die letzten drei die Freude und das Leuchten der Dur-Tonarten widerspiegeln. Es ist vielleicht kein Zufall, daß die zwei beliebtesten Suiten (Nr. 5 und 6) zu den letzteren gehören, da ihre Darbietung auch den nicht eingeweihten Zuhörer sofort ansprechen. Für den nachdenklichen Interpreten stellen die Diskrepanzen in den verschiedenen Ausgaben ein Problem dar – nicht nur in Bezug auf die Noten und den Notenwert, sondern auch auf die Anordnung und die Anzahl der Sätze. Die geschichtliche Tradition der Suiten ist kompliziert: obwohl ein Großteil der ersten fünf Suiten in einem Originalmanuskript,

das Teil des ersten *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach* (Cöthen, 1722) ist, erhaltengeblieben sind, existieren spätere Überarbeitungen (und davon gibt es viele) zusammen mit der sechsten Suite heute nur noch in Form von Kopien, die von Bachs Studenten und Bekannten erstellt wurden. Jede von ihnen ist anders, und wenige moderne Ausgaben können uns ein vollständiges Bild liefern. Daher ist es angebracht, bei der Entscheidung, welche man letztendlich spielen möchte, so viele wie möglich in Betracht zu ziehen.

Dies ist in Bezug auf die Verzierungen besonders wichtig. Obwohl manche Versionen kaum verziert sind, heißt dies nicht, daß der Musiker nicht selbst seine eigenen hinzugefügt hat. Tatsächlich war es Zeichen einer guten musikalischen Ausbildung, wenn man Verzierungen auf geschmackvolle Art und Weise selbst einsetzte. Wenn wir all die verschiedenen Versionen miteinander vergleichen, können wir schließlich anfangen zu verstehen, wie dies genau ablief. Was auch immer hinzugefügt wird, es muß mit dem Wesen und dem Gefühl, das jeder Tanz ausdrückt, im Einklang stehen, und sollte nicht den melodischen Teil überfordern. Bei den Wiederholungen ist eine Abänderung erlaubt, um eine Eintönigkeit zu vermeiden. Zweifellos hängt auch die Anzahl der Verzierungen von dem technischen und musikalischen Können des Musikers ab; und auch wenn es falsch wäre, es willentlich zu unterdrücken, so sind doch weniger Verzierungen gegenüber zu vielen, unbeholfenen, zu bevorzugen. Darüberhinaus ist zu bedenken, daß manche Verzierungs- und Arpeggiotypen auf dem Klavier zu schwerfällig und unpassend klingen können, und eher zum Cembalo gehören. Nur durch Erfahrung und im Laufe der Zeit wird die Kunst der Verzierung zur zweiten Natur.






In dieser Aufnahme habe ich drei Sätze ausgewählt, die in vielen modernen Ausgaben nicht enthalten sind. Das zweite Menuett in der Suite in c-moll ist nur in späteren Quellen vorhanden, es paßt aber auf jeden Fall gut hierzu. Die Ergänzung eines Präludiums und einer zweiten Gavotte in die vierte Suite ist eher umstritten. Ich muß zugeben, daß ich, nachdem ich sie entdeckt und mich mit ihnen befaßt hatte, sie einfach zu sehr mochte, um sie wegzulassen! Ich hatte oft das Gefühl, daß etwas fehlt, das die erhabene Eröffnung der Allemande in Es unterstreicht – und dieses Präludium mit seiner kurzen Fughette und den Arpeggio-Akkorden füllt diese Funktion bestens aus. Die Gavotte ist sehr schwungvoll (sie ist Bachs längstes Tanzbeispiel), und sie klingt für kurze Zeit genau wie der letzte Satz in seinem Italienischen Konzert. Sicherlich zählt ihr musikalischer Wert mehr als ihre Authentizität (der Kopist war in diesem Fall ein enger Kollege von C. P. E. Bach).

Und schließlich, warum reden wir eigentlich von „französischen“ Suiten? Bis zu diesem Zeitpunkt hat es keine zufriedenstellende Erklärung dafür gegeben, und selbst Bach bezeichnete sie nie auf diese Weise, sondern betitelte sie einfach mit „Suites pour le clavessin“ („Suiten für das Cembalo“). Die Bezeichnung „französisch“ tauchte zum ersten Mal zwölf Jahre nach seinem Tode auf. Vielleicht um sie so von ihren Vorgängern, den sechs Englischen Suiten zu unterscheiden (obwohl diese eher den französischen Stil präsentieren, als die Französischen Suiten). Viel wichtiger jedoch ist, daß diese Werke den Zuhörer fesseln und es deshalb verdient hätten, im Konzert häufiger gespielt zu werden.


Die achtzehn **Kleinen Präludien** gehören zu den wertvollsten Stücken, die je für Anfänger geschrieben

wurden. Sie bilden eine Brücke zwischen den einfachen Werken aus dem *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725) und den Zweistimmigen Inventionen, die die Spieler auf wundervolle Weise in die Stimmenimitation, Orgelpunkte, kadenzähnlichen Passagen, und grundlegende Verzierungen einführen. Sie decken viele verschiedenen Stimmungen ab – von der bejahenden (alle drei Präludien in C-Dur), der sanften (das Menuett in c-moll, BWV924), der improvisierenden (BWV940), zu der freudigen (BWV927 und 937), und der äußerst prachtvollen (BWV928). Das Präludium in c-moll, BWV999, wurde ursprünglich für die Laute geschrieben. Viele der Präludien sind alles andere als leicht (die in a-moll, BWV942, zum Beispiel), und erfordern einen ziemlich komplizierten Fingersatz (BWV943). Sogar in diesen kurzen Stücken müssen wichtige Entscheidungen in Bezug auf das Zeitmaß, das Phrasieren, die Artikulation, Dynamik und das Timing getroffen werden, und dieses fordert sowohl den Lehrer als auch den Schüler heraus. Bach schrieb sie für seinen Sohn, Wilhelm Friedemann, und seine anderen Schüler, schloß sie aber nie in einer besonderen Anordnung zusammen. Wie die Französischen Suiten sind viele von ihnen nur in Kopien, die von Dritten erstellt wurden, erhaltengeblieben. Es gibt verschiedene traditionelle Anordnungen, von denen ich eine ausgesucht habe, während ich die Reihenfolge der ersten sechs verändert habe, um einen angenehmeren Ablauf der Darbietung zu gewährleisten. Sie bringen schöne Erinnerungen an meine Kindertage zurück, und sind heute wie damals gleich faszinierend.

Die ersten und letzten Stücke in dieser Aufnahme sind ganz anderer Natur, als das pädagogische Repertoire, das wir bereits besprochen haben. Die



**Sonate in d-moll, BWV964 und Präludium und Fuge in a-moll, BWV894**, sind beides virtuose Stücke, die das Können des Künstlers hervorheben sollen (und folglich im Vortragen sehr wirkungsvoll sind). Es gibt beide auch in Versionen für andere Instrumente, wobei die Sonate Bachs eigene Transkription seiner Solo-Geigensonaten in a-moll, BWV1003, ist. Präludium und Fuge in a-moll finden sich als Ecksätze des Tripelkonzerts für Flöte, Geige, Solo-Cembalo und Streichinstrumente, BWV1044, wieder. Die Klaviertranskription der Sonate ärgert zweifellos die Violinisten, da viele der horrenden Schwierigkeiten, die sie auf der Geige überwinden müssen, ganz einfach mit zwei Händen zu spielen sind. Es wurden viele Berichte überliefert, die aussagen, daß Bach seine unbegleiteten Stücke für Streichinstrumente auf dem Klavier spielte. So ist, auch wenn diese Transkription wiederum nur in Form einer Kopie erhaltengeblieben ist (die von Altnikol, seinem Schwiegersohn, erstellt wurde), ihre Authentizität unantastbar. Die polyphone Struktur der Originale wurde hier wunderbar ohne große Veränderungen der Melodie verwirklicht. Der zweite Satz wurde von Bachs Hamburger Zeitgenossen Mattheson bewundert, der seine Fähigkeit, eine so lange Fuge auf einem so kurzen Thema aufzubauen, sehr lobte. Es ist tatsächlich eine tour de force, die große Konzentration und Geschicklichkeit erfordert (und dadurch wahrscheinlich viele Musiker abschreckt). Das herrliche Andante in F-Dur schenkt uns einen Augenblick völliger Ruhe und Zartheit. Das Finale ist nahezu vollkommen identisch mit dem



Original, da dessen Melodie auf zwei Hände aufgeteilt wird.

Bachs künstlerisches Genie erzielte großen Erfolg in seiner Zeit als Hoforganist (und später Konzertmeister) für Herzog Wilhelm Ernst in Weimar (1708–1717). Dort komponierte er nicht nur die meisten seiner Orgelwerke, sondern übertrug auch 21 Konzerte (die meisten von Vivaldi) für Orgel und Cembalo. Präludium und Fuge a-moll, was er gegen Ende seiner Anstellung komponierte, zeigen seinen Einfluß auf diese Genres. Das Präludium, dessen Eröffnungsmotiv mit der rechten Hand gespielt wird und dann sofort von der linken Hand wiederholt wird, spiegelt den Konzertstil wieder, dh. es wechselt zwischen Tutti- und Solopassagen. Triolen treiben das Präludium vorwärts; sie werden nur von kadenzähnlichen Passagen unterbrochen und erinnern uns an das Cembalokonzert in d-moll. Die Gigue-Fuge befindet sich in unaufhaltsamer Bewegung, die kein Mal nachläßt. Die Tatsache, daß Bach wiederum Triolen einsetzt, um sie anzutreiben, kann, wenn man sich nicht vorsieht, für nur wenig Kontrast, gegenüber dem Präludium sorgen. Es ist vielleicht am besten, wenn ich den Unterschied zwischen den Taktarten ( $\frac{4}{4}$  für das Präludium,  $\frac{12}{8}$  für die Fuge) betone. Hatte Bach die Fähigkeit, solch eine Fuge auf der Stelle zu improvisieren? Ich denke, das ist äußerst wahrscheinlich, da er darin unschlagbar war!

ANGELA HEWITT © 1995

Übersetzung ELKE MILLIES



