

English / Français / Italiano / Tracklist



## 'Preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigue, minuets and other galanteries'

John Butt

*'This work in its own time made a great sensation in the musical world; one had never before seen or heard such excellent keyboard compositions. Whoever learned to master some of the pieces from this work could make his fortune in the world with them; and even in our own times a young artist will achieve honour with them, so shining, euphonious, expressive and ever new do they sound.'*

■ 2

Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer, wrote these words in 1802, over fifty years after the composer's death and some seventy years after the publication of 'Opus I,' the *Clavier Übung* of 1731 (the first five of the individual partitas had been published separately in each of the previous years).

Forkel's testimony that these partitas were renowned in Bach's time and still enjoyed a considerable status at the height of the classical era strikes a somewhat odd note. Surely we know that Bach was poorly regarded in his own time and only began to gain the reputation he deserved towards the middle of the nineteenth century? Although this is to a certain extent true it needs some qualification. To begin with, Bach was highly regarded in his lifetime, but largely as a keyboard performer. It was his 'bombastic' and 'over-wrought' vocal music which was criticized by the 'fashionable' commentator, Johann Adolph Scheibe in Bach's later years. This repertory, with its vivid, sometimes lurid Baroque poetry, was designed for a specific locale and was not easily transported outside the confines of the Leipzig liturgy. The orchestra and chamber music too Bach wrote for his own

**John Butt** OBE holds the Gardiner Chair of Music at the University of Glasgow and is music director of the award-winning Dunedin Consort. He is author of seminal texts on J. S. Bach such as *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (CUP, 1990), and he edited *The Cambridge Companion to Bach* (1997).

performances – specifically the Leipzig Collegium Musicum – and this would hardly have been marketable in a world where the cultivated amateur was the main source of patronage for published music.

But few criticized Bach's keyboard music, since – in an age when fluent improvisation was still fundamental to the skills of the keyboard performer – whoever was renowned as a performer was also automatically famed as a composer for keyboard. The notated music was almost a record or souvenir of his own virtuosity. Even if his music was difficult to play, this was probably regarded as the result of his supreme facility as a performer, not his lamentable wont to write music which was 'turgid' and 'confusing'.

Critics expected vocal, orchestral, instrumental and keyboard music to be written in differentiated styles, so Bach's tendency to mix different categories, forms and idioms was doubtless seen as the incompetence of a fluent musician with little conceptual integrity. Bach the keyboardist was an acceptable entity though, and in this way he was celebrated for the remainder of the century. While the vocal and instrumental works lay largely forgotten, the keyboard pieces were kept alive by a tremendous circle of pupils and grandpupils; indeed, none of the major classical composers seems to have had much difficulty in acquiring manuscript copies of Bach's major keyboard works.

In 1726 Bach was in his fourth year as Cantor of the *Thomasschule* in Leipzig; he had already written two complete cycles of cantatas, providing appropriate music for every important service of the church's year. He was in the process of compiling a third, but this activity he was spreading out over several years. It is not difficult to imagine that he was already tiring of regular church composition, the performance of which must have sapped his energies considerably. However, it has emerged in recent years that Bach was by no means inactive in other musical fields during the 1720s, and several manuscripts of music outside the church repertory can be dated to this time. In this light the fact that he began his cycle of keyboard publications with his first Partita in B flat major in 1726 is not so surprising – and the remaining five were published in successive years.

Many documents show that Bach experienced considerable and increasing difficulties with the authorities in Leipzig from 1730 onwards. The town council objected to his neglect of academic duties and his stubborn promotion of music in school at the expense of the other aspects of education. In 1733 he even petitioned the Elector of Saxony for an honorary court appointment in order to elevate his status as what he increasingly saw as

a menial school cantor. It was undoubtedly the same circumstances that inspired him to step up his publishing activities and show himself to be a 'modern' and autonomous musician. The six Partitas he republished together as 'Opus I' in 1731 and three further volumes of *Clavier Übung* appeared over the next ten years.

Why did Bach choose partitas for his first major publication, and why did he adopt such a title? First, he and his publisher must have had a fairly canny awareness of the market for published music. Music engraving was an exceedingly expensive process and the resulting *exempla* would have cost far more than printed music today (indeed it was as cheap to buy a clavichord than one of Bach's *Clavier Übung* volumes). Therefore, Bach was targeting wealthy amateurs, not specifically connoisseurs or professional musicians for whom copying was still the regular means of acquiring music. Bach's dedication – 'composed for the agreeable delectation of music lovers' – was something of a cliché in publications of this sort, an embryonic example of the growing role of packaging and advertisement in the modern age.

Bach does not mention the six discrete partitas, nor their keys, only the type of music: 'preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigue, minuets and other galanteries'. In other words, he anticipated the tastes of an amateur musician who would be attracted by traditional dance titles and in particular the 'minuets and other galanteries' (i.e. fashionable, up-to-date dances), someone who would take a dance here and there and play at it, without necessarily noticing the structure and integrity of each partita.

The title, *Clavier Übung*, was also one that would have been fashionable in Leipzig. Bach's predecessor as Cantor, Johann Kuhnau, had first coined the title for his keyboard suites of 1689. The term, translated as 'Keyboard-Practice' implies a somewhat pedagogic stance. The music will presumably enhance one's keyboard technique, just the thing that the keyboard amateur of the early Enlightenment might require: rational and enlightened man should, after all, be able to teach himself.

The irony of all this is, of course, that the technical proficiency required to play these pieces far exceeds that of the average amateur in Bach's age. The renowned Leipzig poet and literary figure, Gottsched – a champion of the imitation of nature and hardly a soul-mate of Bach's – sent his fiancée a copy of Bach's *Clavier Übung* in 1732. She replied that 'when I've played them ten times, I still seem to be a beginner at them'. The 'practice' implied by the title was probably much more than most purchasers had bargained for.

Bach's own conception of the partitas doubtless went beyond the contingencies of the market. Given the protracted period during which the individual works were published he must have spent some time devising the scheme as a whole. Two partitas, the third and sixth, appear in one of the music books he prepared for his second wife, Anna Magdalena, and were finished by 1725, at the latest. Two movements from the latter partita were also adopted in an early version of the sonata for harpsichord and violin, BWV 1019. This suggests that a certain amount of the music now comprising *Clavier Übung I* might not have been composed originally with this collection in mind.

Nevertheless, the overall key-scheme shows that at some point early on in the project Bach had established a rationale covering six of the seven keynotes from the 'soft' hexachord in a wedge-like pattern (with major and minor keys symmetrically balanced): B flat major, C minor, A minor, D major, G major, E minor. Kuhnau's scheme had covered every diatonic keynote from C to B flat, which thus necessitated seven separate suites. Bach may also have planned for seven works to begin with, but he eventually reserved the inevitable F major for the second volume of the *Clavier Übung*, which opened with the celebrated "Italian Concerto".

Keyboard suites in the German tradition quite often comprised collections of dances which were variations on a common basic melodic or harmonic pattern (indeed the term 'partita' was often used for such sets of variations). Although the comparatively wide range of six keys would have given each of Bach's partitas a recognizable flavour within the keyboard temperaments employed in his day, only the fourth partita comes remotely close to using related head-motives to open each of the movements.

On the whole, the pieces constituting each partita are fairly independent in nature; Bach's foremost intention was probably to create as comprehensive a compendium as possible of the many types of pieces associated with the suite. The greatest variety is to be found in the opening preludes: the first is of the type often associated with such collections as the *Well-Tempered Clavier*; the second is an extensive sinfonia in three sections; the third a fantasia, or two-part invention; the fourth a French overture; the fifth a concerto-style piece in ritornello form; the sixth a toccata. The practice of beginning the second half of the *Clavier Übung* publications with a French overture is one that Bach was subsequently to follow in the remaining three volumes of the series.

The staple diet of the suite or partita was the set of four stylized dances: allemande,

courante, sarabande, gigue. Even here, Bach managed to attain the maximum contrast afforded by the genres: the *Corrente* of Partita I is a brisk Italianate movement while that of Partita II is in the more majestic French style. Even in the sarabandes, which by Bach's time were slow, affective pieces, there is a tremendous variety, from the flowing two-part texture of that in Partita II to the supremely expressive example in Partita VI.

The modern, *galant* dances which Bach generally placed between the sarabandes and the closing gigue range from the modish minuets (the second being a musette complete with drone) in Partita I, the folksong-like Air in Partita IV, to the more comic movements such as the Capriccio of Partita II, and the Burlesca and Scherzo of Partita III. That Bach came to see the latter pair, together with the closing Gigue, as forming a specifically comic group (inappropriately enough in the minor mode) is suggested by the fact that he originally titled the Burlesca 'Minuet' in the earlier manuscript version of this piece.

Although *Clavier Übung I* often shows Bach at his lightest, every movement is profoundly devised and musically rigorous. The struggling amateur performer of Bach's time would have learned one thing if nothing else: Bach achieved lightness and ease through the most complex means imaginable.

## A Journey into the World of Hemsch and Vater

Christian Kuhlmann

Jean Henri Hemsch's harpsichords undoubtedly stand out as some of the most extraordinary instruments within the Parisian harpsichord-making tradition of the mid-18th century. Jean Henri Hemsch (Johannes Heinrich Hemsch) arrived in Paris from the Cologne region at the age of 28 to learn the craft of harpsichord building; his mentor in Paris was Antoine Vater, who also had German origins and hailed from the renowned Vater family of organ and harpsichord builders. This connection to Germany may well explain why Hemsch and Vater's harpsichords are so distinctive and cannot be compared to other French harpsichords of the time.

I have had the good fortune to be able to closely study what is perhaps the most interesting of the five harpsichord by J. H. Hemsch that survive to this day, that of 1751 (owned by Frédéric Haas), and have succeeded in building replicas that sound and feel very close to the original. After building several of my own Hemsch-style harpsichords, I began wondering what innovations J. H. Hemsch might have incorporated into his craft if he were alive today. This led to the idea of adding a second soundboard inside the harpsichord. Initially, it was merely an experiment to explore the potential impact on the sound, but the result was a harpsichord with two distinct sound characteristics, as the second soundboard can be easily inserted or removed.

I call it the Vater-Hemsch Harpsichord because, in a sense, it combines the sound ideals of the two distinguished harpsichord makers. With the double soundboard, the instrument sounds more expressive and clear and acquires an extraordinary treble which is particularly suited to contrapuntal writing, such as that of J.S. Bach; yet the sound is more resonant and more generous than a German harpsichord. When played with just one soundboard, it showcases the sound aesthetics of J.H. Hemsch to the fullest.

In this recording the phenomenal Giulia Nuti uses the double soundboard, bringing out all the facets of this harpsichord's voice.







## « Préludes, allemandes, courantes, sarabandes, giges, menuets et autres galanteries »

John Butt

*« Cette publication fit grand bruit dans le monde musical : on n'avait guère vu ni entendu jusqu'alors d'aussi excellentes compositions pour le clavecin. L'homme qui s'était rendu familier quelques-uns de ces morceaux pouvait, grâce à eux, faire fortune dans le monde : de notre temps, même un jeune artiste peut s'instruire à leur contact, tant ils sont brillants, agréables, expressifs, et toujours nouveaux. »*

Johann Nikolaus Forkel, premier biographe de Bach, écrivit ces mots en 1802, plus de cinquante ans après la mort du compositeur et quelque soixante-dix ans après la publication de son « opus I », les six partitas de la *Clavier Übung* de 1731 (les cinq premières avaient paru séparément les cinq années précédentes).

Le témoignage de Forkel selon lequel ces partitas étaient renommées du temps de Bach et jouissaient encore d'un prestige considérable au faîte de la période classique paraît quelque peu étrange. Ne sait-on pas que Bach était peu estimé de son vivant et ne commença à gagner la réputation qu'il méritait que vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ? Malgré une part de vérité, il faut nuancer un peu cette notion. Pour commencer, Bach était tenu en haute estime de son vivant déjà, mais avant tout comme musicien de clavier. C'est sa musique vocale « grandiloquente » et « excessivement élaborée » qui fut critiquée par un commentateur en vogue, Johann Adolph Scheibe, à partir de la fin des années 1730. Ce répertoire, avec sa poésie baroque colorée, voire criarde, était conçu pour un lieu spécifique et n'était pas facile à transporter hors de la liturgie leipzigoise. Quant à sa musique pour orchestre et de chambre, Bach l'écrivit aussi pour ses propres concerts – avec le Colle-

9 ■

**John Butt** est titulaire de la Gardiner Chair of Music à l'Université de Glasgow et directeur musical du Dunedin Consort, lauréat de plusieurs prix. Il est l'auteur de textes majeurs sur J. S. Bach, dont *Bach Interpretation : Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (CUP, 1990), et a publié sous sa direction *The Cambridge Companion to Bach* (1997).

gium Musicum de Leipzig, en l'occurrence –, et elle n'aurait guère pu être commercialisée dans un monde où l'amateur cultivé formait la principale clientèle pour la musique publiée.

Mais rares étaient ceux qui critiquaient la musique de clavier de Bach, car – à une époque où improviser avec aisance était encore l'une des qualités essentielles d'un musicien de clavier – quiconque était renommé comme exécutant était automatiquement réputé aussi comme compositeur pour le clavier. La musique notée était presque une trace ou un souvenir de sa propre virtuosité. Même si la musique de Bach était difficile à jouer, on y voyait probablement le résultat de son aisance suprême en tant qu'exécutant plutôt que de sa déplorable habitude d'écrire une musique « ampoulée » et « confuse ».

Les critiques s'attendaient à ce que la musique vocale, orchestrale et instrumentale, et notamment la musique de clavier, soit écrite chacune dans un style distinct, et la tendance de Bach à mélanger différentes catégories, formes et langages était sans nul doute vue comme un signe d'incompétence de la part d'un musicien certes éloquent, mais manquant d'intégrité conceptuelle. En tant que musicien de clavier, Bach était cependant une entité acceptable, et c'est ainsi qu'on le célébra pour le reste du siècle. Si les œuvres vocales et instrumentales furent dans une large mesure oubliées, la musique de clavier fut maintenue en vie par un immense cercle de plusieurs générations d'élèves ; aucun des principaux compositeurs classiques ne semble avoir eu de grandes difficultés à acquérir des copies manuscrites des œuvres pour clavier majeures de Bach.

En 1726, Bach était dans sa quatrième année comme cantor de la Thomasschule de Leipzig ; il avait déjà écrit deux cycles complets de cantates, fournissant une musique appropriée pour chaque service important de l'année liturgique. Il était en train d'en réunir un troisième, mais en étalant cette activité sur plusieurs années. Il n'est pas difficile d'imaginer qu'il commençait à se lasser de composer une « musique d'église régulière », dont les exécutions devaient lui demander une énergie considérable. Au cours des années récentes, il est cependant apparu que Bach n'est nullement resté inactif dans d'autres domaines musicaux au cours des années 1720, et plusieurs de ses partitions manuscrites, en dehors du répertoire sacré, peuvent être datées de cette période. Vu sous cet angle, le fait qu'il ait commencé son cycle de publications pour clavier avec sa première Partita, en *si* bémol majeur, en 1726 n'est pas si surprenant ; les cinq autres furent publiées ensuite à raison d'une par an.

De nombreux documents montrent que Bach se heurta à partir de 1730 à des difficultés considérables et croissantes avec les autorités de Leipzig. Le conseil municipal lui

reprochait de négliger ses devoirs académiques et de promouvoir obstinément la musique à l'école aux dépens des autres aspects de l'éducation. En 1733, il adressa même une pétition à l'électeur de Saxe pour solliciter une nomination honoraire à la cour, afin de hausser son statut, qu'il voyait de plus en plus comme celui d'un cantor d'école subalterne. Ce sont sans doute les mêmes circonstances qui l'incitèrent à intensifier ses activités dans l'édition et à s'afficher comme un musicien « moderne » et indépendant. Il republia les six partitas ensemble comme « opus I » en 1731, et les trois autres volumes de la *Clavier Übung* parurent au cours des dix années suivantes.

Pourquoi Bach choisit-il des partitas pour sa première publication importante, et pourquoi utilisa-t-il un tel titre ? Tout d'abord, lui et son éditeur devaient relativement bien connaître le marché de l'édition musicale. La gravure musicale était un procédé extrêmement onéreux, et les exemplaires qui en résultaient se vendaient beaucoup plus cher qu'une partition imprimée aujourd'hui (un clavicorde ne coûtait pas plus que l'un des volumes de la *Clavier Übung* de Bach). La cible de Bach était donc les riches amateurs, et non les connaisseurs ou les musiciens professionnels, pour qui la copie était encore le moyen habituel d'acquérir de la musique. La mention de Bach – « composée pour la récréation de l'esprit des amateurs » – était une espèce de cliché dans les publications de cette nature, exemple embryonnaire du rôle croissant de la présentation et de la promotion à l'époque moderne.

Bach ne mentionne pas les partitas individuelles, non plus que leur tonalité, mais uniquement le genre de musique : « préludes, allemandes, courantes, sarabandes, giges, menuets et autres galanteries ». Autrement dit, il anticipait les goûts du musicien amateur qui pouvait être attiré par les danses traditionnelles, et en particulier les « menuets et autres galanteries » (c'est-à-dire les danses alors en vogue, choisissant une danse ici et là pour la jouer, sans nécessairement remarquer la structure et l'intégrité de chaque partita.

Le titre du recueil, *Clavier Übung*, aurait également été au goût de Leipzig. Le prédécesseur de Bach en tant que cantor, Johann Kuhnau, l'avait appliqué le premier à ses suites pour clavier de 1689. Le terme, qu'on peut traduire par « exercices pour le clavier », ou « pratique du clavier », implique une intention un tant soit peu pédagogique. La musique permettait sans doute d'améliorer sa technique de clavier – précisément ce que pouvait souhaiter le musicien amateur des débuts des Lumières : l'homme rationnel et éclairé devait après tout être capable d'apprendre en autodidacte.

Le paradoxe de tout cela, bien sûr, est que le niveau technique requis pour jouer ces

pièces dépassait de beaucoup celui de l'amateur moyen à l'époque de Bach. Gottsched, célèbre poète et homme de lettres leipzigois – champion de l'imitation de la nature, et loin d'être une âme-sœur de Bach – envoya à sa fiancée un exemplaire de la *Clavier Übung* de Bach en 1732. Elle lui répondit que, « quand je les ai jouées dix fois, je semble encore débiter ». L'« exercice » qu'implique le titre était probablement bien plus redoutable que ce à quoi s'attendaient la plupart des acheteurs.

La conception qu'avait Bach lui-même des partitas allait certainement au-delà des contingences du marché. Étant donné la très longue période au cours de laquelle les œuvres individuelles furent publiées, il doit avoir passé un certain temps à concevoir le plan d'ensemble. Deux des partitas, la troisième et la sixième, apparaissent dans l'un des petits livres de musique qu'il prépara pour sa seconde épouse, Anna Magdalena, et furent achevées au plus tard en 1725. Deux mouvements de la sixième furent également repris dans une première version de la Sonate pour violon et clavecin BWV 1019. Ce qui laisse à penser que certaines pages de ce qui constitue maintenant la *Clavier Übung I* pourraient ne pas avoir été composées à l'origine à destination de ce recueil.

## ■ 12

Néanmoins, le plan tonal d'ensemble montre qu'à un certain moment, relativement tôt dans le projet, Bach avait défini une logique couvrant six des sept toniques de l'hexacorde « mou », dans un schéma en forme de « soufflet » (avec les tonalités majeures et mineures en nombre égal) : *si* bémol majeur, *ut* mineur, *la* mineur, *ré* majeur, *sol* majeur, *mi* mineur. Le recueil de Kuhnau couvrait toutes les toniques diatoniques de *do* à *si* bémol, ce qui nécessita sept suites séparées. Bach pourrait également avoir prévu sept œuvres au départ, mais il réserva ensuite l'inévitable *fa* majeur au deuxième volume de la *Clavier Übung*, qui débute par le célèbre *Concerto italien*.

Les suites pour clavier dans la tradition allemande comprenaient souvent des danses qui étaient des variations sur un motif mélodique ou harmonique de base (et le terme « partita » était fréquemment utilisé pour désigner de telles séries de variations). Même si la palette relativement large de six tonalités donnait à chacune des partitas de Bach un parfum reconnaissable dans le cadre des tempéraments employés à son époque, seule la quatrième se rapproche un tant soit peu d'une utilisation de « motifs de tête » apparentés au début de chacun des mouvements.

Dans l'ensemble, les pièces qui constituent chaque partita sont de nature plutôt indépendante ; l'intention primordiale de Bach était probablement de créer un compendium

aussi exhaustif que possible des différents types de pièces associés à la suite. C'est dans les préludes initiaux qu'on trouve la plus grande diversité : le premier relève du type souvent associé à des recueils comme le *Clavier bien tempéré* ; le deuxième est une longue sinfonia en trois sections ; le troisième, une fantaisie, ou invention à deux voix ; le quatrième, une ouverture à la française ; le cinquième, un mouvement concertant de forme ritournelle ; le sixième, une toccata. Bach allait reprendre cette idée de commencer la deuxième moitié des recueils de la *Clavier Übung* avec une ouverture à la française dans les trois autres volumes de la série.

La base traditionnelle de la suite ou partita était la série de quatre danses stylisées : allemande, courante, sarabande et gigue. Mais, même ici, Bach réussit à atteindre le contraste maximal que permettaient les genres : la Corrente de la Partita I est un mouvement vif italianisant, tandis que la Courante de la Partita II est de style français, plus majestueuse. Même dans les sarabandes, qui à l'époque de Bach étaient des pièces lentes et émouvantes, la variété est immense, de l'écriture fluide à deux voix de celle de la Partita II à la pièce extrêmement expressive de la Partita VI.

Les danses galantes modernes, que Bach place généralement entre la sarabande et la gigue finale, vont des menuets à la mode (le deuxième étant une musette avec un bourdon) de la Partita I, en passant par l'Air de la Partita I, aux mouvements plus comiques comme le Capriccio de la Partita II ou la Burlesca et le Scherzo de la Partita III. Le fait que Bach ait intitulé à l'origine la Burlesca « Menuet » dans la version manuscrite plus ancienne de cette pièce laisse à penser qu'il en vint à considérer que cette dernière paire, avec la Gigue finale, formait un groupe spécifiquement comique (quoiqu'écrit dans un mode mineur peu approprié).

Bien que la *Clavier Übung I* nous révèle souvent Bach sous son jour le plus léger, chaque mouvement, pensé en profondeur, est d'une grande rigueur musicale. L'amateur de l'époque aux prises avec ses difficultés aurait au moins appris une chose : Bach parvient à la légèreté et à l'aisance par les moyens les plus complexes imaginables.

## Un voyage dans le monde de Hemsch et de Vater

par Christian Kuhlmann

Les clavecins de Hemsch sont certainement parmi les instruments les plus extraordinaires que nous aient laissés les facteurs parisiens du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jean-Henri Hemsch (Johannes Heinrich Hemsch) arriva des environs de Cologne à Paris à l'âge de vingt-huit ans pour apprendre le métier de facteur de clavecins ; à Paris, son mentor fut Antoine Vater (ou Vatter), qui était également d'origine allemande, descendant de la célèbre famille de facteurs d'orgues et de clavecins. Ce lien avec l'Allemagne pourrait expliquer pourquoi les clavecins de Hemsch et de Vater sont si caractéristiques et ne peuvent se comparer aux autres instruments français de l'époque.

■ 14

J'ai eu la chance de pouvoir étudier de près ce qui est peut-être le plus intéressant des cinq clavecins de Hemsch qui survivent aujourd'hui, celui de 1751 (qui appartient à Frédéric Haas), et j'ai réussi à faire des copies très proches de l'original pour ce qui est de la sonorité et du toucher. Après avoir construit plusieurs de mes propres clavecins dans le style de Hemsch, j'ai commencé à me demander quelles innovations il aurait pu incorporer à son art s'il avait vécu aujourd'hui. C'est ce qui m'a conduit à l'idée d'ajouter une deuxième table d'harmonie à l'intérieur du clavecin. Au départ, c'était simplement une expérience pour explorer l'incidence potentielle sur le son, mais le résultat était un clavecin avec deux sonorités distinctes, car la deuxième table peut facilement s'insérer ou se retirer.

Je l'ai baptisé clavecin Vater-Hemsch parce que, en un sens, il combine l'idéal sonore des deux éminents facteurs. Avec la double table d'harmonie, l'instrument a une sonorité plus expressive et plus claire, qui convient particulièrement à une écriture contrapuntique comme celle de J. S. Bach, mais avec plus de résonance et de générosité qu'un clavecin allemand ; avec une seule table, il révèle pleinement l'esthétique sonore de Hemsch.

Dans cet enregistrement, la phénoménale Giulia Nuti utilise la double table d'harmonie, faisant ressortir toutes les facettes de la voix de cet instrument.





15 ■

Title page of the first partita, printed in 1726 by Balthasar Schmid of Nuremberg.



## “Preludi, allemande, correnti, sarabande, gighe, minuetti e altre galanterie”

John Butt

*“Quest’opera fece a suo tempo grande scalpore nel mondo musicale; mai si erano viste o ascoltate composizioni per tastiera così eccellenti. Chiunque imparasse a eseguire bene alcuni brani dalla raccolta, con essi potrebbe fare fortuna nel mondo, e persino ai nostri giorni un giovane artista otterrà grande onore con essi, tanto suonano brillanti, armoniosi, espressivi e sempre nuovi.”*

Johann Nikolaus Forkel, il primo biografo di Bach, scrisse queste parole nel 1802, oltre cinquant’anni dopo la morte del compositore e circa settant’anni dopo la pubblicazione dell’Opus I, la *Clavier Übung* del 1731 (ciascuna delle prime cinque partite era stata pubblicata separatamente, una all’anno, nei cinque anni precedenti).

■ 16

La testimonianza di Forkel secondo cui queste partite erano famose al tempo di Bach e godevano ancora di una notevole considerazione al culmine dell’epoca classica potrebbe apparire piuttosto strana. Siamo proprio sicuri che Bach fosse poco considerato ai suoi tempi e cominciò a guadagnarsi la meritata reputazione solo verso la metà dell’Ottocento? Benché questo sia in parte vero, necessita di alcune precisazioni. Tanto per cominciare, Bach fu altamente considerato nel corso la sua vita, ma soprattutto come tastierista. Viceversa fu la sua musica vocale, “ampollosa” e “troppo “elaborata”, ad essere criticata dal commentatore “alla moda” Johann Adolph Scheibe negli ultimi anni di Bach. Questo repertorio, basato su testi poetici barocchi vividi, talvolta impressionanti, era concepito per un luogo specifico e non era facilmente esportabile fuori dai confini della liturgia di Lipsia. Anche la musica orchestrale e da camera fu scritta da Bach per le sue esecuzioni – in

**John Butt** è titolare della *Gardiner Chair of Music* presso l’Università di Glasgow ed è direttore musicale del pluripremiato *Dunedin Consort*. È autore di testi fondamentali su J. S. Bach, come *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (CUP, 1990), e ha curato *The Cambridge Companion to Bach* (1997).

particolare per il Collegium Musicum di Lipsia – e ben difficilmente questa produzione sarebbe stata commercializzata in un mondo in cui il dilettante colto rappresentava la principale fonte di guadagno per la musica pubblicata.

Ma pochi criticavano la musica per tastiera di Bach, poiché – in un'epoca in cui la facilità nell'improvvisazione era ancora tra le qualità fondamentali di un tastierista – chiunque fosse famoso come esecutore era automaticamente famoso anche come compositore per tastiera. La musica scritta era quasi una "traccia" o un *souvenir* del suo virtuosismo. Benché la sua musica fosse difficile da suonare, ciò era probabilmente considerato il risultato della sua suprema abilità di esecutore, non della sua deplorabile abitudine di scrivere musica "pomposa" e "confusa".

I critici si aspettavano che la musica vocale, orchestrale, strumentale e per tastiera fosse scritta in stili differenti; pertanto, la tendenza di Bach a mescolare diversi generi, forme e linguaggi era senza dubbio considerata come segno d'incapacità di un musicista abile ma con scarsa coerenza concettuale. Il tastierista Bach appariva quindi come un'entità accettabile, e in questa veste fu celebrato per il resto del secolo. Mentre le opere vocali e strumentali restarono in gran parte dimenticate, i brani per tastiera furono mantenuti in vita da una straordinaria cerchia di allievi diretti e indiretti; in effetti, nessuno dei maggiori compositori del periodo classico sembra aver avuto molte difficoltà nel procurarsi copie manoscritte delle principali opere per tastiera di Bach.

Nel 1726 Bach era al suo quarto anno come Kantor della scuola di San Tommaso di Lipsia; aveva già scritto due cicli completi di cantate, fornendo musica appropriata per ogni importante funzione dell'anno liturgico. Ora stava compilando un terzo ciclo, ma questa attività lo occuperà per diversi anni. Non è difficile immaginare che fosse già stanco della "musica da chiesa ben regolata", la cui esecuzione deve aver prosciugato notevolmente le sue energie. Tuttavia, negli ultimi anni è emerso che Bach non era affatto inattivo in altri ambiti musicali durante gli anni Venti del Settecento, e diversi manoscritti al di fuori del repertorio sacro possono essere fatti risalire a questo decennio. In quest'ottica non sorprende il fatto che egli abbia avviato il suo ciclo di pubblicazioni per tastiera nel 1726, con la Prima Partita in si maggiore – e le restanti cinque siano state pubblicate negli anni successivi.

Molti documenti rivelano che, a partire dal 1730, Bach incontrò notevoli e crescenti difficoltà con le autorità di Lipsia. Il consiglio comunale gli contestò la sua trascuratezza

dei doveri didattici, con la sua ostinata promozione della musica nella scuola a discapito degli altri aspetti dell'istruzione. Nel 1733 presentò persino una petizione all'Elettore di Sassonia per una nomina onoraria a corte, con l'intento di elevare lo status di quello che sentiva sempre più come un umile Kantor di scuola. Furono senza dubbio le stesse circostanze a stimolarlo a intensificare la sua attività editoriale, per dimostrarsi un musicista "moderno" e autonomo. Nel 1731 ripubblicò insieme le sei Partite come "Opus I", mentre gli altri tre volumi della *Clavier Übung* appariranno nei successivi dieci anni.

Perché Bach scelse le *Partite* per la sua prima importante pubblicazione, e perché adottò un titolo del genere? In primo luogo, lui e il suo editore dovevano avere una conoscenza piuttosto approfondita del mercato della stampa musicale. L'incisione della musica era un processo estremamente dispendioso, e gli esemplari che ne risultavano sarebbero costati molto di più di un'odierna edizione (anzi, l'acquisto di uno dei volumi della *Clavier Übung* di Bach non era più economico di un clavicordo). Bach si rivolgeva quindi a ricchi dilettanti, non specificamente a esperti o musicisti professionisti, per i quali la copia manoscritta era ancora il mezzo più diffuso per procurarsi la musica. La dedica di Bach – "composta per il piacevole *diletto* degli amanti della musica" – era una sorta di cliché nelle pubblicazioni di questo tipo, un esempio embrionale del ruolo crescente della confezione di un prodotto e della pubblicità nell'epoca moderna.

Sul frontespizio Bach non nomina esplicitamente le sei "partite", né le rispettive tonalità, ma soltanto il tipo di musica: "preludi, allemande, correnti, sarabande, gigue, minuetti e altre galanterie". In altre parole, stava assecondando i gusti di un musicista dilettante che poteva essere attratto dai titoli di danza tradizionali, ma in particolare dai "minuetti e altre galanterie" (cioè le danze all'ultima moda), e che avrebbe suonato una danza qua e là, senza necessariamente prestare attenzione alla struttura e all'integrità di ciascuna partita.

Anche "*Clavier Übung*" era un titolo che sarebbe stato alla moda a Lipsia. Il predecessore di Bach come Kantor, Johann Kuhnau, aveva coniato per primo questo titolo per le sue suites per tastiera del 1689. Il termine, traducibile come "esercizio per la tastiera", implica una destinazione in qualche modo pedagogica. La musica permetterà presumibilmente di migliorare la tecnica tastieristica, proprio ciò che avrebbe potuto desiderare il tastierista dilettante del primo Illuminismo: dopotutto l'uomo razionale e illuminato doveva essere in grado di imparare da solo.

L'ironia di tutto ciò è, ovviamente, che l'abilità tecnica richiesta per suonare questi bra-

ni superi di gran lunga quella del dilettante medio dell'epoca di Bach. Nel 1732 il famoso poeta e letterato di Lipsia Johann Christoph Gottsched, sostenitore dell'imitazione della natura e quindi non proprio l'anima gemella di Bach, inviò alla sua fidanzata una copia della *Clavier Übung*. Lei rispose che "dopo averli suonati dieci volte, mi sembra di essere ancora una principiante". L'"esercizio" previsto dal titolo era presumibilmente molto più impegnativo di quanto la maggior parte degli acquirenti si aspettasse.

La concezione che lo stesso Bach aveva delle *Partite* andava senza dubbio oltre le contingenze del mercato. Dato il lungo periodo durante il quale furono pubblicate le singole partite, deve aver dedicato del tempo all'elaborazione del piano della raccolta nel suo insieme. Due partite, la Terza e la Sesta, compaiono in uno dei "quaderni" che preparò per la sua seconda moglie, Anna Magdalena, e furono completate al più tardi nel 1725. Due movimenti della Sesta furono anche ripresi in una prima versione della Sonata per clavicembalo e violino, BWV 1019. Ciò suggerisce che una parte della musica che ora fa parte della *Clavier Übung I* potrebbe non essere stata destinata originariamente a questa raccolta.

Tuttavia, lo schema tonale complessivo mostra che a un certo punto, già nella fase iniziale del progetto, Bach aveva stabilito una logica che copriva sei delle sette note dell'esacordo "molle", secondo uno disegno cuneiforme (con le tonalità maggiori e minori distribuite simmetricamente): si $\flat$  maggiore, do minore, la minore, re maggiore, sol maggiore, mi minore. Lo schema di Kuhnau aveva coperto ogni nota della scala diatonica dal do al si $\flat$ , rendendo quindi necessarie sette suites separate. Lo stesso Bach potrebbe aver pianificato all'inizio sette partite, ma alla fine riservò l'immane *fa* maggiore per il secondo volume della *Clavier Übung*, che si apriva con il celebre *Concerto italiano*.

Nella tradizione tedesca, le suite per tastiera molto spesso comprendevano raccolte di danze che erano variazioni su uno schema melodico o armonico di base (in effetti il termine "partita" era spesso utilizzato per indicare tali serie di variazioni). Benché la gamma armonica relativamente ampia delle sei tonalità, all'interno dei temperamenti utilizzati ai suoi tempi, conferisse a ciascuna partita di Bach un sapore riconoscibile, solo la Quarta Partita si avvicina vagamente alla prassi di aprire ciascuno dei movimenti con motivi di testa correlati.

Nel complesso, i brani che costituiscono ciascuna partita sono quindi di natura piuttosto indipendente; l'intenzione principale di Bach era probabilmente quella di creare un

compendio quanto più completo dei diversi tipi di brani associati alla suite. La più grande varietà si trova nei preludi iniziali: il primo è un *Præludium* del tipo spesso associato a raccolte come il *Clavicembalo ben temperato*; la seconda è un'ampia *Sinfonia* in tre sezioni; il terzo una *Fantasia*, o invenzione in due parti; il quarto un'*Ouverture* alla francese; il quinto un *Præambulum* in stile di concerto e in forma di ritornello; il sesto una *Toccata*. La prassi di iniziare la seconda metà della *Clavier Übung* con un'*ouverture* alla francese sarà ripresa successivamente da Bach nei restanti tre volumi della serie.

Il nucleo fondamentale della suite o partita era l'insieme di quattro danze stilizzate: allemanda, corrente, sarabanda, giga. Anche qui Bach riuscì a raggiungere il massimo contrasto offerto dai generi: la *Corrente* della Partita I è un vivace movimento all'italiana, mentre la *Courante* della Partita II è nel più maestoso stile francese. Anche nelle sarabande, che all'epoca di Bach erano danze lente e affettive, c'è un'enorme varietà: dalla fluida scrittura in due parti di quella della Partita II all'esempio estremamente espressivo della Partita VI.

Le danze moderne e *galanti*, che Bach collocava generalmente tra la sarabanda e la giga conclusiva, spaziano dai minuetti alla moda (il secondo è una musetta, corredata di bordone) nella Partita I, all'*Air* simile a un canto popolare nella Partita IV, fino ai movimenti più "umoristici" come il *Capriccio* della Partita II, e la *Burlesca* e lo *Scherzo* della Partita III. Il fatto che Bach considerasse quest'ultima coppia di brani, insieme alla *Gigue* conclusiva, come una sezione specificamente umoristica (quantunque scritta nel modo minore, piuttosto inappropriato) è suggerito dal fatto che originariamente, nella versione manoscritta più antica di questo brano, abbia intitolato la *Burlesca* come "Minuetto".

Sebbene la *Clavier Übung I* ci mostri spesso Bach nella sua veste più leggera, ogni movimento è profondamente concepito e musicalmente rigoroso. L'esecutore dilettante del tempo alle prese con le sue difficoltà avrà imparato se non altro una cosa: che Bach raggiungeva la leggerezza e la semplicità attraverso i mezzi più complessi immaginabili.

## Un viaggio nel mondo di Hemsch e Vater

Christian Kuhlmann

I clavicembali di Hemsch sono indubbiamente tra gli strumenti più straordinari che ci siano pervenuti dei costruttori parigini della metà del XVIII secolo. Jean-Henri Hemsch (Johannes Heinrich Hemsch) arrivò dai pressi di Colonia a Parigi a ventotto anni per imparare il mestiere di cembalario; a Parigi, il suo maestro fu Antoine Vater (o Vatter), anch'egli di origine tedesca, discendente di una famosa famiglia di costruttori di organi e clavicembali. Questo legame con la Germania potrebbe spiegare il motivo per cui i clavicembali di Hemsch e di Vater abbiano caratteristiche così specifiche, rendendo difficile il confronto con altri strumenti francesi dell'epoca.

Ho avuto la fortuna di poter studiare da vicino lo strumento che probabilmente è il più interessante tra i cinque clavicembali di Hemsch giunti sino a noi, quello del 1751 (appartenente a Frédérick Haas); sono riuscito a realizzare copie molto fedeli all'originale per quanto riguarda il suono e il tocco. Dopo aver costruito diversi clavicembali nello stile di Hemsch, mi sono chiesto quali innovazioni avrebbe introdotto se fosse vissuto ai nostri tempi: sono così giunto all'idea di aggiungere una seconda tavola armonica all'interno dello strumento. Inizialmente è stato solo un modo per esplorare l'eventuale impatto sonoro, ma il risultato è stato un clavicembalo con due sonorità ben distinte, poiché la seconda tavola armonica può essere facilmente inserita o rimossa.

Lo chiamo il clavicembalo Vater-Hemsch perché, in un certo senso, abbina l'ideale sonoro dei due grandi costruttori. Con la doppia tavola armonica lo strumento ha un suono più espressivo e chiaro, particolarmente adatto a una scrittura contrappuntistica come quella di J.S. Bach, con maggiore risonanza e generosità di un clavicembalo tedesco; con una sola tavola armonica, invece, rivela appieno l'estetica sonora di Hemsch.

In questa registrazione Giulia Nuti utilizza la doppia tavola armonica, mettendo in luce tutte le sfumature nella voce dello strumento.





**Giulia Nuti** was born in Cambridge and grew up in Florence; she has always lived and worked in Italy and England. Her solo recordings have won many awards (Diapason d'Or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik), and are admired by music-lovers and scholars:

*"Let us applaud impeccable virtuosity, clarity in voice leading, and a creativity in the use of nuances and atmospheres that work wonders."* (Diapason)

*"The performer reveals a vanished sound world ... you feel in touch with another civilisation."* (The Guardian)

Giulia has also published extensively on basso continuo, improvisation and accompaniment; her book *The performance of Italian basso continuo* (Ashgate, 2007) is cited as an essential text for performers and scholars. She teaches at the Scuola di Musica di Fiesole, and regularly gives masterclasses and seminars throughout Europe.

**Giulia Nuti** est née à Cambridge et a grandi à Florence ; elle a toujours vécu et travaillé en Italie et en Angleterre. Ses enregistrements en solo ont remporté de nombreux prix (Diapason d'or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) et sont admirés tant par les mélomanes que par les musicologues :

*« Saluons une virtuosité jamais prise en défaut, une clarté dans la conduite des voix et une inventivité dans les nuances et les climats qui font merveille. »* (Diapason)

*« L'interprète révèle un monde sonore disparu [...] on sent en contact avec une autre civilisation. »* (The Guardian)

Giulia a également publié de nombreux écrits sur la basse continue, l'improvisation et l'accompagnement ; son livre *The Performance of Italian Basso Continuo* (Ashgate, 2007) est considéré comme un texte essentiel pour les interprètes et les musicologues. Elle enseigne à la Scuola di Musica di Fiesole, et donne régulièrement des masterclasses et des stages à travers l'Europe.

**Giulia Nuti** è nata a Cambridge e cresciuta a Firenze; ha sempre vissuto e lavorato in Italia e in Inghilterra. Le sue registrazioni da solista hanno vinto numerosi premi (Diapason d'Or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) e sono lodate sia dagli appassionati di musica che dagli studiosi:

*"Rendiamo omaggio ad una virtuosità impeccabile, una chiarezza nella conduzione delle voci e un'invenzione nelle sfumature e negli ambienti che destano meraviglia."* (Diapason)

*"L'interprete ci svela un mondo sonoro scomparso... facendoci sentire in contatto con un'altra civiltà."* (The Guardian)

Giulia ha anche pubblicato numerosi saggi sul basso continuo, sull'improvvisazione e l'accompagnamento; il suo libro *The performance of Italian Basso Continuo* (Ashgate, 2007) è citato come un testo essenziale per interpreti e studiosi. Insegna presso la Scuola di Musica di Fiesole e tiene regolarmente masterclass e seminari in tutta Europa.

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

The Six Partitas, BWV 825-830

## CD 1

### Partita No. 1 in B $\flat$ major, BWV 825

01.	Præludium	01:56
02.	Allemande	04:45
03.	Corrente	02:56
04.	Sarabande	05:46
05.	Menuet I – Menuet II – Menuet I da capo	03:22
06.	Gigue	02:09

### Partita No. 2 in C minor, BWV 826

07.	Sinfonia (Grave adagio – Andante)	05:08
08.	Allemande	06:40
09.	Courante	02:56
10.	Sarabande	04:07
11.	Rondeaux	01:29
12.	Capriccio	03:54

■ 24

### Partita No. 6 in E minor, BWV 830

13.	Toccata	06:21
14.	Allemanda	04:51
15.	Corrente	05:02
16.	Air	01:15
17.	Sarabande	07:08
18.	Tempo di Gavotta	02:06
19.	Gigue	06:45

Total Time 78:46

The embellishments in the *Sinfonia* of Partita No. 2 and the *Sarabande* of Partita No. 5 are from the manuscript copy by Johann Gottfried M $\ddot{u}$ thel (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus ms. Bach P 815).

**CD 2****Partita No. 4** in D major, BWV 828

01. Overture	06:10
02. Allemande	11:00
03. Courante	03:51
04. Aria	02:04
05. Sarabande	07:10
06. Menuet	01:28
07. Gigue	03:57

**Partita No. 3** in A minor, BWV 827

08. Fantasia	02:32
09. Allemande	04:08
10. Corrente	02:57
11. Sarabande	04:52
12. Burlesca	02:13
13. Scherzo	01:02
14. Gigue	03:42

25 ■

**Partita No. 5** in G major, BWV 829

15. Præambulum	02:27
16. Allemande	05:48
17. Corrente	02:02
18. Sarabande	05:59
19. Tempo di Minuetta	01:42
20. Passepied	01:50
21. Gigue	04:29

Total Time 81:35

**Giulia Nuti**

Vater-Hemsch harpsichord by Christian Kuhlmann (Bremen, 2016)  
after Henri Hemsch (Paris, 1751)

■ 26



**Recording dates:** 4-7 November 2021

**Venue:** Sendesaal, Bremen

**Producer:** Renate Wolter-Seevers, Benjamin Reichert – **Sound engineer:** Renate Wolter-Seevers – **Editing:** Renate Wolter-Seevers, Benjamin Reichert

**Tuning and maintenance:** Christian Kuhlmann

**Concept and design:** Emilio Lonardo

**Layout:** Mirco Milani

**Images** – *digisleeve*

Cover picture: Giulia Nuti, September 2023

© Gianni Rizzotti

**Images** – *booklet*

Pages 8, 26: photos taken during the recording sessions, November 2021

© Theo Small; page 22: Giulia Nuti, September 2023 © Gianni Rizzotti;

**Translations**

French: Dennis Collins – Italian: Donatella Buratti

## Acknowledgements

I thank Christian and Sabine Kuhlmann for their kindness and generosity; they welcomed and encouraged the idea of this project from the very beginning, supporting me at every stage with knowledge, care and affection. It was an enormous privilege to be able to spend so much time with Christian's Vater-Hensch harpsichord, which is an absolute joy to play. I would also like to thank and remember fondly Renate Wolter-Seevers, who prematurely left us in the middle of her invaluable work; Benjamin Reichert beautifully continued the project after Renate's passing and to him I am most grateful.

—Giulia Nuti

© 2024 Giulia Nuti, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2024 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE  
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris  
[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com) [www.facebook.com/OuthereMusic](http://www.facebook.com/OuthereMusic)

**Artistic Director:** Giovanni Sgarla

outhere  
M U S I C



