



CD-589/590 STEREO

digital

Johann Sebastian Bach

THE SIX FRENCH SUITES, BWV 812-817

FIFTEEN INVENTIONS, BWV 772-786

SIX LITTLE PRELUDES, BWV 933-938



JOSEPH PAYNE, harpsichord

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Among the emendations of Bach's autograph of the *French Suites* are several entire movements, mostly menuets, and it is known that the menuets for three of the suites were composed after the rest of the suite had already been written. Two of these supplementary menuets are included in the present performance: (*) from a manuscript attributed to Johann Caspar Vogler; (**) from Anna Magdalena's notebook.

BIS-CD-589**Total playing time: 62'08****Suite I in D minor, BWV 812 (a)****12'06**

1	Allemande	3'47
2	Courante	2'05
3	Sarabande	2'41
4	Menuets I & II; da capo	3'46
5	Gigue	2'45

Suite II in C minor, BWV 813 (a)**16'17**

6	Allemande	3'04
7	Courante	2'06
8	Sarabande	3'31
9	Air	1'33
10	Menuets I & II; da capo (*)	3'27
11	Gigue	2'29

Suite III in B minor, BWV 814 (a)**15'34**

12	Allemande	2'55
13	Courante	2'13
14	Sarabande	3'07
15	Gavotte	1'38
16	Menuet en Trio	3'07
17	Gigue	2'29

Suite IV in E flat major, BWV 815 (a)**14'15**

18	Allemande	2'12
19	Courante	2'05
20	Sarabande	3'06
21	Gavotte	1'22
22	Menuet	0'50
23	Air	2'03
24	Gigue	2'35

BIS-CD-590**Total playing time: 71'27****Suite V in G major, BWV 816 (a)****18'31**

1	Allemande	2'52
2	Courante	2'03
3	Sarabande	3'38
4	Gavotte	1'15
5	Menuet (**)	1'16
6	Bourrée	1'30
7	Loure	2'12
8	Gigue	3'42

	Suite VI in E major, BWV 817 (a)	16'26
9	Allemande	3'14
10	Courante	1'56
11	Sarabande	2'40
12	Gavotte	1'12
13	Polonaise	1'30
14	Menuet	1'18
15	Bourrée	1'53
16	Gigue	2'38

	Fifteen Two-Part Inventions, BWV 772-786 (b)	23'56
17	Invention I in C major	1'17
18	Invention I in C major (triplet version)	1'24
19	Invention II in C minor	1'32
20	Invention III in D major	1'09
21	Invention IV in D minor	0'55
22	Invention V in E flat major	1'27
23	Invention VI in E major	3'20
24	Invention VII in E minor	1'43
25	Invention VIII in F major	1'01
26	Invention IX in F minor	1'50
27	Invention X in G major	1'01
28	Invention XI in G minor	1'17
29	Invention XII in A major	1'25
30	Invention XIII in A minor	1'05
31	Invention XIV in B flat major	1'20
32	Invention XV in B minor	1'05

Six Little Preludes, BWV 933-938 (b)

11'19

[33]	Prelude I in C major	2'00
[34]	Prelude II in C minor	1'45
[35]	Prelude III in D minor	1'40
[36]	Prelude IV in D major	2'03
[37]	Prelude V in E major	1'55
[38]	Prelude VI in E minor	1'43

JOSEPH PAYNE, harpsichord

INSTRUMENTARIUM

(a) Harpsichord by William Dowd, Boston (1978). A copy of a two-manual instrument (2x8', 4') made in 1628 by Joannes Ruckers and subsequently altered (*ravallé*) by Blanchet. Preserved in the palace at Versailles.

(b) Harpsichord by David J. Way, Stonington (1979). Two manuals, in the Flemish style (2x8', 4').

The tunings reflect a trend away from mean-tone temperament toward the 'revolving' or 'well' tempered systems that were popular in Central Germany by the time of Bach.

PERFORMANCE AND REFERENCE TEXTS

Urtext of the New Bach Edition; V/8. Edited by Alfred Dürr. Kassel: Bärenreiter, BA 5166, (1984).

Edition of The Associated Board of the Royal Schools of Music. Edited and annotated by Richard Jones. AB 1889, (1985) and 1808, (1984).

By the time **Johann Sebastian Bach** was in his early thirties he was ready to leave the Weimar court where he had served as the organist for nearly a decade. For various reasons – among them a considerably higher salary, and disappointment because he had not received a promotion he felt he deserved – he accepted an appointment from the rival ducal family, and became Kapellmeister to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen in 1717. For the first time in his professional career, Bach was free of conflict and discord over his artistic idealism. In Arnstadt his extemporaneous organ preludes had been termed ‘strange’. In Mühlhausen the performance of his instrumental music was actually forbidden. And in Weimar, he was subjected not only to the whims of an incompetent musical director, but he also endured the atmosphere at a court which was still clinging to the vestiges of feudalism. Duke Wilhelm Ernst, refusing to release his valuable organist, and ever ready to assert his dictatorial power, submitted Bach to the humiliation of arrest when he tried to resign. Eventually, he was issued a dishonourable discharge.

But in Cöthen, Bach was given the title Kapellmeister, and thus attained the highest rank in the socio-musical hierarchy of his day. His salary was increased considerably. His life was relatively free of the pressure of the meeting of deadlines as he was not required to play the organ or to compose music for religious services. So his output during those productive years between 1722 and 1725 is mainly secular and instrumental, including many of the important compositions which were conceived for performance on stringed keyboard instruments – the clavichord and harpsichord – rather than organ music for the Lutheran service.

Bach's approach to musical education inspired the composition of many pedagogical works. In this category are the bulk of ‘didactic’ compositions that include *Six Little Preludes* and the *Two-part Inventions*. These are generic clavier works in the old sense of the term – for a keyboard instrument without specification but with ‘universal characteristics.’ They could be played on either organ, harpsichord or clavichord, although some individual pieces may seem

more suited to one instrument than to another. At any rate, this music was not intended as mere finger exercises, but as a means to show a student the inner construction of harmony and then its application at the keyboard.

Then there is *Hausmusik*, music for private use that Bach wrote for the delight of the soul and the recreation of the spirit – the suites, composed for the sheer pleasure and relaxation of both listener and performer.

The suites form the largest group among Bach's secular keyboard compositions. The only autograph source for the so-called 'French' suites is a notebook compiled by Bach as a gift for Anna Magdalena, his musical wife, on her birthday in 1722, shortly after their wedding. The collection, inscribed *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*, contains the first five suites, of which the second, third and fifth were written directly as composed. There are some fourteen other manuscripts, some of them copied from the above, of varying degrees of importance and reliability, that form the sources for all the suites. While the autograph represents the earliest version, the many variants of certain others that were copied by Bach's students reflect his practice of continually improving his compositions. Also, the manuscripts contain information of a sort not usually preserved in an 18th century manuscript – that is, secondary information commonly left to the performer. But since these copies were used in teaching, one would expect these interpretative, quasi-improvisatory particulars to vary all the more from one manuscript to another. An especially interesting manuscript, for instance (also a very important one because of its substantial revisions and emendations), is *Anonymous V* which scholars now believe to have been written by Bach's very gifted student, Johann Schneider (1702-1788). (See *Kritischer Bericht*, NBA V/8.) Previously, it was thought to have been an autograph – so similar is the hand to that of Bach's – with revisions made by writing over traced notes or pastings over portions that were changed. Gradually, the adhesive has evaporated, revealing the text before revision, including important details that are missing from the Notebook.

The profusion of source material as well as the often obscure and

imperceptible revisions thereof contribute to much uncertainty surrounding the name and order of the Suites and even concerning the sequence of dance movements.

The pieces were not named 'French Suites' by Bach himself. The nickname stems, firstly, from three manuscripts dating from the eighteenth century. Then in 1802, J.N. Forkel, Bach's biographer, refers in his catalogue of Bach's compositions, to 'six little Suites' that are 'written in the French taste'. He goes on to say that: 'By design, the composer is here less learned than in his other suites, and has mostly used a pleasing, more predominant melody.'

The keyboard suite originated in the Renaissance, when dances were presented in pairs. Usually a sombre, deliberate step would be followed by a sprightlier dance. Often they were the same piece, with only the metre and character changed, as in the ubiquitous Pavane-Galliard coupling. Originally played by musicians who specialized in dance music (quite apart from those of higher rank who wrote and composed art music), the individual dance types were eventually transformed in a way that had little in common with their menial origins.

The individual dances became stylized pieces for listening by the time Johann Jakob Froberger (1616-1667) established the traditional order of movements in the keyboard suite: *allemande*, *courante*, *sarabande* and *gigue*, often with other dances – *intermezzi* – interpolated before the *gigue*.

The ALLEMANDE originated in the early sixteenth century as a fast German dance in duple time. Formalized by the Elizabethan virginalists (e.g., BIS-CD-539, *The Queenes Command*), its mood became serious, marked by imitative design. Bach's allemandes are modelled after the rich textured *style brisé* – the 'broken-chord' – examples of the French court lutenists.

In a lively triple time, the COURANTE became the most popular dance at the court of Louis XIV. Bach carefully observed the distinctions between the French and Italian versions (*Corrente*) of this dance, even preserving the difference in terminology. (Later editions, including that of the *Bach Gesellschaft*, have

suppressed this, labelling them all 'courante'. The corrente, found in four of the French Suites, is in quick triple time (3/4). Without characteristic rhythmic patterns of its own, it makes use of motives made up of figurational elements. On the other hand, the courante is a much more elaborate and refined affair, moving in compound metre (6/2 or 3/2).

The SARABANDE, in triple time, had its genesis in Mexico as the frenzied, erotic *zarabanda*. Accompanied by castanets and guitar, it was banned in Spain in 1583. The sarabande retained its original harmonic scheme and strongly accented dotted note on the second beat when it was transformed into a highly expressive, essentially slow dance by the beginning of the eighteenth century in France.

Very popular in the eighteenth century, the brisk Irish-English dance known as GIGUE evolved into distinct Italian and French varieties, much like the courante. In the mature keyboard suite, such as Bach's, the gigue becomes a binary fugal form, frequently inverting the opening theme for the subject after the double bar (e.g. *Suite No.4*). Noteworthy is the elaborate subject of the first suite.

Among the 'optional' dances, the MENUET, first associated with the town of Poitou in the seventeenth century, became the rage at the court of Louis XIV. When intended as an instrumental piece, however, it was played considerably slower than the dance menuet. The *menuet en trio* was the only Baroque dance form that did not disappear during the Classical era when it was found in the opera, symphony and related genres.

Still known as a folk dance in Brittany, the strongly accented GAVOTTE was danced in the operas of Lully as both a slow (*lentement*) and a fast (*gai*) dance. Without the strong accents and upbeats, it became the ANGLAISE, one of the less frequently encountered dances.

Thomas Mace, in *Musick's Monument*, 1676, describes the AIR (*Ayre*) as being rhythmically the same as the allemande, 'but shorter, and of a more quick, and nimble performance.'

The LOURE emphasizes the first beat of the bar more than the second. Written in 6/4 time, it is played slowly and majestically, with heavy accents.

Similar to the Gavotte but played more rapidly, the BOURRÉE bears the rhythmic pulse of two beats per bar instead of four. It was one of the most popular instrumental dance forms throughout the Baroque era, retaining many of the simple features of music to be danced.

The POLONAISE was a festive, processional dance of Polish origin cultivated mostly outside Poland. Pieces called Polish dances can be found in many German tablatures of the late sixteenth century. They evolved into the fully featured type as exemplified in *French Suite No.6*. It reflects gaiety, but at the same time preserves a solemn mood.

The stylization of these dances, the breadth of elaboration, and the emphasis on contrapuntal writing in the *French Suites* goes far beyond what is to be found in any other harpsichord suites of the time. Here is a free and full exploitation of stylistic elements from all countries, a condition that led Manfred F. Bukofzer, in his monumental work *Music in the Baroque Era*, to qualify Bach's art as the 'fusion of national styles'.

There is no doubt that Bach was a great teacher, but his sphere of influence remained confined during his lifetime. His impact on the mainstream of musical development was exerted through a very small number of works that were available in printed form. Most of his keyboard music remained unknown until the appearance of the original *Bach-Gesellschaft* edition during the second half of the nineteenth century. (A most important exception was the first book of *The Well-tempered Clavier*, which alone served to establish Bach as the model for fugue writing.)

The first drafts of the two-part *Inventions* appear in the *Clavier-Büchlein*, which Bach began in 1720 as an instruction book devised for Wilhelm Friedemann, his eldest son and probably used by his younger children. It is possible that Wilhelm Friedemann himself may have composed, or at least participated in the composition of some of these pieces, supervised by his father.

Several of the pieces are entirely in Wilhelm Friedemann's hand, with only a few emendations from his father. On the whole, the handwriting is untidy, hastily written, giving evidence that the act of copying was simultaneous with that of composing and this affords us a unique glimpse into Bach's creative psychology. They differ only slightly from the final form in which Bach prepared them in 1723. He gives a summary of his purpose for writing these compositions in the title page:

'Upright Instruction wherein the lovers of the clavier, and especially those desirous of learning, are shown a clear way not alone to learn to play clearly in two voices... at the same time not alone to have good ideas, but to develop the same well, and above all to arrive at a singing style in playing and at the same time to acquire a strong foretaste of composition.'

It is interesting to note that in composing fifteen *Inventions* (rather than twenty-four, six, or its multiples), Bach used the keys that were compatible with the older system of tuning that was in general, serviceable use at that time, quite unlike his plan with *The Well-tempered Clavier*. Known as *meantone* temperament, it favoured certain keys and made others impractical. He stretched the limits of the system by including the key of F minor, which required a modification in the tuning because the G sharp key also served as A flat. The result is a rather melancholic quality and Bach frequently used this key for music of such an expressive character.

Bach obviously used the Latin word *inventiones* meaning of idea or motive, and not the medieval and Renaissance connotation of craft or skill. For Bach the value of the *inventiones* lay not so much in their originality or expression of mood but, first and foremost, in cultivating the capacity to develop and combine prescribed material artfully. Self-expression was only an adjunct to this. For musical inspiration, Bach relied on his faith in God, and he passed on his convictions about the religious basis of the art he taught to his pupils. Above the compositions and exercises for little Wilhelm Friedemann we find the inscription 'I N J' – *In Nomine Jesu*.

Joseph Payne

A leading exponent of harpsichord playing ‘in the grand manner’, British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson – as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne’s comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature .

Als **Johann Sebastian Bach** Anfang Dreiß war, war er bereit, den Hof von Weimar zu verlassen, wo er für beinahe ein Jahrzehnt als Organist angestellt war. Wegen eines deutlich höheren Gehaltes und aus Enttäuschung über die als verdient empfundene und nicht erfolgte Beförderung nahm er die Ernennung durch einen fürstlichen Rivalen an: Im Jahre 1717 wurde er Kapellmeister bei Prinz Leopold von Anhalt-Köthen. Zum ersten Mal in seiner beruflichen Karriere wurde er von Konflikten und Mißklängen ob seines künstlerischen Idealismus verschont. In Arnstadt hatte man seine improvisierten Orgelpräludien als „seltsam“ bezeichnet. Die Aufführung seiner Instrumentalmusik war in Mühlhausen praktisch verboten. In Weimar war er schließlich nicht nur den Launen eines inkompetenten Musikdirektors ausgesetzt, sondern er hatte auch die Atmosphäre eines Hofes mit feudalistischen Restbeständen zu ertragen. Herzog Wilhelm Ernst weigerte sich, seinen wertvollen Organisten zu entlassen. Stets bereit zur Anwendung seiner diktatorischen Macht, unterzog er Bach der erniedrigenden Haft, als dieser sein Amt aufzugeben versuchte. Schließlich wurde eine unehrenhafte Entlassung ausgesprochen.

In Köthen wurde Bach dagegen der Titel „Kapellmeister“ verliehen, der bis heute höchste Rang in der Musikerhierarchie. Sein Gehalt wurde beträchtlich angehoben. Er war relativ unbeschwert von terminlichen Zwängen, weil er nicht zum Organistendienst oder zum Komponieren für Gottesdienste verpflichtet war. Deshalb ist sein Werk in jenen produktiven Jahren zwischen 1722 und 1725 vor allem weltlich und instrumental. Es umfaßt viele der wichtigen Kompositionen für besaitete Tasteninstrumente (Klavichord und Cembalo) an Stelle von Orgelmusik für den protestantischen Gottesdienst.

Bachs Ansatz der Musikerziehung inspirierte die Komposition vieler pädagogischer Werke. In dieser Kategorie fallen die „didaktischen“ Kompositionen wie *Sechs Kleine Präludien* und die *Inventionen*. Diese sind „Klavierwerke“ im alten Sinne des Begriffes – für ein nicht näher spezifiziertes Tasteninstrument, aber mit „allgemeingültigen Charakteristiken“. Sie konnten

entweder auf der Orgel, dem Cembalo oder dem Klavichord gespielt werden, obwohl einzelne Stücke mehr für das eine als das andere Instrument geeignet erscheinen. Jedenfalls war diese Musik nicht nur zwecks Fingerübungen gedacht. Sie sollte dem Studenten den inneren Aufbau der Harmonie und sodann ihre Anwendung auf dem Tasteninstrument vermitteln.

Und dann gibt es noch die „Hausmusik“ für den privaten Gebrauch, die Bach zur Freude der Seele und der Erquickung des Geistes schrieb – wie die Suiten, komponiert zum reinen Vergnügen und zur Entspannung von Hörer und Musiker.

Die Suiten sind die größte Gruppe von Bachs weltlichen Kompositionen für Tasteninstrumente. Die einzige signierte Quelle der sogenannten „französischen“ Suiten ist ein Notizbuch, zusammengestellt von Bach als Geschenk für Anna Magdalena, seine musikalische Frau, zu deren Geburtstag im Jahre 1722, kurz nach ihrer Heirat. Die Sammlung ist überschrieben mit *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin* und enthält die ersten fünf Suiten, wobei die zweite, dritte und fünfte direkt als Komposition niedergeschrieben wurden. Es gibt etwa vierzehn weitere Manuskripte, einige von ihnen sind Abschriften des ersten Exemplars. Sie sind von unterschiedlicher Bedeutung und Verlässlichkeit und die Quelle aller Suiten. Während die signierte Version die früheste ist, widerspiegeln die vielen von Bachs Studenten kopierten Varianten dessen Praxis der ständigen Verbesserung seiner Kompositionen. Die Handschriften enthalten eine im 18. Jahrhundert gewöhnlicherweise nicht überlieferte, nämlich für den Vortragenden bestimmte sekundäre Information. Aber weil diese Kopien zum Unterricht benutzt wurden, würde man erwarten, daß diese interpretativen und halbimprovisatorischen Besonderheiten von einem zum anderen Manuskript variieren. Ein besonders interessantes Manuskript, gerade auch wegen seiner wichtigen Überarbeitungen und Verbesserungen, ist das sogenannte „Anonymus V“. Wissenschaftler glauben inzwischen, es sei von Bachs sehr talentiertem Schüler Johann Schneider (1702-1788) verfaßt worden (Siehe *Kritischer Bericht*, NBA V/8). Zunächst hielt man es für Bachs Handschrift mit

darübergeschriebenen oder überklebten Überarbeitungen, so ähnlich ist sie seiner eigenen. Allmählich löste sich der Klebstoff und gab den Text vor Überarbeitung frei, zusammen mit im Notizbuch fehlenden wichtigen Details. Die Fülle des Quellenmaterials sowie seine oft eigenartigen und nicht nachvollziehbaren Überarbeitungen haben viel zur Unsicherheit über Titel und Anordnung der Suiten beigetragen, sogar hinsichtlich der Abfolge der Tänze.

Die Stücke wurden nicht von Bach selbst als „Französische Suiten“ bezeichnet. Der Spitzname stammt aus drei Manuskripten des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1802 erwähnte Bachs Biograph J.N. Forkel dann in seiner Aufstellung von Bachs Kompositionen „sechs kleine Suiten...verfaßt nach dem französischen Geschmack“. Weiter schrieb er: „Mit Absicht ist der Komponist hier weniger gelehrt als in seinen anderen Suiten und hat meistens eine gefällige, mehr überwiegende Melodie verwendet“.

Die Suite für Tasteninstrumente stammte ursprünglich aus der Renaissance, als Tänze noch in Paarform präsentiert wurden. Gewöhnlich folgte auf eine düstere und gesetzte Schrittfolge ein lebhafterer Tanz. Oft fanden sie sich im gleichem Stück, nur verändert in Zeitmaß und Charakter, wie in der allgegenwärtigen Verbindung Pavane-Galliard. Ursprünglich von auf Tanzmusik spezialisierten Musikern gespielt (im Unterschied zu den gesellschaftlich Höherstehenden, die Musik mit künstlerischem Anspruch komponierten), wurden die einzelnen Tänze schließlich in einer Weise umgeformt, die wenig mit ihren niederen Ursprüngen zu tun hatte. Die einzelnen Tänze wurden zum Zuhören bestimmte und stilisierte Stücke, als Johann Jakob Froberger (1616-1667) die traditionelle Anordnung der Sätze in der Suite für Tasteninstrumente einführte: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue*, wobei oft andere Tänze (*Intermezzi*) vor der *Gigue* eingeschoben wurden.

Die ALLEMANDE entstand im frühen 16. Jahrhundert als ein schneller deutscher Tanz im Zweiertakt. In eine Form gebracht durch die elizabethanischen Virginalisten (z.B. BIS-CD-539 *The Queenes Command*) wurde seine Stimmung ernster und durch ein imitierendes Muster bezeichnet.

Bachs Allemandes sind den reich strukturierten *style brisé* – Beispielen (den „gebrochenen Akkorden“) der höfischen französischen Lautenspieler nachempfunden.

Als lebendiger Dreitakter wurde die COURANTE der beliebteste Tanz am Hofe Ludwigs XIV.. Bach beobachtete feinsinnig die Unterschiede zwischen den französischen und italienischen Versionen (*Corrente*) des Tanzes und bewahrte sogar die terminologische Unterscheidung. (Spätere Ausgaben, einschließlich derjenigen der Bach-Gesellschaft, unterdrückten diese und nannten sie alle *Courante*.) Die Corrente, vorzufinden in vier der *Französischen Suiten*, ist in schnellem Dreiertakt geschrieben (3/4). Ohne eigene charakteristische rhythmische Muster benutzt sie Motive, die aus gestalterischen Elementen bestehen. Die Courante ist dagegen eine wesentlich ausgearbeitetere Angelegenheit und bewegt sich mit gesetztem Maß (6/2 oder 3/2).

Die SARABANDE, ein Dreitakter, hatte ihren Ursprung in Mexico als die wilde und erotische „zarabanda“. Begleitet von Kastagnetten und Gitarre, wurde sie in Spanien im Jahre 1583 verboten. Die Sarabande behielt ihr ursprüngliches harmonisches Schema und die stark betonte punktierte Note auf den zweiten Schlag, als sie in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einen sehr ausdrucksvollen, betont langsamen Tanz umgewandelt wurde.

Sehr beliebt im 18. Jahrhundert mutierte der als GIGUE bekannte muntere irisch-englische Tanz zu verschiedenen italienischen und französischen Varianten ähnlich wie die Courante. In den ausgereiften Suiten wie denen von Bach wird die Gigue zu einer binären fugalen Form, die häufig das Eröffnungsthema für das Thema nach dem doppelten Taktstrich umkehrt (z.B. *Suite Nr.4*). Bemerkenswert ist das ausgearbeitete Thema der ersten Suite.

Von den „freigestellten“ Tänzen wurde das MENUET, welches zuerst in der Stadt Poitou im 17. Jahrhundert aufgetaucht war, die große Mode am Hofe Ludwigs XIV.. Als instrumentales Stück wurde es aber bedeutend langsamer gespielt als das Tanzmenuett. Das *Menuet en trio* war der einzige barocke Tanz, der in der klassischen Periode nicht verschwand und sich in Oper, Symphonie

und verwandten Genres wiederfand.

Immer noch als folkloristischer Tanz in der Bretagne bekannt, wurde die stark akzentuierte GAVOTTE in den Opern von Lully als langsamer (*lentement*) wie als schneller (*gai*) Tanz verwendet. Ohne die starken Akzentuierungen und Auftakte wurde sie zur ANGLAISE, einem der eher selten vorkommenden Tänze.

In *Musick's Monument* beschreibt Thomas Mace 1676 die AIR (*Ayre*) als rhythmisch mit der Allemande identisch, „aber kürzer und von schnellerem und gewandterem Vortragen“.

Die LOURE betont den ersten Schlag des Taktes stärker als den zweiten. Verfaßt im 6/4-Takt wird sie langsam, gravitatisch und mit deutlichen Akzentuierungen gespielt.

Ähnlich wie die Gavotte, nur schneller gespielt, hat die BOURRÉE den Rhythmus von zwei Schlägen pro Takt statt vierein vorzuweisen. Sie war einer der populärsten instrumentalen Tänze der ganzen Barockzeit, weil sie viele der einfachen Elemente einer Tanzmusik bewahrte.

Die POLONAISE war ein festlicher Prozessionsstanz polnischen Ursprungs, der allerdings hauptsächlich außerhalb Polens gepflegt wurde. „Polnische Tänze“ genannte Stücke sind in vielen deutschen Sammlungen des späten 16. Jahrhunderts zu finden. Sie entwickelten sich zur vollen Form zum Beispiel in der *Französischen Suite Nr.6*. Diese ist heiter und bewahrt doch gleichzeitig eine feierliche Stimmung.

Die elegante Stilisierung dieser Tänze, die Bandbreite ihrer Ausgestaltung und die Betonung des Kontrapunktischen in den *Französischen Suiten* gehen weit über das hinaus, was sich in allen anderen Cembalo-Suiten dieser Zeit findet. Hier liegt ein freier und ausschöpfender Gebrauch stilistischer Elemente aus vielen Ländern vor. Manfred F. Bukofzer bewertete deshalb in seinem monumentalen Werk *Music in the Baroque Era* Bachs Kunst als die „Fusion nationaler Stilrichtungen“.

Zweifellos war Bach ein großer Lehrer, aber sein Einfluß blieb zu seinen Lebzeiten begrenzt. Seine Wirkung auf die musikalische Entwicklung übte er

nur durch die sehr kleine Zahl von Werken aus, die in gedruckter Fassung erhältlich waren. Der größte Teil seiner Musik für Tasteninstrumente blieb unbekannt bis zum Erscheinen der ersten Edition der Bach-Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Eine besonders wichtige Ausnahme war das erste Buch des *Wohltemperierten Klaviers*, welches alleine ausreichte, um Bach zum Vorbild für die Komposition der Fuge zu machen.)

Die ersten Entwürfe der zweistimmigen *Inventionen* erschienen im *Clavier-Büchlein*. Bach hatte es 1720 als Lehrbuch für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann begonnen. Wahrscheinlich wurde es auch von seinen jüngeren Kindern genutzt. Möglicherweise hat Wilhelm Friedemann selbst einige der Stücke komponiert oder zumindest unter Anleitung seines Vaters bei deren Komposition mitgewirkt. Einige Stücke tragen gänzlich Wilhelm Friedemanns Handschrift mit nur einigen Verbesserungen durch seinen Vater. Insgesamt ist die Handschrift unordentlich und hastig, was zeigt, daß gleichzeitig geschrieben und komponiert wurde. So erlauben uns die Stücke einen einmaligen Einblick in Bachs kreative Veranlagung. Sie unterscheiden sich nur geringfügig von der endgültigen Form, wie sie Bach 1723 aufbereitete. Auf der Titelseite gibt er eine Zusammenfassung der Absicht dieser Kompositionen:

„Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen...richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“

Interessanterweise hat Bach fünfzehn (und nicht 24 oder eine der Vielfachen von sechs) *Inventionen* komponiert. Somit verwendete er die Tonarten, die mit dem älteren Stimmssystem übereinstimmten und sich von der Anlage des *Wohltemperierten Klaviers* unterschieden. Bekannt als „mitteltönige“ Temperatur bevorzugte selbiges bestimmte Tonarten und machte andere wiederum unpraktikabel. Bach dehnte die Grenzen des Systems durch den

Einschluß von f-moll aus. Das erforderte eine Veränderung des Stimmens, weil die Gis-Taste auch als As diente. Das Resultat besteht in einer eher melancholischen Qualität. Bach nutzte diese Tonart häufig für Musik derartig expressiven Charakters.

Er dachte offensichtlich an die Bedeutung „Idee“ oder „Motiv“ des lateinischen Wortes *inventiones* und nicht an die im Mittelalter und der Renaissance verwandte Nebenbedeutung „Kunstherrlichkeit“ oder „Talent“. Für Bach lag der Wert der *inventiones* nicht so sehr in ihrer Originalität oder Expressivität, sondern vor allem darin, daß die Fertigkeit gepflegt wurde, vorgegebenes Material kunstvoll zu entwickeln und zu kombinieren. Sich dabei selbst ausdrücken, war nur ein Nebeneffekt. Zur musikalischen Inspiration verließ sich Bach auf seinen Glauben an Gott. Seine Überzeugung von der religiösen Grundlage der Kunst vermittelte er an seine Schüler. Über den Kompositionen und Übungen für den kleinen Wilhelm Friedemann findet sich die Bemerkung „I N J“ – *In Nomine Jesu*.

Joseph Payne

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiels im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci – wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.

Au début de la trentaine, **Johann Sebastian Bach** était prêt à quitter la cour de Weimar où il avait été organiste pendant près de dix ans. Pour plusieurs raisons — parmi lesquelles un salaire considérablement plus élevé et la déception de ne pas avoir obtenu la promotion qu'il croyait avoir méritée à Weimar — il accepta un poste offert par la famille ducale rivale et il devint le “kapellmeister” du prince Léopold d'Anhalt-Cöthen en 1717. Pour la première fois dans sa carrière professionnelle, Bach était libéré des conflits et des discordes relatifs à son idéalisme artistique. A Arnstadt, ses préludes improvisés à l'orgue avaient été qualifiés d’“étranges”. A Mühlhausen, l'exécution de sa musique instrumentale était même interdite. Et à Weimar, non seulement il devait supporter les caprices d'un incompetent directeur musical, mais encore devait-il endurer l'atmosphère d'une cour qui se raccrochait toujours aux vestiges de la féodalité. Le duc Wilhelm Ernst, refusant de laisser partir son précieux organiste, soumit Bach à l'humiliation d'une arrestation lorsque celui-ci voulut résigner sa charge. Il finit par être renvoyé avec déshonneur. A Cöthen enfin, Bach reçut le titre de kapellmeister, atteignant ainsi le plus haut rang de la hiérarchie sociale musicale de son temps. Son salaire fut considérablement augmenté. Sa vie était relativement exempte de la pression exercée par la rencontre de limites et il n'était pas obligé de toucher l'orgue ou de composer de la musique pour des services religieux. C'est pourquoi ces années fécondes de 1722 à 1725 sont remplies d'œuvres profanes et instrumentales dont plusieurs compositions importantes conçues pour instruments à clavier — le clavicorde et le clavecin — plutôt que de la musique pour orgue destinée au service luthérien.

Sa méthode d'enseignement de la musique inspira à Bach la composition d'œuvres didactiques. C'est dans cette catégorie que se rangent les *Six Petits Préludes* et les *Inventions à deux voix*. Ce sont des œuvres pour clavier génériques dans le vieux sens du terme — pour un instrument à clavier sans spécification mais aux “caractéristiques universelles”. Elles peuvent être jouées à l'orgue, au clavecin ou au clavicorde quoique certaines pièces particulières peuvent sembler plus appropriées à un instrument qu'à un autre. Quoi qu'il en

soit, cette musique n'est pas seulement des exercices de doigtés; elle veut montrer à l'étudiant la construction intérieure de l'harmonie et son application au clavier.

Il y a aussi la dite *Hausmusik*, la musique pour usage privé que Bach écrit pour les délices de l'âme et la récréation de l'esprit — les suites, composées pour le simple plaisir et la détente et de l'auditeur et de l'exécutant.

Les suites forment le groupe le plus imposant des compositions profanes pour le clavier de Bach. La seule source autographe des suites dites "françaises" est un cahier compilé par Bach, un cadeau à sa femme musicienne Anna Magdalena à l'occasion de l'anniversaire de celle-ci en 1722, peu après leur mariage. Le recueil, intitulé *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*, renferme les cinq premières suites dont les deuxième, troisième et cinquième furent écrites au moment même de leur composition. Il existe environ 14 autres manuscrits, certains des copies du cahier, d'importance et de fiabilité variables, qui sont les sources de toutes les suites. Alors que l'autographe représente la première version, les nombreuses variantes de certaines autres, copiées par les élèves de Bach, reflètent les continuelles améliorations qu'il apportait à ses compositions. De plus, les sources fournissent des renseignements rares pour un manuscrit du 18^e siècle, c'est-à-dire une information secondaire généralement laissée à la discrétion de l'interprète. Mais puisque ces copies étaient utilisées dans l'enseignement, on pourrait s'attendre à ce que ces détails d'interprétation, presque improvisés, varient d'autant plus d'un manuscrit à un autre. Un manuscrit particulièrement intéressant par exemple (très important aussi à cause de ses révisions et corrections considérables) est *Anonymus V* que les spécialistes croient avoir été écrit par Johann Schneider (1702-1788), un élève très doué de Bach. (Voir *Kritischer Bericht*, NBA V/8.) On a cru précédemment qu'il s'agissait d'un autographe tant l'écriture est proche de celle de Bach — avec des révisions au-dessus des notes écrites ou des corrections sur des parties changées. L'adhésif s'évapora graduellement, révélant le texte avant la révision, dont des détails importants manquant dans le *Cahier*.

La profusion des sources ainsi que leurs révisions souvent obscures et imperceptibles contribuent à laisser dans le doute le nom et l'ordre des suites et même l'ordre des mouvements de danses. Le titre de *Suites françaises* ne vient pas de Bach lui-même. Le surnom provient d'abord de trois manuscrits datant du 18^e siècle. Puis, en 1802, le biographe de Bach, J.N. Forkel, mentionne “six petites suites écrites dans le goût français”. Il poursuit: “A dessein, le compositeur est ici moins intellectuel que dans ses autres suites et il a surtout utilisé une mélodie plaisante, plus prédominante.”

La suite pour clavecin naquit dans la Renaissance alors que les danses étaient présentées par paires. Un pas sombre, posé, était généralement suivi d'une danse plus vive. Il s'agissait souvent de la même pièce dont la métrique et le caractère avaient été changés, comme dans l'omniprésente association *Pavane-Gaillard*. Joués à l'origine par des musiciens spécialisés en musique de danse (un groupe inférieur par rapport à celui des compositeurs de musique d'art), les types individuels de danses finirent par être transformés de façon bien éloignée de leurs origines serviles. Les danses individuelles devinrent des pièces d'écoute stylisées à l'époque où Johann Jakob Froberger (1616-1667) instaura l'ordre traditionnel des mouvements dans la suite pour clavecin: *allemande, courante, sarabande* et *gigue*, souvent avec d'autres danses — *intermezzi* — intercalées avant la gigue.

L'ALLEMANDE remonte au début du 16^e siècle et était une rapide danse allemande en temps binaire. Formalisée par les virginalistes élisabéthains (voir BIS-CD-539, *The Queenes Command*), son atmosphère devint sérieuse et le contrepoint, marqué d'imitations. Les allemandes de Bach sont modelées d'après la riche texture du style brisé, exemples des luthistes des cours françaises.

En ternaire animé, la COURANTE devint la danse la plus à la mode à la cour de Louis XIV. Bach remarqua attentivement les distinctions entre les versions française et italienne (*Corrente*) de cette danse, en gardant même la terminologie variée. (Des éditions ultérieures, dont la Bach Gesellschaft, supprimèrent ces distinctions et ne gardèrent que le titre de “courante”.) La *corrente*, trouvée dans

quatre des *Suites françaises*, est en rapide 3/4. Sans modèles rythmiques caractéristiques, elle se sert de motifs provenant d'éléments figuratifs. D'un autre côté, la *courante* est une forme beaucoup plus complexe et raffinée de mesures à 6/2 ou 3/2.

La SARABANDE, en mesures ternaires, provient de l'effrénée zarabanda érotique du Mexique. Accompagnée de castagnettes et de la guitare, elle fut interdite en Espagne en 1583. La sarabande garda son plan harmonique original et sa note pointée fortement accentuée sur le deuxième temps lorsqu'elle fut transformée, en France vers le début du 18^e siècle, en une danse très expressive et essentiellement lente.

Très populaire au 18^e siècle, la danse animée anglo-irlandaise connue sous le nom de GIGUE se développa en variantes distinctes italienne et française, comme la courante quoi. Dans la suite ultérieure pour clavecin, telle celle de Bach, la gigue devient une forme fuguée binaire, renversant souvent le thème d'ouverture — le sujet — après la barre de reprise (voir la *Suite no 4*). Le thème complexe de la première suite est digne d'attention.

Parmi les danses "optionnelles", le MENUET, associé d'abord à la ville de Poitou au 17^e siècle, fit fureur à la cour de Louis XIV. La pièce instrumentale cependant était jouée beaucoup plus lentement que le menuet de danse. Le menuet en trio est la seule forme de danse baroque à ne pas avoir disparu durant le classicisme où on le trouve dans l'opéra, la symphonie et autres genres semblables.

Encore connue comme une danse folklorique en Bretagne, la GAVOTTE, que caractérisent ses forts accents, était jouée dans les opéras de Lully comme une danse lente (*lentement*) ou rapide (*gai*). Dénuée de ses forts accents et de ses levées, elle devint l'ANGLAISE, une des danses rencontrées moins fréquemment.

Dans *Musick's Monument*, 1676, Thomas Mace décrit l'AIR (*Ayre*) comme une danse rythmiquement semblable à l'allemande "mais plus courte et jouée avec plus d'agilité dans un tempo plus rapide."

La LOURE accentue le premier temps de la mesure plus que le second. Ecrite

en 6/4, elle est jouée avec lenteur, majesté et de lourds accents.

Semblable à la gavotte mais jouée plus rapidement, la BOURRÉE a une pulsation de deux temps par mesure au lieu de quatre. Ce fut une des formes de danse instrumentale qui resta à la mode sous tout le baroque, gardant plusieurs des simples caractéristiques de la musique de danse.

La POLONAISE était une danse processionnelle de fête d'origine polonaise mais cultivée surtout hors du pays. Des pièces appelées danses polonaises peuvent être trouvées dans plusieurs tablatures allemandes de la fin du 16^e siècle. Elles devinrent le type bien défini illustré dans la *Suite française* no 6. Ce type reflète la gaieté mais garde en même temps une atmosphère solennelle.

La stylisation de ces danses, l'étendue du travail et l'accent sur l'écriture contrapuntique dans les *Suites françaises* vont bien plus loin que ce que l'on peut trouver dans n'importe quelle autre suite pour clavecin de cette époque. On découvre ici une exploitation libre et complète d'éléments stylistiques de tous les pays, une tradition qui poussa Manfred F. Bukofzer, dans son œuvre monumentale *Music in the Baroque Era*, à qualifier l'art de Bach de "fusion de styles nationaux".

Il est indubitable que Bach ait été un grand professeur mais la sphère de son autorité resta limitée durant sa vie. Son influence sur le courant du développement musical fut exercée grâce à un nombre très restreint d'œuvres imprimées. La majeure partie de sa musique pour clavecin resta inconnue jusqu'à la sortie de l'édition originale Bach-Gesellschaft dans la seconde moitié du 19^e siècle. (Une exception très importante fut cependant le premier livre du *Clavecin bien tempéré* qui, à lui seul, établit Bach comme le modèle de l'écriture de la fugue.)

Les premières esquisses des *Inventions à deux voix* apparaissent dans le *Clavier-Büchlein* que Bach entreprit d'écrire en 1720 en guise de manuel pour son fils aîné Wilhelm Friedemann; ce cahier servit probablement aussi à ses autres enfants. Il est possible que Wilhelm Friedemann lui-même ait composé, ou au moins participé à la composition de certaines des pièces, sous la

surveillance de son père. Plusieurs des pièces sont entièrement de la main de Wilhelm Friedemann sauf quelques corrections faites par son père. En gros, l'écriture est négligée, griffonnée, prouvant que la copie fut simultanée à la composition et ceci nous permet d'entrevoir de façon unique la psychologie créative de Bach. Les œuvres ne diffèrent que peu de la forme finale que Bach leur donna en 1723. Il résume son but avec ces compositions sur la page de titre:

“Une instruction honnête qui fournit aux amateurs du clavecin, et spécialement aux élèves, une façon claire non seulement d'apprendre à jouer nettement à deux voix... à la fois non seulement d'avoir de bonnes idées, mais de bien développer ceci et surtout, d'arriver à un style chantant dans l'exécution et à la fois d'acquérir un solide avant-goût de la composition.”

Il est intéressant de noter qu'en composant 15 *Inventions* (au lieu de 24, 6 ou ses multiples), Bach utilisa les tonalités compatibles avec l'ancien système d'accord généralement en usage à cette époque; son but avec *Le Clavecin bien tempéré* fut exactement le contraire. Connue sous le nom de tempérament *inégal*, cet accord favorisait certaines tonalités et en rendait d'autres impossibles. Bach repoussa les limites du système en incluant la tonalité de fa mineur qui demandait une modification de l'accord parce que la touche de sol dièse servait aussi de la bémol. Le résultat est une qualité plutôt mélancolique et Bach utilisa fréquemment cette tonalité pour de la musique d'un tel caractère expressif.

Il est évident que Bach se servit du mot latin *inventiones*, voulant dire idée ou motif, non pas la connotation du moyen âge et de la Renaissance d'art ou d'habileté. Pour Bach, la valeur des *inventiones* ne résidait pas surtout dans leur originalité ou expression d'atmosphère mais d'abord et avant tout dans leur capacité de développer et de disposer avec art le matériau prescrit. L'expression n'était seulement qu'un complément à ceci. Bach allait puiser son inspiration musicale dans sa foi en Dieu et il transmet ses convictions en religion dans l'art qu'il enseigna à ses élèves. Au-dessus des compositions et exercices pour le jeune Wilhelm Friedemann, on peut lire l'inscription “I N J” — *In Nomine Jesu*.

Joseph Payne

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne pour cette étiquette de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

Recording data: 1992-03-22/23/29/30 at the Forde Estate, Boston, Massachusetts, U.S.A.

Recording engineer: Scott Kent

Neumann KM143 and Schoeps MK8 microphones; Benchmark and BKM custom pre-amplifiers; Sony PCM601 ESD and Nakamichi DMP100 digital mastering processors, modified by BKM Associates; Sony SL2000 tape transport

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Derek Hunt (Tudor Guild)

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: Decorative panel of an 18th century French harpsichord at the Musée de Cluny. From a lithograph by Durin.

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1992, BIS Records AB