

Johann Sebastian Bach.

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

KÖTHEN 1717-1723 **8** FOR MARIA BARBARA

BENJAMIN ALARD

Harpsichord & Clavichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 8

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

Köthen, 1717-1723 - For Maria Barbara

	Sonata in D minor BWV 964 <i>Ré mineur</i> / d-Moll (after the Violin Sonata No. 2 in A minor , BWV 1003)		
1	I. Adagio	4'05	
2	II. Fuga. Allegro	7'58	
3	III. Andante	5'13	
4	IV. Allegro	5'59	
5	Chaconne in D minor <i>Ré mineur</i> / d-Moll (after the fifth movement of the Partita for Solo Violin No. 2 in D minor , BWV 1004)	13'17	
	Prelude and Fugue* in D minor BWV 539 <i>Ré mineur</i> / d-Moll (* after the second movement of the Violin Sonata No. 1 in G minor , BWV 1001)		
6	1. Prelude	1'15	
7	2. Fugue	5'27	
8	Adagio in G major BWV 968 <i>Sol majeur</i> / G-Dur (after the first movement of the Violin Sonata No. 3 in C minor , BWV 1005)	3'16	
9	Pedal-Exercitium BWV 598* G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll	2'13	
10	Fantasia in G minor *902469.71 <i>Sol mineur</i> / g-Moll (from the Great Fantasia and Fugue in G minor , BWV 542)	5'00	
	Clavichord by Émile Jobin (2018), after Christian Gottfried Friederici (1773) *: with a pedal board made in collaboration with Manufacture Quentin Blumenroeder (2021)		
1	Invention in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 772	1'22	
2	Sinfonia in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 787	1'22	
3	Invention in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 779	0'56	
4	Sinfonia in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 794	1'20	
5	Invention in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 775	1'15	
6	Sinfonia in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 790	1'47	
7	Invention in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur BWV 781	0'56	
8	Sinfonia in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur BWV 796	1'20	
9	Invention in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 778	1'36	
10	Sinfonia in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 793	2'19	
11	Invention in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur BWV 783	1'35	
12	Sinfonia in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 789	1'31	
13	Invention in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 774	1'25	
14	Invention in B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll BWV 786	1'38	
15	Sinfonia in B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll BWV 801	1'32	
	FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)		
16	Prelude in D minor <i>Ré mineur</i> / d-Moll (from L'Art de toucher le clavecin)		1'19
	JOHANN SEBASTIAN BACH		
	French Suite No. 1 in D minor BWV 812 <i>Ré mineur</i> / d-Moll		
17	I. Allemande		3'35
18	II. Courante		2'10
19	III. Sarabande		2'21
20	IV. Menuets I et II		2'57
21	V. Gigue		2'06
	FRANÇOIS COUPERIN		
22	Prelude in G minor <i>Sol mineur</i> / g-Moll (from L'Art de toucher le clavecin)		0'54
	JOHANN SEBASTIAN BACH		
	French Suite No. 5 in G major BWV 816 <i>Sol majeur</i> / G-Dur		
23	I. Allemande		3'09
24	II. Courante		1'55
25	III. Sarabande		3'56
26	IV. Gavotte		1'16
27	V. Bourrée		1'18
28	VI. Loure		2'00
29	VII. Gigue		3'24
	FRANÇOIS COUPERIN		
30	Prelude in B minor <i>Si mineur</i> / h-Moll (from L'Art de toucher le clavecin)		1'41
	JOHANN SEBASTIAN BACH		
	French Suite No. 3 in B minor BWV 814 <i>Si mineur</i> / h-Moll		
31	I. Allemande		3'16
32	II. Courante		2'19
33	III. Sarabande		2'53
34	IV. Anglaise		1'35
35	V. Menuet - Trio		3'02
36	VI. Gigue		

1		Sinfonia in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur BWV 791	1'50
2		Invention in E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur BWV 776	1'45
3		Sinfonia in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll BWV 788	1'51
4		Invention in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll BWV 773	1'59
5		Sinfonia in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll BWV 795	3'03
6		Invention in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll BWV 780	1'32
7		Sinfonia in B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur BWV 800	1'56
8		Invention in B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur BWV 785	1'17
9		Sinfonia in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll BWV 797	2'26
10		Invention in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll BWV 782	1'29
11		Sinfonia in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur BWV 792	1'25
12		Invention in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur BWV 777	3'12
13		Sinfonia in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll BWV 799	1'41
14		Invention in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll BWV 784	1'20
15		Sinfonia in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur BWV 798	1'46

Clavichord by Émile Jobin (2018), after Christian Gottfried Friederici (1773)
 * : with a pedal board made in collaboration with Manufacture Quentin Blumenroeder (2021)

16		Prelude in E-flat major	1'23
		<i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur	
		(from the French Suite No. 4 in E-flat major , alternate version BWV 815a)	

French Suite No. 4 in E-flat major BWV 815
Mi bémol majeur / Es-Dur

17		I. Allemande	2'54
18		II. Courante	1'57
19		III. Sarabande	3'01
20		IV. Gavotte	1'14
21		V. Menuet	0'45
22		V. Air	1'52
23		VI. Gigue	2'38

French Suite No. 2 in C minor BWV 813

		<i>Do mineur</i> / c-Moll	
25		I. Allemande	2'57
26		II. Courante	2'07
27		III. Sarabande	3'00
28		IV. Air	1'41
29		V. Menuet	3'11
30		VI. Gigue	2'35

FRANÇOIS COUPERIN

31		Prelude in E minor	1'15
		<i>Mi mineur</i> / e-Moll	
		(from L'Art de toucher le clavecin)	

JOHANN SEBASTIAN BACH

French Suite No. 6 in E major BWV 817

		<i>Mi majeur</i> / E-Dur	
32		I. Allemande	3'11
33		II. Courante	1'56
34		III. Sarabande	2'42
35		IV. Gavotte	1'13
36		V. Polonaise	1'06
37		VI. Bourrée	1'31
38		VII. Menuet	1'06
39		VIII. Gigue	2'41

Harpsichord by Joannes Couchet (ca. 1645),
 ravaled by François-Étienne Blanchet (ca. 1720) / from the collection of the Musée instrumental de Provins

Benjamin Alard

Le monde intime de Bach

Ce volume 8 rassemble des œuvres liées à l'intimité de Bach, à ses moments de solitude et de tristesse à la suite de la mort de Maria Barbara, sa première épouse (1684-1720).

Après le premier cahier du *Clavier bien tempéré* (volume 6) et l'*Orgelbüchlein* (volume 7), j'ai choisi de faire entendre pour ce nouvel opus une facette "intime" du monde de Bach au clavecin, au clavicorde et au clavicorde à pédalier.

Les six *Suites françaises* jouées sur un clavecin historique Couchet-Blanchet nous font entrer dans l'univers très particulier des miniatures à la française, que nous pourrions presque définir comme des portraits à la manière de François Couperin. C'est justement pour cette raison que j'ai tenu à associer des préludes de *L'Art de toucher le clavecin* de Couperin aux *Suites* nos 1, 2, 5 et 6.

Bach décrit très bien dans la page de titre des *Inventions et Sinfonias* que ces pièces sont destinées à développer un jeu "cantabile" (à deux et trois voix) propre au clavicorde. À cette époque et jusque vers 1850, dans le monde germanique, le clavicorde était à la base de l'apprentissage de la musique en général, et du clavier en particulier, raison pour laquelle j'ai tenu à enregistrer ces œuvres sur cet instrument.

Le clavicorde à pédalier et le Cercle des claviers de Bach

Si enregistrer différents instruments à clavier est loin d'être une chose simple quand il s'agit d'orgue ou de clavecin, parvenir à capter le clavicorde l'est encore moins.

Quand nous entendons de la musique, notre cerveau humain est capable d'occulter les autres sons générés par le fonctionnement d'un instrument ou par des bruits extérieurs. L'intensité sonore du clavicorde est si faible que le simple contact des ongles du musicien sur le clavier peut déjà générer une pollution sonore. Imaginons ce que peut devenir pour l'auditeur cette pollution une fois captée et amplifiée par des micros. Ceci établi, qu'en serait-il des bruits engendrés par un pédalier en action ? La musique n'en serait que trop perturbée. Une solution s'est imposée : utiliser un instrument spécialement conçu pour le studio et les micros et qui supprimerait toute nuisance. C'est ici tout l'objet et l'une des premières missions du Cercle des claviers de Bach que de participer à l'enrichissement des enregistrements de ce cycle.

Grâce aux dons de mécènes, Quentin Blumenroeder et Émile Jobin ont pu concevoir un pédalier en tirasse (actionnant le clavier du clavicorde) fabriqué dans une essence de bois de tilleul qui limite l'amplification des chocs des pieds. Toutes les pièces mobiles des marches (touches de pédalier) sont entièrement garnies de feutres et ces touches sont fixées à leur extrémité par du parchemin. Chaque marche est reliée au clavier par un fil de nylon. Enfin, le musicien doit jouer en chaussettes afin d'éviter tout choc sur le bois. Grâce au travail de recherche des deux facteurs, des pièces destinées à être jouées sur instrument à pédalier – que le public entend souvent à l'orgue – ont pu être enregistrées au clavicorde à pédalier. Je dois ajouter que cette pratique était d'ailleurs celle des organistes de l'époque de Bach, qui travaillaient le répertoire d'orgue au clavicorde à pédalier afin d'éviter d'avoir recours au service des souffleurs qui fournissaient le vent nécessaire au fonctionnement de l'orgue. Choisir d'interpréter sur un clavicorde ces œuvres habituellement jouées à l'orgue m'a amené, par la force des choses, à m'adapter à cet instrument afin de les enregistrer dans des conditions proches de ce qui se faisait du temps de Bach.

BENJAMIN ALARD

On ne sait presque rien aujourd'hui de la première épouse de Johann Sebastian Bach, Maria Barbara. On ne dispose ni d'informations sur son enfance et sa jeunesse, ni de documents éclairant sa relation avec son mari et ses enfants, et on ne connaît pas les circonstances de sa mort prématurée. Personne ne semble avoir gardé de souvenirs familiaux, ou alors ceux-ci se sont perdus ; de même, aucun membre de la famille, que l'on sache, n'a transmis à la postérité de réminiscences à son sujet. On ne peut combler cette lacune dans nos connaissances, mais Benjamin Alard souhaitait dédier ce huitième volume de son intégrale de l'œuvre pour clavier de Bach à la mémoire de Maria Barbara Bach et rappeler que cette femme a tout de même travaillé pendant treize ans au côté de l'un des plus grands compositeurs de l'histoire de la musique et été la mère de sept de ses enfants, dont deux sont également entrés dans l'histoire en tant que compositeurs de premier plan.

Née le 30 octobre 1684 à Gehren, Maria Barbara Bach était la fille cadette de l'organiste local Johann Michael Bach (1646-1694), décrit dans la chronique familiale des Bach comme "un compositeur habile", et de sa femme Catharina, fille du greffier municipal d'Arnstadt, Johannes Wedemann. Johann Michael était un cousin du père de Bach, Johann Ambrosius. La petite localité de Gehren (aujourd'hui un quartier d'Ilmenau) est située à la lisière nord-est de la forêt de Thuringe et comptait à peine un millier d'habitants au XVII^e siècle. Une riche culture musicale s'y était néanmoins développée après la guerre de Trente Ans, sous l'influence déterminante de Johann Michael Bach, originaire d'Arnstadt. Ce musicien jouissait d'une réputation qui dépassait largement les frontières de son domaine d'activité ; il était connu pour ses concerts spirituels et ses motets finement ouvragés, aux sonorités magnifiques et, pour ses "sonates à plusieurs parties" – malheureusement perdues –, ainsi que pour ses chorals d'orgue empreints de piété. Il était également très apprécié comme facteur d'instruments.

On peut supposer que Johann Michael Bach donna une formation musicale à ses cinq filles. Peut-être leur enseigna-t-il le chant et le clavecin ? Peut-être organisait-il des concerts à son domicile ? On connaît une suite pour deux clavecins de Johann Michael Bach – malheureusement fragmentaire –, conservée dans la Lowell Mason Collection de l'université de Yale. Avec qui aurait-il pu jouer cette œuvre ? Il serait tentant d'imaginer que sa partenaire était la jeune Maria Barbara, mais aucun document ne l'atteste.

Johann Michael Bach mourut en mai 1694 à l'âge de quarante-six ans seulement, et sa femme le suivit dix ans plus tard, en octobre 1704, quelques jours avant le vingtième anniversaire de leur fille cadette. À cette époque, seule l'une des cinq filles était mariée, et les quatre autres, "sans ressources", partirent à Arnstadt chez la sœur jumelle de leur mère, mariée au maire de la ville, Martin Feldhaus. C'est là qu'elles purent bientôt rencontrer pour la première fois Johann Sebastian Bach, âgé de dix-neuf ans et organiste de la Neue Kirche depuis un peu plus d'un an. J. S. Bach vivait également dans l'une des deux maisons des Feldhaus et était donc le voisin immédiat des sœurs Bach de Gehren.

Les registres d'Arnstadt révèlent que le jeune Johann Sebastian avait un tempérament assez impétueux et qu'il choquait souvent ses contemporains, que ce soit en se bagarrant avec un élève sur la place du marché ou en dépassant de trois mois le congé que lui avait accordé le consistoire pour un voyage à Lübeck. Un autre incident consigné dans les archives nous apprend qu'il fit de la musique à l'église avec une "jeune fille étrangère". Le procès-verbal du consistoire rédigé en novembre 1706 ne donne pas de détails, mais on a toujours supposé que l'inconnue était Maria Barbara. Dans le langage de l'époque, cette native de Gehren aurait été considérée comme une "étrangère" à Arnstadt.

Une fois Bach installé à Mühlhausen à l'été 1707, dans une situation économique qui lui permettait de fonder une famille, les cousins se marièrent en octobre de la même année dans la petite église du village de Dornheim, près d'Arnstadt. Les jeunes époux ne restèrent pas longtemps à Mühlhausen ; dès juillet 1708, ils déménagèrent à Weimar. Au cours des dix années suivantes, le couple eut sept enfants, dont quatre atteignirent l'âge adulte : en décembre 1708 naquit leur fille Catharina Dorothea, dont Bach vanta les talents de chanteuse dans une lettre adressée en 1730 à son ami d'enfance Georg Erdmann ; en 1710, 1714 et 1715 suivirent leurs trois fils, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel et Johann Gottfried Bernhard, eux aussi exceptionnellement doués.

Maria Barbara Bach accompagna les premiers grands succès professionnels et artistiques de son mari, ses premières grandes compositions, sa nomination comme *Konzertmeister* de la Hofkapelle de Weimar, ses exécutions de cantates dans l'église du château, sa situation de plus en plus tendue à la cour de Weimar et, enfin, sa nomination comme maître de chapelle à la cour du prince Léopold d'Anhalt-Coethen, qu'il ne put accepter qu'après une longue et humiliante détention à Weimar.

Bach trouva à Coethen un champ d'activité qui lui convenait. L'ensemble instrumental, composé en grande partie de virtuoses de la Hofkapelle dissoute de Berlin, et un prince mélomane lui offraient des conditions idéales pour la poursuite de son évolution de compositeur. Au début de l'été 1720, le prince Léopold entreprit un voyage de deux mois à Carlsbad (Karlový Vary), accompagné de son maître de chapelle et d'autres musiciens. Comme le rapporte le nécrologe rédigé par C. P. E. Bach, la fin du voyage fut assombrie par un événement tragique : "Après avoir vécu treize ans d'heureux mariage avec sa première épouse, il eut la vive douleur de la trouver morte et enterrée à Coethen, l'an 1720, alors qu'il revenait d'un voyage à Carlsbad avec son prince, et cela bien qu'elle fût, lors de son départ, en parfaite santé. C'est seulement en entrant dans sa maison qu'il apprit sa maladie et sa mort." Selon le registre de l'église de Coethen, l'enterrement de Maria Barbara Bach eut lieu le 7 juillet ; et les documents officiels de la cour indiquent que le prince et sa suite rentrèrent à Coethen ce même jour.

Nous ne savons pas comment Bach surmonta la mort soudaine de sa femme. Sa candidature au poste d'organiste à l'église Saint-Jacques de Hambourg, à l'automne de la même année, difficilement explicable par des raisons professionnelles, peut toutefois se comprendre comme une réaction à ce coup du destin.

D'après le manuscrit autographe, le recueil des *Sonates et Partitas pour violon seul* fut écrit en 1720 ; c'est pour cette seule raison qu'il a souvent été associé à la mort de Maria Barbara Bach. D'une manière générale, on peut toutefois douter que Bach ait réagi dans ses compositions à des événements biographiques extérieurs. De plus, tout porte à croire que Bach mit au net ses six solos pour violon pendant son séjour à Carlsbad, car le papier utilisé pour l'autographe provient de Saint-Joachimsthal (Jáchymov), en Bohême. Les œuvres ont donc probablement été composées dans les mois précédant le voyage à Carlsbad et reflètent ainsi tout au plus la maturité artistique que Bach avait atteinte pendant ses années de mariage avec Maria Barbara.

Les six solos pour violon imposent de telles exigences à l'interprète que, même parmi les virtuoses de premier plan, rares étaient ceux qui pouvaient se montrer à leur hauteur. Le moyen d'expression préféré de Bach était le clavier, et il n'est donc pas étonnant que de très nombreux témoignages nous soient parvenus sur l'exécution de ces œuvres à l'orgue ou au clavecin. Celui de Johann Friedrich Agricola, qui fut l'élève de Bach, est très significatif à cet égard : "Leur auteur les jouait souvent lui-même au clavicorde et y ajoutait autant d'harmonie qu'il le trouvait nécessaire. Il reconnaissait là aussi la nécessité d'une harmonie sonore qu'il ne pouvait atteindre plus pleinement dans cette composition." Quelques décennies plus tôt, l'organiste Jacob Adlung, ami de Bach à Erfurt, avait déjà mentionné les solos pour violon dans son bref aperçu de l'œuvre pour clavier de Bach : "Ce sont en réalité des solos pour violon sans basse – trois sonates et trois partitas –, mais ils peuvent très bien se jouer au clavecin." Les arrangements pour clavecin de la *Sonate* BWV 1003 (BWV 964) et du premier mouvement de la *Sonate* BWV 1005 (BWV 968), qui nous sont parvenus dans un manuscrit ayant appartenu au gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol, montrent comment l'on procédait alors. La fugue de la *Sonate* BWV 1001 – combinée à un prélude probablement composé dans un autre contexte – existe également dans une transcription pour orgue (BWV 539). L'ajout d'"harmonie" évoqué par Agricola correspond à un processus qui ramène dans le concret la forme sonore des mouvements de sonate et de suite, condensée et élevée à un niveau quasi abstrait au prix d'un effort extrême. À ces trois transcriptions originales s'ajoute dans le présent enregistrement un arrangement de la célèbre Chaconne de la deuxième partita, BWV 1004. Il ne s'agit pas d'un "Tombeau" sur la mort de Maria Barbara Bach, mais il se peut qu'elle fasse partie des œuvres que son mari lui a jouées de son vivant.

La grande *Fantaisie* pour orgue en *sol* mineur, BWV 542/1, avec son alternance de sections libres de caractère improvisé et de passages en récitatif aux harmonies audacieuses, constitue un digne pendant à la *Fantaisie chromatique* BWV 903, probablement composée elle aussi à Coethen. Dans ces deux œuvres, Bach fait grand usage des possibilités de modulation chromatique et enharmonique. Par la suite, il combina cette *Fantaisie* à la *Fugue* BWV 542/2, également virtuose et audacieuse sur le plan de l'écriture, avec laquelle il s'illustra à Hambourg à l'automne de 1720. Dans le présent enregistrement, la *Fantaisie* est introduite par le *Pedal-Exercitium* BWV 598, une pièce dans l'esprit d'une fantaisie qui nous est parvenue dans une transcription du jeune C. P. E. Bach datant d'environ 1733. Cette pièce, qui n'est plus considérée aujourd'hui comme une composition de J. S. Bach, est désormais attribuée au deuxième de ses fils, qui la composa probablement dans le cadre de sa candidature au poste d'organiste à l'église Saint-Venceslas de Naumbourg.

Bach semble s'être occupé lui-même avec beaucoup de zèle de la formation musicale de ses enfants au moment où ils grandissaient. Le *Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach* (*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*), qu'il commença en janvier 1720 et continua de remplir jusqu'à l'époque de Leipzig, en est un précieux témoignage. Ce petit recueil de répertoire et d'exercices est d'une importance cruciale : le père y nota affectueusement de courtes et simples pièces pour son fils, mais consigna aussi pour la première fois sur ces pages ses inventions à deux et trois voix – célèbres et exigeantes pièces didactiques, qui, selon les propres dires de Bach, étaient censées donner "à ceux qui sont désireux de s'instruire [...] une manière chantante dans le jeu" et "un avant-goût solide de la composition". Le "jeu chantant" et l'"écriture chantante" étaient des idéaux régulièrement formulés dans le contexte de la musique pour clavier de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e. Il semble que ces notions soient apparues pour la première fois dans l'entourage de l'organiste Johann Pachelbel de Nuremberg, qui les avait probablement rencontrées pendant ses études à Vienne auprès de son maître Johann Caspar Kerll et sous l'influence des œuvres de Johann Jakob Froberger, et les avait ensuite transmises à ses propres élèves en Allemagne centrale et méridionale. Parmi les élèves les plus importants de Pachelbel se trouvait nul autre que le frère aîné de Johann Sebastian Bach, Johann Christoph, et il n'est donc pas étonnant d'apprendre que ce concept jouait également un rôle central dans l'enseignement de Bach lui-même. Avec ses exemples d'écriture stricte à deux ou trois voix, Bach enseignait à ses fils les principes fondamentaux de son art de la composition – le lien subtil entre le contrepoint et la mélodie, d'où résultait selon lui une harmonie parfaite. Les deux fois quinze pièces magistrales n'ont aujourd'hui rien perdu de leur charme et de leur élégance. Leur influence sur l'œuvre des fils de Bach est encore perceptible dans leurs compositions de la maturité.

Le recueil de ce que l'on a ensuite appelé *Suites françaises*, BWV 812-817, appartient également à la sphère de la pratique musicale familiale et de l'enseignement à Coethen. Certaines de ces œuvres ont apparemment pris forme à l'origine dans le premier "petit livre" de la deuxième épouse de Bach, Anna Magdalena, commencé en 1722 ; plusieurs indices montrent cependant que Bach eut l'idée de ce cycle bien plus tôt et qu'il composa au moins quelques-unes des pièces avant 1722. Le recueil était manifestement conçu comme un charmant pendant aux *Suites anglaises*, extrêmement virtuoses, que Bach avait probablement écrites dans ses dernières années à Weimar ou au début de la période de Coethen. Les suites comprennent les mouvements de base traditionnels du genre (allemande, courante, sarabande et gigue) et se limitaient sans doute à l'origine à cette structure en quatre mouvements. Par la suite, le compositeur les enrichit de diverses "galanteries" (menuets, gavottes, etc.). Malgré leurs dimensions relativement modestes, ces œuvres sont pour Bach l'occasion d'expérimenter de manière très audacieuse avec les modèles stylistiques et formels des différentes danses. On l'entend clairement dans la *Suite en mi bémol majeur*, BWV 815, dont l'Allemande commence comme un prélude sur une pédale pleine de tension, dont la Courante reprend le mouvement en triolets d'une gigue, et dont la Sarabande, avec ses échanges de voix et son style brisé, présente les caractéristiques d'une allemande. Seule cette quatrième suite, en *mi bémol majeur*, BWV 815, nous est parvenue dans une version antérieure avec un prélude, où des arpèges d'allure improvisée encadrent un passage en imitation libre. Ce bref prélude montre que Bach s'efforce de créer un lien cyclique : les arpèges préparent la progression harmonique de l'Allemande, tandis que la section imitative préfigure l'Air. Il est possible que Bach ait improvisé de tels préludes lorsqu'il jouait les *Suites françaises*. Dans son enregistrement, Benjamin Alard joue ce prélude de la quatrième suite et introduit la deuxième suite (BWV 813) par le petit *Prélude* BWV 999, qui nous est parvenu séparément. Pour les quatre autres suites, il emprunte des préludes appropriés au traité de François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (1716). Différents documents nous montrent que Bach était un grand admirateur de la musique de Couperin ; les deux maîtres auraient même entretenu une correspondance régulière. Bach recommandait à ses élèves d'étudier les œuvres de Couperin, et il se peut donc que les préludes aient effectivement été joués dans le cadre où on les entend ici.

On ne connaît aucun petit livre de clavier destiné à Maria Barbara Bach, et on ne peut donc pas vraiment évaluer ses connaissances et ses capacités musicales. Mais il est certain que la plupart des pièces rassemblées ici proviennent d'un répertoire qui résonnait en sa présence.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

Bach's intimate world

Volume 8 of our series assembles works connected with Bach's inner circle and his moments of solitude and sadness following the death of his first wife Maria Barbara (1684-1720).

After Book One of *The Well-Tempered Clavier* (volume 6) and the *Orgelbüchlein* (volume 7), I have chosen, for this new instalment, to present an 'intimate' facet of Bach's world on harpsichord, clavichord and pedal clavichord.

The six French Suites played on a historical Couchet-Blanchet harpsichord take us into the very special world of miniatures *à la française*, which we might almost define as portraits in the manner of François Couperin. It was precisely for this reason that I wanted to associate preludes from Couperin's *L'Art de toucher le clavecin* with Suites nos. 1, 2, 5 and 6.

Bach explains very clearly on the title page to the Inventions and Sinfonias that these pieces are intended to develop a 'cantabile' (two- and three-part) style of playing specific to the clavichord. At that time and up until around 1850, in the German-speaking world, the clavichord was the basic tool for learning music in general, and keyboard music in particular, which is why I was keen to record these works on the instrument.

The pedal clavichord and Le Cercle des Claviers de Bach

While it is already far from easy to record different keyboard instruments in the domain of the organ or the harpsichord, it is harder still to capture the sound of the clavichord.

When we hear music, our brain is able to block out the other sounds generated by the functioning of an instrument or by external noise. But the volume level of the clavichord is so low that the mere contact of the musician's fingernails with the keyboard can already generate noise pollution. So just imagine what that pollution can become for the listener when it is picked up and amplified by microphones. And, that being the case, what would happen with the noise generated by a pedalboard in action? The music would be disturbed to an excessive degree. It became clear to us that the solution to this problem was to use an instrument specially designed for the studio and the microphones, which would eliminate any such noise pollution. The chief purpose and one of the first tasks of Le Cercle des Claviers de Bach (The Bach Keyboard Circle) is to help enrich the recordings of this cycle.

Thanks to donations from the patrons of Le Cercle, Quentin Blumenroeder and Émile Jobin were able to design a pedalboard with coupler (operating the keyboard of the clavichord) made of lime wood, which limits amplification of the impact of the feet. All the moving parts of the pedal keys are covered in felt and their tips are fixed with parchment. Each key is connected to the keyboard by a nylon thread. Finally, the musician must play in socks to avoid any impact on the wood. Thanks to the research carried out by these two builders, it has become possible for pieces intended to be played on a pedal instrument – which the public often hears on the organ – to be recorded on the pedal clavichord. I should add that organists in Bach's time practised the organ repertory on the pedal clavichord in order to avoid the need to call on human blowers, who produced the wind supply required to operate the organ. The choice of instruments for performing on the clavichord works that are usually played on the organ necessarily led me to adjust to these instruments in order to record them in conditions close to those obtaining in Bach's time.

BENJAMIN ALARD
Translation: Charles Johnston

Today we know hardly anything about Johann Sebastian Bach's first wife Maria Barbara. We possess no information concerning her childhood and youth, nor any documents that shed light on her relationship with her husband and children, nor do we know the circumstances of her early death. Family mementos do not seem to have been preserved, or at any rate to have survived; nor, as far as we know, did anyone in the family share their memories of her with posterity. We cannot close this gap in our knowledge, but Benjamin Alard would like to dedicate this eighth volume of his complete recording of Bach's keyboard works to the memory of Maria Barbara Bach and thereby remind us that this woman worked for thirteen years at the side of one of the greatest composers in the history of music and was the mother of seven children, two of whom have also gone down in history as important composers.

Maria Barbara Bach was born in Gehren on 30 October 1684. She was the youngest daughter of the local organist Johann Michael Bach (1646-94), described in the Bach family chronicle as 'an able composer', and his wife Catharina, a daughter of the Arnstadt town clerk Johannes Wedemann. Johann Michael was a cousin of J. S. Bach's father Johann Ambrosius. The small village of Gehren (today a district of Ilmenau) lies on the north-eastern edge of the Thuringian Forest and had barely a thousand inhabitants in the seventeenth century. Nevertheless, a rich musical culture had developed there after the Thirty Years War, which was decisively influenced by Johann Michael Bach, originally from Arnstadt. This musician enjoyed a reputation that spread far beyond the boundaries of his field of activity; he was known for his sonorous and delicately worked vocal concertos and motets, his 'fine sonatas' (*starcke Sonaten*) – now unfortunately lost – and his devotional organ chorales. He was also highly regarded as an instrument maker.

It can be assumed that Johann Michael Bach gave his five daughters a musical education. Perhaps he taught them to sing and to play the harpsichord; perhaps there were concerts in the house. In this respect, our glance alights on a suite for two harpsichords by Johann Michael Bach which is now preserved in the Lowell Mason Collection at Yale University, though unfortunately only in fragmentary form. With whom might he have played this work? It would be appealing to imagine the young Maria Barbara as his partner, but we lack any documentary evidence for this.

Johann Michael Bach died in May 1694 at the age of only forty-six, and his wife followed him ten years later in October 1704, a few days before their youngest daughter's twentieth birthday. At that time, only one of the five daughters was married, so the four who were still 'unprovided-for' moved to Arnstadt to live with their mother's twin sister, who was married to the mayor Martin Feldhaus. Here they must soon have had their first encounter with the nineteen-year-old Johann Sebastian Bach, who had been organist of the Neue Kirche for a little more than a year or so. He too lived in one of the two houses belonging to the Feldhaus couple and was thus the immediate neighbour of the Bach sisters in Gehren.

The Arnstadt records show that the young Johann Sebastian had a rather impetuous temperament and was always getting into trouble, whether on account of a brawl with a student in the market square or because he exceeded by three months the leave granted to him by the consistory for a trip to Lübeck. Another incident on record mentions his playing music with a 'frembde Jungfer' (unfamiliar or strange maiden) in the church. No details are to be found in the minutes of the consistory drawn up in November 1706, but it has always been assumed that the unknown young woman was Maria Barbara. In the parlance of the time, having been born in Gehren, she would have been considered a 'stranger' in Arnstadt.

After Bach had fulfilled the economic prerequisites for starting a family by moving to Mühlhausen in the summer of 1707, the two were married in October of that year in the small church of the village of Dornheim, near Arnstadt. The young couple did not stay long in Mühlhausen; already in July 1708 they moved to Weimar. In the following ten years, a total of seven children were born to them, four of whom reached adulthood: in December 1708 came their daughter Catharina Dorothea, whose gifts as a singer Bach praised in a letter to the friend of his youth Georg Erdmann in 1730; she was followed in 1710, 1714 and 1715 by their three sons Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel and Johann Gottfried Bernhard, all of whom were also exceptionally talented.

Maria Barbara Bach accompanied her husband's first great professional and artistic successes, his first major compositions, his appointment as Konzertmeister of the Weimar court orchestra, his cantata performances in the Schlosskirche there, the increasingly tense situation at the Weimar court and finally his appointment as court Kapellmeister to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, which he was only able to take up after a lengthy and humiliating period of detention in Weimar.

In Cöthen, Bach found a field of activity that suited him very well. The ensemble, consisting largely of virtuosos from the disbanded Berlin court orchestra, and a music-loving prince offered him ideal conditions for further compositional development. In the early summer of 1720, Prince Leopold undertook a two-month journey to Carlsbad,¹ accompanied by his Kapellmeister and other musicians. As the necrology written by C. P. E. Bach reports, the end of the trip was overshadowed by a tragic event: 'After thirteen years of contented marriage with his first wife, he was overtaken, at Cöthen in 1720, on returning from a journey with his prince to Carlsbad, by the great distress of finding her dead and buried, although he had left her hale and hearty on his departure. He only received the news that she had been ill and had died when he entered his own house.' According to the Cöthen church register, Maria Barbara Bach's funeral took place on 7 July; the court travel records state that the prince and his entourage returned to Cöthen on that very day.

We do not know how Bach coped with the sudden death of his wife. However, his application for the position of organist at the Jakobikirche in Hamburg in the autumn of the same year, which is difficult to justify on professional grounds, can certainly be understood as a reaction to this blow of fate.

According to the autograph fair copy, the cycle of works for unaccompanied violin (the *Sei solo*, as Bach called them) was completed in 1720; for that reason alone, it has often been linked with the death of Maria Barbara. As a general rule, however, it is doubtful whether Bach reacted to significant external biographical events in his compositions. In the case of the violin solos, there is much to suggest that he made the fair copy during his stay in Carlsbad, as the paper used for the autograph comes from Joachimsthal² in Bohemia. The works were therefore probably composed in the months before the trip to Carlsbad and so reflect, at most, the artistic maturity Bach had attained during the years of marriage to Maria Barbara.

The violin solos place such high demands on the player that only a few musicians, even among virtuosos of the first rank, were able to measure up to them. Bach's preferred medium was the keyboard, and so it is not surprising that a strikingly large amount of evidence has come down to us of these works being performed on organ or harpsichord. In this respect, information provided by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola is of great significance: 'Their composer often played them himself on the clavichord, and added as much harmony to them as he found necessary. In so doing, he acknowledged the need for a sounding harmony, which he could not achieve more fully in that composition.' A few decades earlier, the Erfurt organist Jacob Adlung, a friend of Bach's, had already mentioned the violin solos in his brief overview of Bach's keyboard works: 'They are actually *violini soli senza basso*, three sonatas and three partitas, but can very well be played on the keyboard.' The keyboard arrangements of the Sonata BWV 1003 (BWV 964) and the first movement of the Sonata BWV 1005 (BWV 968), which have survived in a manuscript owned by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol, show how we should imagine this being realised. The fugue of the sonata BWV 1001 also exists – combined with a prelude presumably written in different circumstances – in a transcription for organ (BWV 539). The addition of 'harmony' mentioned by Agricola denotes a process that brings the sonic presentation of the sonata and suite movements, previously condensed with the utmost effort and raised to a quasi-abstract level, back into the concrete domain. The three original transcriptions are joined on this recording by an arrangement of the famous Ciaccona from the Second Partita BWV 1004. Though this is not a *tombeau* on the death of Maria Barbara Bach, it may have been one of the works her husband played for her during his lifetime.

The great Fantasia for organ in G minor BWV 542/1, with its alternation between freely improvisational and harmonically audacious recitative sections, forms a worthy counterpart to the Chromatic Fantasia BWV 903, probably also composed in Cöthen. In both works, Bach made extensive use of the possibilities of chromatic and enharmonic modulation. At a later date, he combined this Fantasia with the equally virtuosic and technically daring Fugue BWV 542/2, with which he made a brilliant impression in Hamburg in the autumn of 1720. In the present recording, the Fantasia is introduced by the *Pedal-Exercitium* BWV 598, a fantasia-like piece preserved in a transcription by the young C. P. E. Bach that can be dated around 1733. Nowadays the piece is no longer considered to be a composition by J. S. Bach, but is classified among the works of Bach's second son; it was probably written in connection with his application for the position of organist at the Wenzelskirche in Naumburg.

1 Modern Karlovy Vary, in the Czech Republic. (Translator's note)

2 Modern Jachymov. (Translator's note)

Bach seems to have been extremely assiduous in tending personally to the musical education of his growing children. Precious proof of this is to be found in the *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (Little keyboard book for Wilhelm Friedemann Bach), which has fortunately survived. It was begun in January 1720 and continued to be filled with entries until the Leipzig period. This small-format book of repertory and exercises is of unique importance: the father lovingly noted down short, simple pieces for his son, but it was also on these pages that he first recorded his Two- and Three-part Inventions. These famous and demanding study works were intended, according to Bach's own explanation, to impart, 'to those eager to learn', 'a cantabile style of playing and, in addition, a strong foretaste of composition'. 'Cantabile playing' and 'cantabile composition [*Setzen*]' were ideals constantly formulated in the keyboard milieu of the late seventeenth and early eighteenth centuries. The terms apparently first appeared in the circle of the Nuremberg organist Johann Pachelbel, who may have encountered them during his studies in Vienna with his teacher Johann Caspar Kerll and under the influence of Johann Jakob Froberger's works, and later passed them on to his own students in central and south Germany. Among Pachelbel's most important pupils, however, was none other than Johann Sebastian Bach's eldest brother Johann Christoph, and so it is hardly surprising to learn that this concept also played a central role in the younger man's own teaching practice. With his examples of strict two-part or three-part writing, Bach taught his sons the fundamental principles of his compositional art – the subtle interlinking of counterpoint and melody, from which, in his view, perfect harmony emerged. These thirty masterly compositions (fifteen in two parts, fifteen in three) have lost none of their charm and elegance today. Their influence on the creative output of Bach's sons can still be felt in their mature compositions.

The cycle later known as the 'French Suites' BWV 812-817 also belongs to the sphere of family music-making and teaching in Cöthen. Some of the works apparently took shape initially in the first *Clavierbüchlein* of Bach's second wife Anna Magdalena, begun in 1722; however, there is circumstantial evidence that he conceived the cycle much earlier and composed at least some of the pieces before 1722. The set was apparently intended as a more amenable counterpart to the highly virtuosic 'English' Suites, probably composed in the late Weimar years or the early Cöthen period. The suites encompass the traditional 'standard movements' of the genre (allemande, courante, sarabande and gigue) and were originally probably limited to that four-movement layout. Bach later expanded them to include a variety of *galanteries* (minuets, gavottes and so forth). Despite their comparatively modest dimensions, he experimented boldly with the stylistic and formal models of the different dances in these works. This can be clearly heard, for instance, in the Suite in E flat major BWV 815: its Allemande begins like a prelude with a suspenseful pedal point, its Courante adopts the triplet movement of a gigue, and its Sarabande with voice exchange and *style brisé* possesses features of an allemande. This suite is the only one to survive in an earlier version, with a prelude in which improvisatory arpeggios frame a section of free imitation. This brief introductory movement shows Bach's efforts to create a cyclical context: the arpeggios prepare the harmonic progression of the Allemande, while the imitative section looks forward to the Aria.

It is possible that Bach improvised such preludes when he performed the French Suites. In his recording, Benjamin Alard plays the early Prelude to the Fourth Suite and introduces the Second Suite (BWV 813) with the little Prelude BWV 999, which has come down to us as an isolated movement. For the other four pieces, he draws on appropriate *préludes* from François Couperin's treatise *L'Art de toucher le clavecin* (1716). As we know from a number of sources, Bach was a great admirer of Couperin's music; the two masters are even said to have corresponded regularly. Since Bach recommended Couperin's works to his pupils for study, the *préludes* may indeed have been heard in the way they are used here.

We do not possess a *Clavierbüchlein* for Maria Barbara Bach and therefore cannot really assess her musical knowledge and abilities. It is certain, however, that most of the pieces assembled here are drawn from a repertory that was played in her presence. She will have listened attentively.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Die persönliche Welt von Bach

Dieser achte Teil der Gesamtaufnahme versammelt Werke, die mit dem persönlichen Bereich von Bach in Verbindung stehen, mit Momenten der Einsamkeit und Trauer nach dem Ableben seiner ersten Frau Maria Barbara (1684-1720).

Nach dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* (sechster Teil) und dem *Orgelbüchlein* (siebter Teil) soll in dieser Aufnahme nun die „intime“ Seite von Bachs Welt am Cembalo, am Clavichord und am Pedalclavichord zu Gehör gebracht werden.

Die *Sechs französischen Suiten*, die ich auf einem historischen Cembalo von Couchet-Blanchet spiele, führen uns in die sehr spezielle Welt der Miniaturen „à la française“, die man als eine Art Porträts in der Manier von François Couperin definieren könnte. Genau aus diesem Grund wollte ich einige *Préludes* aus *L'Art de toucher le clavecin* dieses Komponisten mit der 1., 2., 5. und 6. Suite kombinieren.

Bach spricht in seinem Vorwort zu den *Inventionen und Sinfonien* unmissverständlich davon, dass diese Stücke dazu dienen sollen, „nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch [...] mit dreien obligaten Partien“, und „eine cantable Art im Spielen zu erlangen“, wie sie dem Clavichord eigen ist. Zu seiner Zeit und noch bis 1850 diente im deutschsprachigen Raum dieses Instrument als Einstieg in die Beschäftigung mit der Musik im Allgemeinen und ins Spiel auf Tasteninstrumenten im Besonderen. Deshalb schien es mir folgerichtig, für die Aufnahme dieser Werke dem Clavichord den Vorzug zu geben.

Das Pedalclavichord und der Cercle des claviers de Bach¹

Es ist keine einfache Sache, Einspielungen mit Tasteninstrumenten wie der Orgel oder dem Cembalo zu machen; aber noch schwieriger sind Aufnahmen mit einem Clavichord.

Wenn wir Musik hören, kann unser Gehirn die Nebengeräusche, die beim Spiel auf einem Instrument erzeugt werden oder von außerhalb kommen, ausblenden. Nun ist das Tonvolumen des Clavichords so schwach, dass allein das Berühren der Tasten mit den Fingernägeln eine akustische Beeinträchtigung darstellen kann. Man stelle sich die Wirkung auf die Hörer vor, wenn diese Geräusche von den Mikrofonen erfasst und verstärkt werden. Und was ist, wenn der Einsatz des Pedals ebenfalls nicht lautlos vonstattengeht? Das wirkt sich störend auf die Musik aus. Dafür wurde folgende Lösung gefunden: Es soll ein Instrument benutzt werden, das speziell für das Aufnahmestudio und die Mikrofone konzipiert ist und alle Nebengeräusche eliminiert. Und hier kommt der Cercle des claviers de Bach ins Spiel, zu dessen Hauptaufgaben und Zweck es gehört, diese Gesamtaufnahme zu bereichern, indem er den Einsatz von ausgefallenen Instrumenten ermöglicht.

Sponsorengelder dieser Vereinigung haben nämlich Quentin Blumenroeder und Émile Jobin in die Lage versetzt, ein Pedal mit Koppel (wodurch die Klaviatur des Clavichords betätigt wird) zu konzipieren, das aus einer bestimmten Art Lindenholz besteht, die dafür sorgt, dass die Stöße der Füße in ihrer Wirkung beschränkt bleiben. Alle beweglichen Teile der Pedaltasten sind mit Filz überzogen und ihre Enden mit Pergament befestigt. Jede Pedaltaste ist durch einen Nylonfaden mit dem Manual verbunden. Und schließlich sollte der Musiker beim Spielen Socken tragen, um jegliche Schläge auf das Holz zu vermeiden. Dank der Recherchen der beiden Instrumentenbauer konnten so Stücke, die für Instrumente mit Pedal gedacht sind – und die das Publikum zumeist hört, wenn sie auf der Orgel gespielt werden –, mit dem Pedalclavichord aufgenommen werden. Ich sollte hinzufügen, dass dies auch die Praxis der Organisten zu Bachs Zeiten war, die das Orgelrepertoire am Pedalclavichord übten, um nicht auf den Dienst der Kalkanten angewiesen zu sein, die für die Luftversorgung der Orgel sorgten. Dass für Stücke, die man gewöhnlich auf der Orgel spielte, das Clavichord benutzt wurde, bedeutete für mich zwangsläufig, dass ich mich an diese Instrumente anpassen musste, damit die Aufnahmen unter annähernd jenen Bedingungen gemacht werden konnten, wie sie zur Zeit von Bach herrschten.

BENJAMIN ALARD

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Freundeskreis der Tasteninstrumente von Bach (A.d.Ü.)

Über Johann Sebastian Bachs erste Ehefrau Maria Barbara wissen wir heute kaum noch etwas. Weder gibt es Informationen zu ihrer Kindheit und Jugend, noch liegen uns Dokumente vor, die die Beziehung zu ihrem Mann und ihren Kindern erhellen, noch auch kennen wir die Umstände ihres frühen Todes. Familiäre Andenken scheinen nicht bewahrt worden oder aber nicht erhalten geblieben zu sein; auch hat, soweit bekannt, niemand in der Familie seine Erinnerungen an sie der Nachwelt mitgeteilt. Wir können diese Wissenslücke nicht schließen, doch möchte Benjamin Alard die vorliegende achte Folge seiner Gesamtaufnahme von Bachs Tastenwerk dem Andenken Maria Barbara Bachs widmen und daran erinnern, dass diese Frau immerhin dreizehn Jahre an der Seite eines der größten Komponisten der Musikgeschichte gewirkt hat und die Mutter von sieben Kindern war, von denen immerhin zwei ebenfalls als bedeutende Tonkünstler in die Geschichte eingegangen sind.

Maria Barbara Bach wurde am 30. Oktober 1684 in Gehren geboren. Sie war die jüngste Tochter des dortigen Organisten Johann Michael Bach (1646–1694), der in der Bachschen Familienchronik als „ein habiler Componist“ beschrieben wurde, und seiner Frau Catharina, einer Tochter des Arnstädter Stadtschreibers Johannes Wedemann. Johann Michael war ein Cousin von Bachs Vater Johann Ambrosius. Die kleine Ortschaft Gehren (heute ein Stadtteil von Ilmenau) liegt am nordöstlichen Rand des Thüringer Waldes und zählte im 17. Jahrhundert kaum 1000 Einwohner. Gleichwohl hatte sich hier nach dem Dreißigjährigen Krieg eine reiche Musikkultur entwickelt, die von dem aus Arnstadt stammenden Johann Michael Bach maßgeblich geprägt wurde. Dieser Musiker genoss eine weit über die Grenzen seines Tätigkeitsbereichs ausstrahlende Reputation; er war bekannt für seine klangprächtigen und fein gearbeiteten Vokalkonzerte und Motetten, für seine – leider verschollenen – „starcken Sonaten“ und für seine andächtigen Orgelchoräle. Auch als Instrumentenbauer war er geschätzt.

Es ist anzunehmen, dass Johann Michael Bach seinen fünf Töchtern eine musikalische Ausbildung zuteilwerden ließ. Vielleicht unterwies er sie im Singen und im Cembalo-Spiel; vielleicht gab es Hauskonzerte. In diesem Zusammenhang fällt der Blick auf eine – leider fragmentarisch – in der Lowell Mason Collection der Yale University überlieferte Suite für zwei Cembali von Johann Michael Bach. Mit wem mag er dieses Werk gespielt haben? Es wäre reizvoll, sich als seine Partnerin die junge Maria Barbara vorzustellen, doch fehlen uns hierfür jegliche dokumentarischen Belege.

Johann Michael Bach starb im Mai 1694 im Alter von erst 46 Jahren, seine Frau folgte ihm zehn Jahre später im Oktober 1704, wenige Tage vor dem 20. Geburtstag der jüngsten Tochter. Zu diesem Zeitpunkt war erst eine der fünf Töchter verheiratet, die „unversorgten“ vier zogen daher nach Arnstadt zur Zwillingsschwester ihrer Mutter, die mit dem dortigen Bürgermeister Martin Feldhaus verheiratet war. Hier muss es schon bald zu einer ersten Begegnung mit dem seit einem guten Jahr als Organist der Neuen Kirche amtierenden 19jährigen Johann Sebastian Bach gekommen sein. J. S. Bach lebte ebenfalls in einem der beiden Häuser des Ehepaars Feldhaus und war damit der unmittelbare Nachbar der Gehrener Bach-Schwestern.

Den Arnstädter Akten ist zu entnehmen, dass der junge Johann Sebastian ein recht ungestümes Temperament hatte und immer wieder aneckte, sei es wegen einer Prügelei mit einem Schüler auf dem Marktplatz, sei es wegen der Überschreitung des ihm vom Konsistorium für eine Reise nach Lübeck gewährten Urlaubs um ganze drei Monate. In einem weiteren aktenkundig gewordenen Vorfall wird das gemeinsame Musizieren mit einer „fremden Jungfer“ in der Kirche erwähnt. Details sind dem im November 1706 formulierten Protokoll des Konsistoriums nicht zu entnehmen, doch ist immer wieder vermutet worden, dass es sich bei der Unbekannten um Maria Barbara handelte. Im Sprachgebrauch der Zeit hätte die gebürtige Gehrenerin in Arnstadt durchaus als „fremd“ gegolten.

Nachdem Bach mit seinem Wechsel nach Mühlhausen im Sommer 1707 die wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Gründung einer Familie geschaffen hatte, heirateten die beiden im Oktober des Jahres in der kleinen Kirche des bei Arnstadt gelegenen Dorfes Dornheim. Lange blieben die jungen Eheleute nicht in Mühlhausen; schon im Juli 1708 zogen sie nach Weimar. In den folgenden zehn Jahren wurden dem Paar insgesamt sieben Kinder geboren, von denen vier das Erwachsenenalter erreichten: Im Dezember 1708 kam die Tochter Catharina Dorothea zur Welt, deren Begabung als Sängerin Bach 1730 in einem Brief an seinen Jugendfreund Georg Erdmann rühmte; 1710, 1714 und 1715 folgten die drei ebenfalls außergewöhnlich talentierten Söhne Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel und Johann Gottfried Bernhard.

Maria Barbara Bach begleitete die ersten großen beruflichen und künstlerischen Erfolge ihres Mannes, seine ersten großen Kompositionen, seine Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle, seine Kantatenaufführungen in der Schlosskirche, die zunehmend angespannte Situation am Weimarer Hof und schließlich seine Berufung zum Hofkapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, die er erst nach einem längeren demütigenden Arrest in Weimar annehmen konnte.

In Köthen fand Bach ein ihm angemessenes Betätigungsfeld. Das größtenteils aus Virtuosen der aufgelösten Berliner Hofkapelle bestehende Ensemble und ein musikliebender Fürst boten ihm ideale Bedingungen für seine weitere kompositorische Entwicklung. Im Frühsommer 1720 unternahm Fürst Leopold eine zweimonatige Reise nach Karlsbad, auf die ihn sein Kapellmeister und andere Musiker begleiteten. Wie der von C. P. E. Bach verfasste Nekrolog berichtet, war das Ende der Reise von einem tragischen Ereignis überschattet: „Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13 Jahre eine vergnügte Ehe geführt hatte, wiederfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1720, der empfindliche Schmerz, dieselbe, bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit seinem Fürsten nach dem Carlsbade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er bey dem Eintritte in sein Hauß.“ Laut dem Köthener Kirchenbuch fand die Beisetzung von Maria Barbara Bach am 7. Juli statt; die höfischen Reiseakten besagen, dass der Fürst samt Gefolge an eben diesem Tag nach Köthen zurückkehrte.

Wir wissen nicht, wie Bach den plötzlichen Tod seiner Frau verarbeitete. Seine mit beruflichen Motivationen nur schwer zu begründende Bewerbung auf die Organistenstelle an der Hamburger Jakobikirche im Herbst desselben Jahres kann aber durchaus als Reaktion auf den Schicksalsschlag verstanden werden.

Nach Ausweis der autographen Reinschrift wurde der Zyklus der Violinsoli im Jahr 1720 abgeschlossen; schon allein deshalb wurde er häufig mit dem Tod Maria Barbara Bachs in Verbindung gebracht. Dass Bach in seinen Kompositionen auf äußere biographische Wendepunkte reagierte, ist allerdings generell zu bezweifeln. Im Fall der Violinsoli spricht vieles dafür, dass Bach die Reinschrift bereits während seines Aufenthalts in Karlsbad anfertigte, denn das für das Autograph verwendete Papier stammt aus dem böhmischen Joachimsthal. Die Werke dürften also bereits in den Monaten vor der Karlsbad-Reise entstanden sein und spiegeln somit allenfalls die künstlerische Reife, die Bach in den Ehejahren mit Maria Barbara erreicht hatte.

Die Violin-Soli stellen derart hohe Anforderungen an den Spieler, dass ihnen selbst unter den Virtuosen aus der ersten Riege nur wenige gewachsen waren. Bachs bevorzugtes Medium war das Tasteninstrument, und so erstaunt es nicht, dass auffallend viele Belege für die Darbietung dieser Werke auf Orgel oder Cembalo überliefert sind. Von großer Aussagekraft ist in diesem Zusammenhang eine Mitteilung des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola: „Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand. Er erkannte auch hierin die Nothwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völliger erreichen konnte.“ Einige Jahrzehnte zuvor hatte bereits der mit Bach befreundete Erfurter Organist Jacob Adlung die Violinsoli in seinem knappen Überblick über Bachs Klavierwerke erwähnt: „Es sind eigentlich violini soli senza basso, 3 Sonaten, und 3 Partiten, lassen sich aber auf dem Clavier sehr wohl spielen.“ Wie man sich dies vorzustellen hat, zeigen die Klavierbearbeitungen der Sonate BWV 1003 (BWV 964) und des ersten Satzes der Sonate BWV 1005 (BWV 968), die in einer Handschrift aus dem Besitz von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol überliefert sind. Auch die Fuge der Sonate BWV 1001 liegt – kombiniert mit einem vermutlich in anderem Zusammenhang entstandenen Präludium – in einer Transkription für Orgel vor (BWV 539). Das von Agricola angesprochene Hinzufügen von „Harmonie“ bezeichnet einen Vorgang, der die mit äußerster Anstrengung verdichtete und auf eine gleichsam abstrakte Ebene erhobene Klanggestalt der Sonaten- und Suiten-Sätze wieder ins Konkrete zurückholt. – Zu den drei Originaltranskriptionen gesellt sich in der vorliegenden Aufnahme eine Bearbeitung der berühmten Ciaccona aus der zweiten Partita BWV 1004. Sie ist kein „Tombeau“ auf den Tod Maria Barbara Bachs, aber sie mag zu den Werken gehören haben, die ihr Mann ihr zu Lebzeiten vorspielte.

Die große Orgelfantasie in g-Moll BWV 542/1 bildet mit ihrem Wechsel von improvisatorisch freien und harmonisch kühnen rezeptivischen Abschnitten ein würdiges Gegenstück zu der vermutlich ebenfalls in Köthen entstandenen Chromatischen Fantasie BWV 903. In beiden Werken hat Bach ausgiebig von den Möglichkeiten der chromatischen und enharmonischen Modulation Gebrauch gemacht. Zu einem späteren Zeitpunkt hat er diese Fantasie mit der ebenfalls virtuosen und satztechnisch kühnen Fuge BWV 542/2 kombiniert, mit der er im Herbst 1720 in Hamburg brillierte. In der vorliegenden Aufnahme wird die Fantasie von dem Pedal-Exercitium BWV 598 eingeleitet, einem

fantasieartigen Stück, das in einer um 1733 zu datierenden Niederschrift des jungen C. P. E. Bach erhalten ist. Das Stück gilt heute nicht mehr als Komposition von J. S. Bach, sondern wird inzwischen dem Schaffen des zweitältesten Bach-Sohns zugeordnet; es entstand vermutlich im Zusammenhang mit dessen Bewerbung um die Organistenstelle an der Naumburger Wenzelskirche.

Um die musikalische Ausbildung seiner heranwachsenden Kinder scheint Bach sich mit großem Eifer selbst gekümmert zu haben. Ein kostbarer Beleg hierfür ist das glücklicherweise erhalten geblieben „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“, das im Januar 1720 angelegt und bis in die Leipziger Zeit hinein mit Eintragungen gefüllt wurde. Das kleinformatige Repertoire- und Übungsbuch ist von einzigartiger Bedeutung: Der Vater notierte hier für seinen Sohn liebevoll kurze einfache Spielstücke, fixierte auf diesen Seiten aber auch erstmalig seine zwei- und dreistimmigen Inventionen – jene berühmten anspruchsvollen Studienwerke, die nach Bachs eigener Erläuterung „denen Lehrbegierigen eine cantable Art im Spielen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition“ vermitteln sollten. Das „cantable Spiel“ und das „cantable Setzen“ waren im Kontext der Tastenmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts immer wieder formulierte Ideale. Die Begriffe tauchten offenbar zuerst im Umkreis des Nürnberger Organisten Johann Pachelbel auf, der ihnen während seiner Studienzeit in Wien bei seinem Lehrmeister Johann Caspar Kerll und unter dem Eindruck der Werke Johann Jakob Frobergers begegnet sein dürfte und sie später an seine eigenen Schüler in Mittel- und Süddeutschland weitergab. Zu Pachelbels wichtigsten Schülern gehörte aber niemand anderes als Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph, und so nimmt es nicht wunder zu erfahren, dass dieses Konzept auch in Bachs eigener Unterrichtspraxis eine zentrale Rolle spielte. Mit seinen Exempeln in der strengen zweistimmigen beziehungsweise dreistimmigen Setzweise vermittelte Bach seinen Söhnen die fundamentalen Prinzipien seiner Kompositionskunst – die subtile Verknüpfung von Kontrapunkt und Melodie, aus der seiner Auffassung nach eine vollkommene Harmonie entstand. Die zweimal fünfzehnteinhalb Kompositionen haben bis heute nichts von ihrem Charme und ihrer Eleganz verloren. Ihr Einfluss auf das Schaffen von Bachs Söhnen ist noch in ihren reifen Kompositionen zu spüren.

In die Sphäre des familiären Musizierens und der Köthener Unterrichtspraxis gehört auch der Zyklus der später so genannten „Französischen Suiten“ BWV 812–817. Einige der Werke nahmen offenbar erstmals in dem 1722 begonnenen ersten Klavierbüchlein von Bachs zweiter Ehefrau Anna Magdalena Gestalt an; es finden sich jedoch Indizien dafür, dass Bach den Zyklus schon wesentlich früher konzipierte und zumindest einige der Stücke bereits vor 1722 komponiert hat. Die Sammlung war offenbar als gefälliges Pendant zu den höchst virtuosens „Englischen Suiten“ gedacht, die Bach wohl in seinen letzten Weimarer Jahren oder zu Beginn der Köthener Zeit komponierte. Die Suiten umfassen die traditionellen „Stammsätze“ der Gattung (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) und waren ursprünglich wohl auf diese viersätzig angelegte Anlage beschränkt. Später erweiterte der Komponist die Werke um verschiedene Galanterie-Sätze (Menuette, Gavotten, usw.). Ungeachtet ihrer vergleichsweise geringen Dimensionen experimentierte Bach in diesen Werken ausgesprochen kühn mit den Stil- und Formmodellen der jeweiligen Tänze. Deutlich zu hören ist dies etwa in der Suite in Es-Dur BWV 815, deren Allemande wie ein Präludium mit einem spannungsvollen Orgelpunkt beginnt, deren Courante die triolische Bewegung einer Gigue aufnimmt, und deren Sarabande mit Stimmtausch und style brisé Züge einer Allemande aufweist. Allein diese Suite ist in einer früheren Fassung mit einem Präludium überliefert, in dem improvisatorisch wirkende Arpeggien einen frei-imitativen Abschnitt umrahmen. Dieses knappe Vorspiel zeigt Bachs Bemühen um einen zyklischen Zusammenhang: Die Arpeggien bereiten die Harmoniefolge der Allemande vor, während der imitative Abschnitt auf die Aria weist. Möglicherweise improvisierte Bach derartige Vorspiele, wenn er die Französischen Suiten vortrug. Benjamin Alard spielt in seiner Aufnahme das frühe Präludium zur vierten Suite und leitet die zweite Suite (BWV 813) mit dem einzeln überlieferten kleinen Präludium BWV 999 ein. Bei den übrigen vier Stücken greift er auf entsprechende Préludes aus François Couperins Traktat *L'Art de toucher le clavecin* (1716) zurück. Bach war – wie wir aus verschiedenen Dokumenten wissen – ein großer Bewunderer der Musik Couperins; die beiden Meister sollen sogar regelmäßig miteinander korrespondiert haben. Da Bach die Werke Couperins seinen Schülern zum Studium empfahl, könnten die Préludes tatsächlich in der hier realisierten Weise erklingen sein.

Wir besitzen von Maria Barbara Bach kein Klavierbüchlein und können ihre musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten daher nicht wirklich einschätzen. Sicherlich aber entstammen die meisten der hier versammelten Stücke einem Repertoire, das in ihrer Gegenwart erklang. Sie wird aufmerksam gelauscht haben.

PETER WOLLNY

Benjamin Alard

The Complete Works for Keyboard | JOHANN SEBASTIAN BACH | L' Œuvre intégrale pour clavier

DÉJÀ PARUS / STILL AVAILABLE

All titles available in digital format (download and streaming)

THE EARLY YEARS / LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE



VOL. 1

The Young Heir / Le Jeune Héritier / Der junge Erbe
1699-1705

Ohdruf, Lüneburg, Arnstadt
Chorales, Fantasies, Preludes & Fugues

Incl. Capriccio sopra la lontananza
del suo fratello diletteissimo

With works by Kuhnau, Böhm,
Froberger, Pachelbel, etc.

André Silbermann historic Organ
(église Sainte-Aurélie de Strasbourg)

Harpsichord Émile Jobin after Rückers and Dulken
With Gerlinde Säman, soprano

3 CD HMM 902450.52

VOL. 2

Towards the North / Vers le Nord / Nach Norden
1705-1708

Lübeck: Chorales, Choral fantasy (Buxtehude),
Fugues (Bach & Pachelbel)

Hamburg: Toccata, Chorales, Preludes, Choral
fantasy (Reinken), etc.

“**Erbarm dich mein**”: chorales

The Traveler / Der Wanderer: Sonata nach Reinken,
Toccatas, Fugues, Canzona, etc.

Freytag-Tricoteaux organ after Schnitger,
église Saint-Vaast de Béthune

Claviorganum Blumenroeder (F. Ciocca harpsichord
+ Q. Blumenroeder organ)

4 CD HMM 902453.56

WEIMAR (1708-1717)



VOL. 3

In the French Style / À la française / Auf französische Art
“À la française”: Suites BWV 806a, 818a,

819, 820, 823, Drei Menuette,
with works by J. C. F. Fischer and F. Couperin

“Allein Gott in der Höh sei Ehr”: Passacaille in C
minor BWV 582, Chorales,

with works by N. de Grigny and A. Raison
“La Suite de danses”: Suites NWV 907, 809 & 996

Historical harpsichord, early 18th cent.
from Château d'Assas (France)

Historical organ André Silbermann
(Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)

Harpsichord Philippe Humeau after C.C. Fleischer

3 CD HMM 902457.59

VOL. 4

Alla veneziana - Concerti italiani
Concertos BWV 972-76, 978-80

Organ Concertos BWV 592-94, 596
Preludes & Fugues BWV 535 & 894,

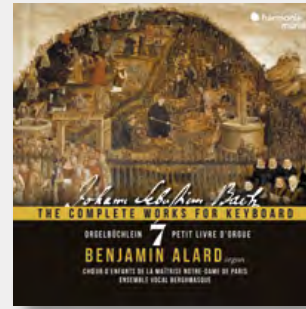
Fantasia and Fugue BWV 944
Fugues, Trios, Chorale Preludes, Toccata, etc.

Historical harpsichord Mattia De Gand,
Museo Santa Caterina, Treviso

Pedal harpsichord Philippe Humeau
& Quentin Blumenroeder

Historical organ André Silbermann
(Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)

3 CD HMM 902460.62



VOL. 5

“Toccatta” – Toccatas & Fugues
 Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,
 Toccatas & Fugues BWV 538 540
 Preludes and fugues
 BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895
 Fughette BWV 696-699, 701-704,
 Fantasia & Fantasia and Fugue BWV 695 & 904
 Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a
 Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,
 731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768
 Concertos BWV 981, 982, 985, 987
 Trio BWV 528/2a,
*Organ Quentin Blumenroeder,
 Temple du Foyer de l'Âme, Paris*
Pedal harpsichord Philippe Humeau / Quentin Blumenroeder
*Clavichord Émile Jobin (1998), after C. G. Friederici Gera,
 Musée de la musique (Paris)*
 3 CD HMM 902460.62

VOL. 6

Das Wohltemperierte Klavier, Buch I
 Le Clavier bien tempéré, Premier livre
 The Well-Tempered Clavier, Book 1
 Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach
 Petit livre de clavier pour / Little keyboard book
 for Wilhelm Friedemann Bach
 6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier
 BWV 933-938
 Six Petits Préludes à l'usage des commençants
 6 Preludes for beginners on the keyboard
Clavicorde Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763)
*Historical harpsichord Hieronymus Albrecht Haas
 (Hamburg, 1740)*
 3 CD HMM 902466.68

VOL. 7

Orgelbüchlein
 Petit Livre d'orgue | Little Organ Book
 Orgelbüchlein BWV 599-644
*Organ Quentin Blumenroeder, Temple du Foyer de l'Âme,
 Paris (2009)*
Ensemble Vocal Bergamasque, Marine Fribourg
Maitrise Notre-Dame de Paris,
Chœur d'enfants, Émilie Fleury
 2 CD HMM 902498.99

“Benjamin Alard prend un plaisir évident à jouer des registres, des couleurs de son instrument, mêlant en connaisseur doux et acide, piquant et moelleux. [...] On apprend vite à aimer cette réalisation éloquente qui s’installe parmi les visions les plus singulières du Premier Livre.” **Diapason**

‘Book one of the Well-Tempered Clavier is brought to us by Benjamin Alard on a remarkable sounding (and looking) harpsichord... A superb performance.’ **Gramophone**

„Alard spielt drängend und überzeugt, hell und klar.“ – Süddeutsche Zeitung
 „Den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers spielt Alard auf dem Cembalo mit seinen vielen Registerkombinationen – ein rauschendes Klangmanifest. Ergänzend dazu das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach: Die Vorstudien und kleineren Werke kommen auf dem intimen Klavichord, das besonders feine Abstufungen des Klanges ermöglicht, besonders gut zur Geltung.“ **Österreichischer Rundfunk**





*Le Cercle des Claviers de Bach
remercie l'ensemble
des donateurs du Cercle*

Membres Ambassadeur

Victor Convert
François Gobillard
Anna Hartmann
Gilles Minghelli

Membres Vivace

Florence Gétreau
Brigitte & Jean-Yves Serreault

Membres Andante

Alexandre Abate
André Christophe
Sophie Danis
Arnaud Deutz D'Arragon
Chantal Laurent

Membres Adagio & Dolce

Pauline & Diederik Bakhuis
Colette & Emmanuel Becquart
Hervé Duteil
Cécile & Christian Glaenzer
Jean-François Goudesenne
Anne Grenard
Elisabeth Guéry
Jean-Pascal Lafaille
Pierre-Jean Larmignat
Elise & Philippe Lesage
Claude Marion
Nicolas Pannacci & Cyril Mandel
Fannie Vernaz

Membres Entreprises

Pierre Dumont - Delacommune et Dumont S.A.
Emile Jobin - Facteur de clavecins

Nous remercions également pour leur soutien
les mécènes qui ont souhaité rester anonymes.

Rejoignez le Cercle

<https://www.benjaminlard.net/le-cercle-des-claviers-de-bach>

Chaleureux remerciements à :
Sophie Durville et Alan Rubin pour leur accueil et leur présence à Provins,
Anne-Marie Blondel et Géraud Chirol pour leur accueil et leur présence à Antony,
Jean-François Brun, Émile Jobin et Quentin Blumenroeder.



harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023
Enregistrement : juin 2021, Provins, France (Préludes et Suites)
et décembre 2021, Studio Libretto, Antony, France (Inventions, Sinfonias et autres pièces)
Réalisation : Alban Moraud Audio
Direction artistique et prise de son : Alban Moraud
Montage : Aude Besnard et Alban Moraud
Mastering : Alexandra Évrard
Accord clavicorde : Émile Jobin | Accord clavecin : Jean-François Brun
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos Benjamin Alard : © Javier Salas
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
benjaminalard.net