

Little Books

Johann Sebastian Bach

Francesco Corti

harpsichord





AR ■
■ CA
NA ■

■ 2



Index

Music from the Bach family circle	04	
<i>by Peter Wollny</i>		
Musik aus den Klavierbüchlein der Bach-Familie	08	
Musique des petits carnets de la famille Bach	12	
Copying the master's gestures	16	
<i>by Francesco Corti</i>		
Die Gesten des Meisters kopieren	20	
Copier les gestes du Maître	23	
Biography	27	3 ■
Tracklist	28	
Colophon	31	

Music from the Bach family circle

by Peter Wollny

■ 4

Johann Sebastian Bach is known to us chiefly as a “public” figure: in the famous portrait of Gottlob Elias Haussmann he gazes at us in his official uniform as Kantor, with wig and formal attire; in his letters and formal documents we encounter him in his dealings with colleagues and officials, and also in his conflicts concerning areas of competence and organizational demands. And most of his works – the cantatas, Passions, Masses and concertos – are likewise destined for the public realm. Evidence of his private activities, on the other hand, is rare. If we want to know what Bach did in his free time, what music he created for his own edification and diversion, how he shared his musical thinking with his family, it is worth looking at the series of outwardly unremarkable, small-scale volumes which were in the possession of several members of his family. These manuscripts served various purposes, but they all had a private character: their manifold repertoire of practice and study made them suitable for the owner’s personal edification as well as for collective music-making in the home.

The repertoire on this CD is taken from seven sources that bring us closer to Bach the musician, composer and teacher in his domestic milieu. From Bach’s eldest brother and earliest teacher Johann Christoph Bach, who lived in Ohrdruf, stem two comprehensive anthologies today called the “Andreas Bach Book” and the “Möller Manuscript”, so named after their subsequent owners. These two manuscripts contain a large number of J.S. Bach’s early works, and also pieces by other composers for use in the family between

***Peter Wollny** is Director of the Bach-Archiv Leipzig and Professor of Music History at Leipzig University and at the Universität der Künste in Berlin. He has also taught at Humboldt-Universität Berlin, Technische Universität Dresden and Musikhochschule Weimar. He has edited several volumes of the Neue Bach-Ausgabe, is General Editor of C. P. E. Bach: The Complete Works, and editor of the Bach-Jahrbuch. He has published widely on the Bach family and music history of the seventeenth to nineteenth centuries. His new monograph on the stylistic changes in Protestant church music after the Thirty Years’ War has appeared in 2017.*

about 1700 and 1715. Of special interest are the three *Klavierbüchlein* (little keyboard books) that Bach prepared for his eldest son Wilhelm Friedemann in 1720 and for his second wife, Anna Magdalena, in 1722 and 1725. They afford us unique insight into the life of the family and show how Bach systematically formed and expanded the musical horizons of those closest to him. The stimulus Bach gave to his pupils is shown in the volume of music for harpsichord and organ that Bach prepared for Johann Tobias Krebs in Weimar between about 1710 and 1714. And we gain an idea of the repertoire Bach may have played for his own edification from some autograph sources which were in his possession.

The *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo* (Capriccio on the Absence of my Beloved Brother) in B flat, BWV 992, dating probably from his Arnstadt period (around 1705), is one of the least often heard of Bach's compositions. The superscriptions placed above the movements are a wayward blend of seriousness and humorous winks. It is uncertain whether the title really refers to the entry of Bach's younger brother Johann Jakob into the army of the Swedish king Charles XII (1704), as the word "brother" need not necessarily refer to a blood relative. Nevertheless, we can be certain that the Capriccio emulates Johann Kuhnau's *Biblischen Sonaten*, written a few years before. To this day the work has lost none of its charm and communicates to the attentive listener as clear an impression of the personality of the young Bach as any portrait could have done.

The first *Klavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach, begun in 1722, despite its fragmentary transmission, is of inestimable value, as we see a series of works taking shape that would later be known as the "French" Suites. This collection was evidently conceived as an accommodating pendant to the highly virtuosic "English" Suites. Despite the relatively small dimensions, in these works Bach experiments boldly with the stylistic and formal models of the respective dances. This can be heard clearly in the Suite in E flat, BWV 815, in which the Allemande opens in prelude-like fashion with a tense organ point, the Courante imitates the triplet movement of a gigue and the Sarabande displays characteristics of an Allemande in its use of *Stimmtausch* (exchange of musical material between voices) and *style brisé*.

Bach later expanded this suite, originally in six movements, by adding several more, including a prelude, in which quasi-improvisatory arpeggios frame a freely imitative pas-

sage. This brief prelude shows Bach's efforts to give the suite cyclic coherence: the arpeggios prepare the harmonic progression of the Allemande, while the imitative passage points to the Aria. It is possible Bach extemporized such preludes whenever he played his "French" Suites. Referring to this presumed performance practice, Francesco Corti opens the earlier version of the suite with the prelude of the later version.

The keyboard work comprising the Prelude, Fugue and Allegro, BWV 998, evidently represents Bach's attempt to present his two eldest sons with modern sonata form, which had already been cultivated since the early 1730s. The autograph, auctioned in London a few years ago, bears the title "Prelude pour la Luth. ò Cembal" (Prelude for lute or harpsichord) and allows a dating of summer 1739; it can therefore be presumed to be related to the memorable visit paid by the Dresden lute virtuoso Silvius Leopold Weiss to the house of the Kantor of St Thomas, when the two men held a friendly competition.

The setting of the Lied *Wer nun den lieben Gott lässt walten*, BWV 691, can be found both in the *Klavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann and in the second *Klavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach. Evidently this little piece served as material for practice and edification within the family circle.

■ 6

Today **Johann Kuhnau** is known to us as Bach's predecessor in the post of Kantor of St Thomas. Before taking up this post in 1700, he worked as a successful lawyer and organist in Leipzig. In this period, he published several collections of keyboard works, which culminated in his *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten* (Musical Representation of Some Biblical Stories in 6 Sonatas). These programmatic works evidently fired the young Johann Sebastian Bach, who modelled his Capriccio BWV 992 on them. His eldest brother Johann Christoph included five of the *Biblischen Historien* in the Andreas Bach Book. The fourth sonata bears the title "Hiskia agonizzante e risanato" ("Der todkranke und wieder gesunde Hiskias") [Hezekiah's agony and healing (Hezekiah mortally ill and restored to health)] and portrays in its two-stanza chorale setting the lament of the king at his punishment by God, his heartfelt prayer and finally his joy at being healed.

The Andreas Bach Book also includes the great Prelude in G minor by the Lüneburg organist **Georg Böhm**. As Böhm's works were hardly known in central Germany, we may assume that this was a work the young Johann Sebastian brought with him after his period as a student at the Michaelisschule in Lüneburg, when he received instruction in organ

from Böhm and where he probably studied this work. The tripartite form and intensity of expression find echoes especially in Bach's harpsichord toccatas.

Following on from the Prelude is the transcription for harpsichord of an orchestral suite by **Georg Philipp Telemann**. This elegant, melodious work must have originated between 1708 and 1712; in these years Telemann worked principally as *Konzertmeister*, but also as *Kapellmeister* at the court of Eisenach, where he built up an orchestra which – in his own words – “surpassed the very famous Paris Opera orchestra, which I heard for the first time only recently”. As Telemann and Bach were close friends at this time and evidently exchanged compositions, we may assume that it was Bach himself who prepared the arrangement found in the Andreas Bach Book, presumably in order to gain expertise in the French style.

Bach enjoyed attending performances of the operas of **Johann Adolph Hasse** in Dresden with his eldest son Wilhelm Friedemann. The “Dresdner Liederchen” (Dresden ditties), as he jokingly called them, also played a role in the family circle. One of the pieces he brought back from his journeys is probably the Polonaise in G, BWV Anh. 130, which Anna Magdalena Bach copied into her *Klavierbüchlein*, perhaps in 1740. The piece is by Hasse and turns up in various guises in the composer's oeuvre.

Concluding this brief journey through the *Klavierbücher* of Bach's entourage is the Rondeau “Les Bergeries”, from **François Couperin's** *Second livre des pièces de clavecin*. This work can be found in slightly simplified notation in the second *Klavierbüchlein* of Anna Magdalena Bach. It confirms the opinion of several contemporaries, according to whom “the late Bach held the music of Couperin in great esteem” and recommended it for study to his pupils – and, as we see here, also to his wife.

Leipzig, May 2020

Musik aus den Klavierbüchlein der Bach-Familie

von Peter Wollny

■ 8

Johann Sebastian Bach ist uns vorzugsweise als „öffentlicher“ Mensch vertraut – auf dem berühmten Porträt von Gottlob Elias Haußmann blickt er uns in seinem offiziellen Kantorenhabit entgegen – mit Perücke und förmlicher Kleidung –, in seinen Briefen und Eingaben lernen wir ihn vornehmlich in seinem Agieren mit Kollegen und Würdenträgern kennen, aber auch in Streitigkeiten um Kompetenzen und organisatorische Belange. Und die meisten seiner Werke – die Kantaten, Passionen, Messen und Konzerte – sind ebenfalls für den öffentlichen Raum bestimmt. Private Zeugnisse sind hingegen rar. Wenn wir wissen wollen, was Bach in seiner Freizeit gemacht hat, was er zu seiner Erbauung und Zerstreuung musiziert hat, wie er seine Familie an seinem musikalischen Denken teilhaben ließ, lohnt sich der Blick in eine Reihe von äußerlich unscheinbaren, kleinformatigen Büchern, die sich einst im Besitz verschiedener Mitglieder seiner Familie befunden haben. Diese Handschriften hatten unterschiedliche Funktionen, doch ist ihnen durchweg ein privater Charakter gemein: Sie waren mit ihrem vielfältigen Übungs – und Studienrepertoire sowohl für die persönliche Erbauung ihrer Besitzer bestimmt als auch für das gemeinsame Musizieren im häuslichen Kreis.

Das Repertoire dieser CD ist sieben Quellen entnommen, die uns den Musiker, Komponisten und Lehrer Bach im häuslich-privaten Umfeld näherbringen. Von Bachs ältestem Bruder und erstem Lehrer, Johann Christoph Bach in Ohrdruf, sind zwei umfangreiche

***Peter Wollny** ist Direktor des Bach-Archivs Leipzig sowie Professor für Musikwissenschaft an der Leipzig University und der Universität der Künste in Berlin. Außerdem hat er an der Humboldt-Universität Berlin, der Technischen Universität Dresden und der Musikhochschule Weimar gelehrt. Er hat mehrere Bände der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben, wirkt als General Editor von C. P. E. Bach: The Complete Works und Herausgeber des Bach-Jahrbuchs. Zudem hat er zahlreiche Beiträge zur Bach-Familie und zur Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Seine Monographie zum Stilwandel in der Protestantischen Kirchenmusik nach dem Dreißigjährigen Krieg erschien 2017.*

Anthologien erhalten, die heute – nach ihren späteren Besitzern – als das „Andreas-Bach-Buch“ und die „Möllersche Handschrift“ bekannt sind. Diese beiden Handschriften enthalten sowohl eine große Zahl von J. S. Bachs frühen Kompositionen als auch das zwischen etwa 1700 und 1715 in der Familie gepflegte Repertoire anderer Komponisten. Von besonderer Faszination sind die drei Klavierbüchlein, die Bach 1720 für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann sowie 1722 und 1725 für seine zweite Frau Anna Magdalena anlegte. Sie erlauben einzigartige Einblicke in das Leben der Familie und zeigen, wie Bach den musikalischen Horizont seiner Lieben systematisch formte und erweiterte. Welche Anregungen Bach seinen Schülern vermittelte, zeigt das um 1710–1714 in Weimar angelegte Klavier – und Orgelbüchlein von Johann Tobias Krebs. Und eine Ahnung von dem Repertoire, das Bach zu seiner eigenen Erbauung gespielt haben mag, erhalten wir aus einigen autographen Quellen aus seinem Besitz.

Das vermutlich in der Arnstädter Zeit (um 1705) entstandene „Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo“ in B-Dur BWV 992 gehört zu den wenigen offen programmatischen Kompositionen Bachs. Die den Sätzen beigegebenen Überschriften zeichnen sich durch ihre eigenwillige Mischung aus Ernsthaftigkeit und augenzwinkerndem Humor aus. Ob der Werktitel tatsächlich mit dem Eintritt von Bachs jüngerem Bruder Johann Jakob in die Armee des schwedischen Königs Karl XII. (1704) in Verbindung gebracht werden kann, ist ungewiss, denn die Bezeichnung „fratello“ muss sich nicht unbedingt auf einen leiblichen Verwandten beziehen. Unbezweifelbar ist jedoch, dass es sich bei dem Capriccio um eine schöpferische Auseinandersetzung mit den wenige Jahre zuvor erschienenen „Biblischen Sonaten“ von Johann Kuhnau handelt. Das Werk hat bis heute nichts von seinem Charme verloren und vermittelt dem aufmerksamen Hörer vielleicht einen deutlicheren Eindruck von der Persönlichkeit des jungen Bach, als es ein bildliches Porträt je vermocht hätte.

Das 1722 begonnene erste Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach ist trotz seiner fragmentarischen Überlieferung von unschätzbarem Wert, da hier erstmals eine Serie von Werken Gestalt annimmt, die später unter dem Namen „Französische Suiten“ bekannt wurden. Diese Sammlung war offenbar als gefälliges Pendant zu den höchst virtuosen „Englischen Suiten“ gedacht. Ungeachtet ihrer vergleichsweise kleinen Dimensionen experimentierte Bach in diesen Werken kühn mit den Stil – und Formmodellen der jeweiligen Tänze. Deutlich zu hören ist dies 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.

Bach hat diese – ursprünglich aus sechs Sätzen bestehende – Suite später um mehrere Sätze erweitert, darunter um ein Präludium, das mit improvisatorisch wirkenden Arpeggien, die 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 extemporierte Bach derartige Vorspiele, wenn er seine Französischen Suiten spielte. Diese vermutete Spielpraxis aufgreifend, eröffnet Francesco Corti die frühe Fassung der Suite mit dem Präludium der Spätfassung.

Das aus Präludium, Fuge und Allegro bestehende Klavierstück BWV 998 stellt offenbar Bachs Versuch dar, sich mit der von seinen beiden ältesten Söhnen bereits seit den frühen 1730er Jahren gepflegten modernen Sonatenform auseinanderzusetzen. Das vor wenigen Jahren in London versteigerte Autograph trägt den Titel „Prelude pour la Luth. ò Cembal“ und erlaubt eine Datierung auf den Sommer 1739; es steht also vermutlich mit dem denkwürdigen Besuch des Dresdner Lautenvirtuosen Silvius Leopold Weiß im Hause des Thomaskantors im Zusammenhang, bei dem die beiden einen freundschaftlichen Wettstreit abhielten.

Die Bearbeitung des Liedes „Wer nun den lieben Gott lässt walten“ BWV 691 findet sich sowohl im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann als auch im zweiten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Offenbar diente das kleine Stück zur Übung und Erbauung der Familienmitglieder.

Johann Kuhnau ist uns heute vor allem als Bachs Vorgänger im Amt des Thomaskantors bekannt. Bevor er diese Stelle im Jahr 1700 antrat, wirkte er als erfolgreicher Advokat und Organist in Leipzig. In dieser Zeit veröffentlichte er mehrere Sammlungen von Tastenwerken, zuletzt seine *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten*. Diese programmatischen Werke begeisterten offenbar auch den jungen Johann Sebastian Bach, der sein Capriccio BWV 992 nach diesem Vorbild schuf. Sein ältester Bruder Johann Christoph trug fünf der Biblischen Historien in das Andreas-Bach-Buch ein. Die vierte Sonate trägt den Titel „Hiskia agonizzante e risanato“ („Der todkranke und wieder gesunde Hiskias“)

und schildert in einer zweiversigen Choralbearbeitung die Klagen des von Gott gestraften Königs, sein inbrünstiges Gebet und schließlich die Freude über seine Genesung.

Das Andreas-Bach-Buch enthält auch das großartige Präludium in g-Moll des Lüneburger Organisten **Georg Böhm**. Da Böhms Werke in Mitteldeutschland kaum bekannt waren, dürfen wir annehmen, dass es sich hier um ein Mitbringsel des jungen Johann Sebastian handelte, der in den Jahren 1700 bis 1702 als Schüler der Lüneburger Michaelisschule von Böhm im Orgelspiel unterrichtet wurde und vermutlich auch dieses Werk einstudierte. Die dreiteilige Anlage und die Intensität des Ausdrucks wirken insbesondere in Bachs Cembalo-Toccaten nach.

Im Anschluss an dieses Präludium folgt die Cembalo-Transkription einer Orchester-suite von **Georg Philipp Telemann**. Dieses elegante und melodiöse Werk dürfte zwischen 1708 und 1712 entstanden sein; in diesen Jahren wirkte Telemann zunächst als Konzertmeister, alsbald aber auch als Kapellmeister am Hof zu Eisenach und baute ein Orchester auf, das – nach seinen eigenen Worten – „das parisische, so sehr berühmte Opernorchester, welches ich nur erst vor kurzem gehört, übertroffen“ haben soll. Da Telemann und Bach in diesen Jahren eng miteinander befreundet waren und offenbar ihre Kompositionen austauschten, dürfen wir annehmen, dass niemand anderes als Bach selbst das im Andreas-Bach-Buch überlieferte Arrangement angefertigt hat, vermutlich um sich den ihm neuen französischen Stil anzueignen.

Bach liebte es, mit seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann Aufführungen der Opern von **Johann Adolph Hasse** in Dresden zu besuchen. Die „Dresdner Liederchen“, wie er die Stücke Hasses scherzhaft nannte, spielten auch im Familienkreis eine Rolle. Zu den Mitbringsele von einer dieser Reisen gehört offenbar die Polonaise in G-Dur BWV-Anh. 130, die Anna Magdalena Bach vielleicht um 1740 in ihr Klavier-Büchlein eintrug. Das Stück stammt von Hasse und taucht in seinem Schaffen an verschiedenen Stellen auf.

Den Abschluss dieser kleinen Reise durch die Klavierbücher aus Bachs Umfeld bildet das Rondeau „Les Bergeries“ aus dem *Second Livre des Pièces de Clavecin* von **François Couperin**. Dieses Werk findet sich in leicht vereinfacht notierter Form im zweiten Notenbüchlein von Anna Magdalena Bach. Das Werk bekräftigt die Aussagen mehrerer Zeitgenossen, denen zufolge „der seel. Bach viel Hochachtung“ für die Musik Couperins hatte und sie seinen Schülern – und, wie wir hier sehen, auch seiner Frau – zum Studium empfahl.

Leipzig, Mai 2020

Musique des petits carnets de la famille Bach

par Peter Wollny

■ 12

Bach nous est familier plutôt en tant qu'homme « public » – sur le célèbre portrait de Gottlob Elias Kaufmann il nous observe dans son habit officiel de cantor – avec perruque et habit de fonction –, dans ses lettres et ses notes nous apprenons à le connaître principalement dans ses agissements avec ses collègues et ses dignitaires, mais aussi dans des disputes, responsabilités et ses préoccupations de tous les jours. Et la plupart de ses œuvres – les cantates, passions, messes et concertos – sont elles aussi destinées à la sphère publique. Les témoignages privés sont par contre rares. Si nous voulons savoir ce que Bach faisait dans ses loisirs, ce qu'il jouait pour son édification personnelle et pour se distraire, comment il faisait participer sa famille à sa pensée musicale, il vaut la peine de jeter un œil dans une série de livres de petit format, d'aspect insignifiant, qui se sont trouvés en possession de différents membres de sa famille. Ces manuscrits remplissaient différentes fonctions, mais ils avaient généralement en commun leur caractère privé : avec leur répertoire d'exercices et d'études ils étaient tout autant destinés à l'édification personnelle de leur propriétaire qu'à faire de la musique en cercle intime à la maison.

Le répertoire de cet enregistrement provient de sept sources différentes, qui nous permettent de faire plus ample connaissance avec le musicien, compositeur et professeur Bach dans son milieu familial et privé. Jean Christophe Bach d'Ohrdruf, frère aîné de Bach et son premier professeur, nous a laissé deux anthologies très complètes, connues

***Peter Wollny** est directeur de la Bach-Archiv Leipzig ainsi que professeur de musicologie à la Leipzig University et à l'Universität der Künste à Berlin. Il a en outre enseigné à la Humboldt-Universität Berlin, à la Technische Universität Dresden et à la Musikhochschule Weimar. Il a publié plusieurs tomes de la Neue Bach-Ausgabe, participe en tant que rédacteur en chef à C.P.E Bach : The Complete Works et comme éditeur au Bach-Jahrbuch. Il a par ailleurs publié de nombreux écrits sur la famille Bach et sur l'histoire de la musique du 17^{ème} au 19^{ème} siècle. Sa monographie sur les changements stylistiques dans la musique religieuse protestante après la Guerre de Trente Ans est paru en 2017.*

aujourd'hui sous le nom – selon leurs possesseurs – de « Andreas Bach Buch » (le livre d'Andreas Bach) et « Manuscrit Möller ». Ces deux manuscrits contiennent aussi bien un grand nombre de compositions de jeunesse de J. S. Bach que le répertoire d'autres compositeurs choisi par la famille durant les années 1700-1715. Les trois petits livres que Bach rédigea en 1720 pour son fils aîné Wilhelm Friedemann ainsi qu'en 1722 et 1725 pour sa deuxième épouse Anna Magdalena sont particulièrement fascinants. Ils offrent des aperçus uniques de la vie de la famille et montrent comment Bach formait et développait de façon systématique l'horizon musical de ceux qu'il aimait. Dans le petit livre pour clavier et orgue de Tobias Krebs, conçu à Weimar entre 1710 et 1714 on peut voir les suggestions que Bach proposait à ses élèves. Et nous trouvons une petite idée du répertoire que Bach pouvait jouer pour sa propre édification dans quelques sources manuscrites en sa possession.

Le « Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo » en si majeur BWV 992 (Caprice sur l'éloignement du frère tant aimé), probablement composé à l'époque d'Arnstadt (vers 1705) fait partie des rares compositions ouvertement « à programme » de Bach. Les titres donnés aux mouvements se distinguent par un mélange singulier de sérieux et d'humour coquin. Il n'est pas certain que le titre de l'œuvre se réfère véritablement à l'entrée du plus jeune frère de Bach Johann Jakob dans l'armée du roi de Suède Charles XII (1704), car la désignation « fratello » ne se rapporte pas forcément à un lien de parenté biologique. Aucun doute par contre sur le fait qu'il s'agisse dans le cas du « Capriccio » d'une confrontation créative avec les « Sonates bibliques » de Johann Kuhnau, parues quelques années auparavant. L'œuvre n'a à ce jour rien perdu de son charme et transmet à un auditeur attentif une impression peut-être plus définie de la personnalité du jeune Bach que n'aurait jamais pu le faire un tableau.

Le premier petit cahier pour Anna Magdalena Bach commencé en 1722 est, malgré sa forme fragmentaire, d'une valeur inestimable, car c'est là que prennent vie pour la première fois une série d'œuvres, devenues célèbres par la suite sous le nom de « Suites Françaises ». Ce recueil était manifestement pensé comme un équivalent agréable aux très virtuoses « Suites Anglaises ». Indépendamment de leurs dimensions plutôt petites Bach expérimente dans ces pièces avec beaucoup d'audace à travers les modèles de forme et de style des différentes danses. On entend cela tout à fait clairement dans la Suite en mi

majeur BWV 815, dont l'Allemande commence tel un prélude avec un point d'orgue plein de suspense, dont la Courante prend le mouvement en triolets d'une Gigue, et dont la Sarabande présente, avec des échanges de voix et son style luthé, les traits d'une Allemande.

Bach a plus tard augmenté la longueur de cette suite – à l'origine composée de six mouvements – y ajoutant entre autres un Prélude, où des arpèges à l'aspect improvisés encadrent un passage en imitation libre. Cette brève introduction montre à quel point Bach recherche un ensemble cyclique : les arpèges préparent la suite harmonique de l'Allemande, tandis que le passage en imitation se réfère à l'Air. Il est possible que Bach ait improvisé des prologues de ce genre lorsqu'il jouait ses Suites Françaises. Se référant à cette pratique d'interprétation supposée, Francesco Corti ouvre la première version de la Suite avec le Prélude de la version tardive.

La pièce pour clavier BWV 998, composée d'un Prélude, d'une Fugue et d'un Allegro représente vraisemblablement une tentative de Bach de se confronter avec la forme de la sonate moderne, que ses deux fils les plus âgés cultivent déjà dès les premières années 1730. Le manuscrit mis aux enchères il y a quelques années porte le titre de "Prelude pour la Luth. à Cembal" et permet une datation à l'été 1739; cela coïncide donc probablement avec la visite mémorable du luthiste virtuose de Dresde Silvius Léopold Weiss chez le canton de Saint-Thomas, durant laquelle les deux se sont défiés en un duel amical.

La transcription du chant "Wer nun den lieben Gott lässt walten" (Qui laisse à présent le cher Dieu régner) BWV 691 se trouve tout aussi bien dans le petit cahier pour Wilhelm Friedemann que dans le deuxième petit cahier d'Anna Magdalena Bach. Visiblement ce petit morceau servait à tous les membres de la famille à s'exercer et s'améliorer.

Nous connaissons **Johann Kuhnau** de nos jours surtout en tant que prédécesseur de Bach comme cantor de l'église de Saint-Thomas. Avant d'occuper ce poste en 1700, il exerçait en tant qu'avocat de succès et organiste à Leipzig. Durant cette période il publia plusieurs recueil d'œuvres pour clavier, en dernier lieu sa *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten* (Représentation musicale de quelques histoires bibliques en six sonates). Ces œuvres "à programme" ont manifestement enthousiasmé aussi le jeune Bach, qui a créé son Capriccio BWV 992 d'après ce modèle. Son frère aîné Jean Christophe inséra cinq des Biblischer Historien dans le livre d'Andreas Bach. La quatrième Sonate porte le titre de "Hiskia agonizzante e risanato" (Hiskia mourant et guéri) et décrit

dans une transcription chorale en deux versets les plaintes du roi puni par Dieu, sa prière ardente et finalement la joie de sa guérison.

Le livre d'Andreas Bach contient aussi le formidable Prélude en sol mineur de l'organiste de Lunebourg **George Böhm**. Vu que les œuvres de Böhm étaient à peine connues en Allemagne Centrale on peut imaginer qu'il s'agit là d'un petit cadeau rapporté par le jeune Jean Sebastian, qui avait étudié dans la classe d'orgue de Böhm en tant qu'élève de l'école de Saint-Michel à Lunebourg entre 1700 et 1702, où il avait probablement travaillé cette pièce. Sa structure en trois parties et l'intensité de son expression ont laissé des traces en particulier dans les Toccatas pour clavecin de Bach.

Après ce Prélude se trouve une transcription pour clavecin d'une suite pour orchestre de **George Philippe Telemann**. Cette œuvre élégante et mélodieuse pourrait avoir vu le jour entre 1708 et 1712; dans ces années-là Telemann avait été d'abord violon solo, mais était devenu très vite aussi maître de chapelle à la cour d'Eisenach, et monta un orchestre qui – selon ses dires – aurait « surpassé le si célèbre orchestre de l'opéra de Paris, que j'ai entendu très récemment ». Étant donné que Telemann et Bach étaient dans cette période très étroitement liés l'un à l'autre et, paraît-il, échangeaient même leurs partitions, nous pouvons en déduire que Bach lui-même et nul autre a transcrit l'arrangement se trouvant dans le livre d'Andreas Bach, afin, probablement, de s'approprier le style français, nouveau pour lui.

Bach aimait beaucoup aller avec son fils aîné Wilhelm Friedemann assister aux représentations des Opéras de **Jean Adolphe Hasse** à Dresde. Les « chansonnettes de Dresde », comme il appelait sur un ton de plaisanterie les pièces de Hasse, jouaient elles aussi un rôle dans le cercle familial. La Polonaise en sol majeur BWV-Appendice 130, qu'Anna Magdalena a peut-être consignée dans son cahier de notes en 1740, semble être un petit présent de l'un de ces voyages. Ce morceau est de Hasse et apparaît à différents endroits dans son œuvre.

Et ce sera le Rondeau « Les Bergeries » du « *Second Livre des Pièces de Clavecin* » de **François Couperin** qui constituera la fin de ce voyage à travers les cahiers de l'entourage de Bach. On retrouve cette pièce en notation légèrement simplifiée dans le second cahier d'Anna Magdalena. Cette œuvre confirme les propos de plusieurs contemporains, selon lesquels « der seel. Bach viel Hochachtung » (le bienheureux Bach [tenait en] grande estime) la musique de Couperin et en conseillait l'étude à ses élèves – et à sa femme aussi, comme nous pouvons le constater ici – .

Copying the master's gestures

by Francesco Corti

When we think of Johann Sebastian Bach, an image often comes to mind, similar perhaps to the statue standing today next to the Thomaskirche in Leipzig: a heroic and somewhat old-fashioned musician, standing fast against all odds. Rather than musical inspiration or musical ecstasy, the majestic pose of the musician's statue makes me think of that of a movie pirate, grasping his music paper roll as if it were a weapon, ready to defend to the death some odd-looking organ... This Bach, this barricaded provincial Kantor, never existed. On the contrary, he must have been the ever curious and ever-changing musician we see through his music. As for many other figures from the past, one should turn not to idealized portraits, but rather towards other, more telling documents. The *Klavierbüchlein* (little keyboard books) of the Bach family are of great help in grasping some aspects of Johann Sebastian's everyday life, and in observing his musical development and his relationship with his contemporaries.

■ 16

The idea of this programme came to me somehow indirectly. An article about Telemann's *Ouvertures*¹ contained a picture of a small Meissen porcelain group dating from the 1740s: a Harlequin-like comic shepherd singing to the lute played by his elegant shepherdess, as he reads from a music sheet. The piece on the sheet bears the title "Alla polacca del Sig. Has". It is a fragment of a polonaise by Adolf Hasse, copied without attribution in the Anna Magdalena *Klavierbüchlein* of 1725, among other keyboard pieces by her husband Johann Sebastian, her son Carl Philipp Emanuel, François Couperin, Georg Böhm and vocal works. Nothing could better express the concept of *Galanterie* than this short piece, and surely this is the reason why it ended up in heterogeneous little book.

Johann Sebastian must have known from his earliest years that he was destined to become a musician. Before the creation of conservatories, being born into a musical family was the easiest way to learn the profession of music.

As for any art or craft, direct learning from a music master was the norm. Normally,

¹ Steven Zohn, *Aesthetic Mediation and Tertiary Rhetoric in Telemann's VI Ouvertures à 4 ou 6*, in *J. S. Bach and His German Contemporaries*, ed. Andrew Talle (Bach Perspectives, vol. 9), University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2013, pp. 24-49.

this meant that a pupil would spend years learning and often living with his teacher as part of his family. Part of this “full-immersion” training was the opportunity to copy pieces from the master’s musical library.

As a direct trace of this process, several *Büchlein* survive from and into which lessons and full pieces were copied in order to teach both playing and composing. Following this didactic principle, Bach would have simply carried on a long-standing practice. The great value of these books could hardly be overestimated. They show us how a young musician would have been trained, and which choices a teacher would have made for him or her.

A striking difference existed between the training of young men and young women: male students were usually trained at the same time both in composition and performance, whereas women rarely received any training in composition. In view of this, Bach’s choice of pieces for his wife Anna Magdalena and for his first son Wilhelm Friedmann are consistent with this principle. An interesting comparison can be made with Leopold Mozart’s musical training of his talented daughter and son.

The books for Anna Magdalena and for Wilhelm Friedmann, along with the other manuscripts of Bach’s circle, offer privileged insight into music making in Bach’s family. The two large manuscripts belonging to his brother Johann Christoph (the “Andreas Bach” Book and the “Möller” manuscript) enlighten us on the repertoire that the young Johann Sebastian would have used as a model for his first steps in composition. In turn, the large number of copies of his music compiled by his numerous students give us an idea of the wide circulation of his pieces throughout the second half of the 18th century.

Bach’s pieces are today considered by many as marble-like musical treasures shaped by the master into an everlasting and forever valid form. The concept was alien to the musical world of the 18th century. These were in fact rather fluid compositions that underwent constant revisions and were copied at different stages in the process. I find particularly interesting the case of the “French” Suite in E flat, which I chose to record in its earlier version as copied in the Anna Magdalena *Büchlein* of 1722, following a prelude attributed to Bach transmitted by some later sources. I cannot imagine a musical performance by Bach not beginning with a short improvisation on the keyboard, to test the instrument’s tuning, and to set the tone for the following piece.

Interestingly, in the *Büchlein* secular and *galant* compositions stand side by side with sacred and moral pieces. Devotion and morality were part of everyday domestic life and

also, as one would expect, of domestic education. Such an education surely included aspects of musical modernity as seen by the master: the *Galanterien*. It is only natural to find Hasse, Couperin, and – possibly the greatest of them all – Telemann.

There is a discreet but fundamental beauty in the act of music copying. It is an old-fashioned way of learning by repeating the master's gestures while building one's own library of examples to metabolize, emulate and (why not?) observe evolving while being copied. Who knows, maybe there is still something for us to learn from these little books.

Cremona, 9 July 2020



Die Gesten des Meisters kopieren

von Francesco Corti

■ 20

Wenn wir an Johann Sebastian Bach denken, kommt uns oft ein Bild in den Sinn, das vielleicht jener Statue ähnelt, die heute an der Leipziger Thomaskirche steht: ein heroischer und etwas altmodischer Musiker, der allen Widerständen trotzt. Statt an musikalische Inspiration oder musikalische Ekstase erinnert mich die majestätische Pose der Statue eher an die eines Kinopiraten, der seine Notenrolle wie eine Waffe umklammert und bereit ist, eine seltsam aussehende Orgel bis auf den Tod zu verteidigen... Diesen Bach, diesen engstirnigen Provinzkantor, hat es nie gegeben. Im Gegenteil, er war wohl der immer neugierige und sich ständig verändernde Musiker, wie wir ihn in seiner Musik erkennen können. Wie bei vielen anderen Persönlichkeiten aus der Vergangenheit sollte man sich nicht an idealisierten Porträts orientieren, sondern eher an anderen, aussagekräftigeren Dokumenten. Die *Klavierbüchlein* der Familie Bach sind eine große Hilfe, um einige Aspekte von Johann Sebastians Alltagsleben zu erfassen und seine musikalische Entwicklung sowie sein Verhältnis zu seinen Zeitgenossen zu beleuchten.

Die Idee zu diesem Programm kam mir eher indirekt. Ein Artikel über Telemanns Ouvertüren¹ enthielt eine Abbildung einer kleinen Meißner Porzellangruppe aus den 1740er Jahren: ein Harlekin-ähnlicher komischer Hirte singt zur Laute, die von seiner eleganten Hirtin gespielt wird, während er von einem Notenblatt abliest. Das Stück auf dem Notenblatt trägt den Titel „Alla polacca del Sig. Has“. Es handelt sich um das Fragment einer Polonaise von Johann Adolf Hasse, die in das *Klavierbüchlein für Anna Magdalena* von 1725 neben weiteren Klavierstücken ihres Mannes Johann Sebastian, ihres Sohnes Carl Philipp Emanuel, von François Couperin, Georg Böhm und Vokalwerken ohne Zuschreibung kopiert wurde. Nichts könnte das Konzept der *Galanterie* besser ausdrücken als dieses kurze Stück, und sicherlich ist dies der Grund, warum es in dieses heterogene Büchlein aufgenommen wurde.

¹ Steven Zohn, *Aesthetic Mediation and Tertiary Rhetoric in Telemann's VI Overtures à 4 ou 6*, in J. S. Bach and His German Contemporaries, Hg. Andrew Talle (Bach-Perspektives, Bd. 9), University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2013, S. 24-49.

Johann Sebastian Bach muss von frühester Jugend an gewusst haben, dass er dazu bestimmt war, Musiker zu werden. Vor der Gründung von Konservatorien bestand der einfachste Weg, den Beruf des Musikers zu erlernen darin, in eine Musikerfamilie hineingeboren zu werden.

Wie für jede Kunst oder jedes Handwerk war das direkte Lernen bei einem musikalischen Meister der Regelfall. Normalerweise bedeutete dies, dass ein Schüler jahrelang ausgebildet wurde und häufig in der Familie seines Lehrers lebte. Zu dieser „Full-Immersion“-Ausbildung gehörte die Möglichkeit, Stücke aus der Musikbibliothek des Meisters abzuschreiben.

Als direkte Folge dieses Vorgehens sind mehrere *Büchlein* erhalten geblieben, in die Lektionen und ganze Stücke geschrieben und aus denen sie auch herauskopiert wurden, um sowohl Spiel – als auch Kompositionstechniken zu vermitteln. Bach führte eine langjährige Praxis nach diesem didaktischen Prinzip fort. Der Wert dieser Bücher kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie zeigen uns, wie ein junger Musiker ausgebildet wurde und welche Auswahl ein Lehrer für ihn traf.

Zwischen der Ausbildung junger Männer und junger Frauen bestand ein markanter Unterschied: Schüler wurden in der Regel gleichzeitig sowohl in Komposition als auch im Instrumentalspiel ausgebildet, während Schülerinnen nur selten Kompositionsunterricht erhielten. Die von Bach getroffene Auswahl der Stücke für seine Frau Anna Magdalena und für seinen ersten Sohn Wilhelm Friedmann entspricht diesem Prinzip. Ein interessanter Vergleich lässt sich mit Leopold Mozarts musikalischer Ausbildung seiner talentierten Tochter und seines begabten Sohnes anstellen.

Die Bücher für Anna Magdalena und für Wilhelm Friedmann bieten zusammen mit den anderen Manuskripten aus dem Umfeld Bachs einen ausgezeichneten Einblick in das Musizieren in der Familie Bach. Die beiden großen Manuskripte seines Bruders Johann Christoph (das „Andreas Bach“-Buch und das „Möller“-Manuskript) geben Aufschluss über das Repertoire, das dem jungen Johann Sebastian als Grundlage für seine ersten kompositorischen Schritte diente. Die zahlreichen Abschriften seiner Musik, die von seinen unzähligen Schülern zusammengestellt wurden, lassen wiederum die weite Verbreitung seiner Stücke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erahnen.

Bachs Stücke werden heute von vielen als in Stein gemeißelte musikalische Schätze betrachtet, die der Meister in eine immerwährende und ewig gültige Form brachte. Diese

Vorstellung war der Musikwelt des 18. Jahrhunderts jedoch völlig fremd. Es handelte sich in der Tat um eher flexible Werke, die ständig überarbeitet und in verschiedenen Stadien dieses Prozesses abgeschrieben wurden. Besonders interessant finde ich den Fall der „Französischen“ Suite in Es-Dur, die ich in ihrer früheren Fassung aufgenommen habe, wie sie in Anna Magdalenas BÜchlein von 1722 steht. Sie folgt auf ein Präludium, das von einigen späteren Quellen Bach zugeschrieben wird. Ich kann mir nicht vorstellen, dass eine Aufführung durch Bach nicht mit einer kurzen Improvisation auf den Tasten begann, bei der die Stimmung des Instruments überprüft und die Atmosphäre für das folgende Stück definiert wurde.

Interessanterweise stehen in den BÜchlein weltliche und galante Kompositionen Seite an Seite mit geistlichen und besinnlichen Stücken. Frömmigkeit und Moral gehörten zum häuslichen Alltag und wie zu erwarten auch zur häuslichen Erziehung. Eine solche Erziehung umfasste sicherlich ebenfalls einen weiteren Aspekt der musikalischen Moderne: den *galanten Stil*. Es ist nur natürlich, dass auch Hasse, Couperin und Telemann – vielleicht der bedeutendste aus dieser Reihe – hier vertreten sind.

Es liegt eine diskrete, aber elementare Schönheit im Akt des Abschreibens von Musik. Es ist eine altmodische Art des Lernens, bei der man die Gesten des Meisters wiederholt, während man eine eigene Beispielsammlung aufbaut, um sie zu verarbeiten, nachzuahmen und (warum auch nicht?) die Entwicklung beim Abschreiben zu studieren. Wer weiß, vielleicht gibt es auch für uns noch einiges aus diesen BÜchlein zu lernen.

Cremona, 9. Juli 2020

Copier les gestes du Maître

par Francesco Corti

Lorsque nous pensons à Jean Sébastien Bach, une image nous vient tout de suite à l'esprit, probablement semblable à la statue qui se trouve de nos jours devant l'Église de Saint-Thomas, à Leipzig: un musicien héroïque et un peu démodé, fermement campé envers et contre tout. Cette pose majestueuse de la statue du musicien me fait penser non pas à l'inspiration musicale ou à l'extase, mais plutôt à un pirate de film, brandissant son rouleau de papier à musique comme s'il s'agissait d'une arme, prêt à défendre au prix de sa vie son orgue bizarre... Ce Bach-là, ce Kantor provincial et borné n'a jamais existé. Bien au contraire, il doit avoir été le musicien toujours curieux et en constante évolution que l'on voit dans sa musique. Comme pour d'autres figures du passé, on ne devrait pas se tourner vers des portraits idéalisés, mais bien plutôt vers d'autres documents, plus révélateurs. Les *Klavierbüchlein* (petits cahiers pour clavier) de la famille Bach sont une mine d'informations afin de comprendre quelques aspects de la vie quotidienne de Jean Sébastien Bach, et observer son chemin musical et ses relations avec ses contemporains.

L'idée de ce programme m'est venue de manière quelque peu indirecte. Un article sur les Ouvertures¹ de Telemann montrait une image d'un petit groupe de porcelaine de Meissen datant des années 1740: un drôle de berger genre Arlequin chantait accompagné du luth de son élégante bergère, tout en lisant une partition. Le morceau sur la feuille de musique portait le titre « Alla polacca del Sig. Has ». Il s'agit d'un fragment d'une polonaise d'Adolphe Hasse, copiée sans mention aucune dans le petit *Klavierbüchlein* d'Anna Magdalena de 1725, parmi d'autres pièces pour clavier de son époux Jean Sébastien, son fils Carl Philipp Emanuel, François Couperin, George Böhm ainsi que des œuvres vocales. Rien ne pourrait mieux exprimer le concept de *Galanterie* que cette courte pièce, et c'est sans doute la raison pour laquelle elle se retrouve dans ce petit livre si hétéroclite.

Jean Sébastien a su certainement dès son très jeune âge qu'il était destiné à devenir

¹ Steven Zohn, *Aesthetic Mediation and Tertiary Rhetoric in Telemann's VI Ouvertures à 4 ou 6*, dans *J. S. Bach and His German Contemporaries*, ed. Andrew Talle (Bach Perspectives, vol. 9), University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2013, pp. 24-49.

musicien. Avant la création des conservatoires, être né dans une famille mélomane était la façon la plus simple d'apprendre la profession de la musique.

Comme pour n'importe quel art ou artisanat la norme était d'apprendre directement d'un maître de musique. Habituellement cela signifiait qu'un élève allait passer des années en apprentissage et souvent vivre avec son professeur comme un membre de sa famille. Un aspect de cette « pleine immersion » était l'opportunité de copier des pièces de la bibliothèque musicale du maître.

Résultats directs de ce processus, plusieurs *Büchlein* nous sont parvenus qui sont ceux dans lesquels et à partir desquels des leçons et des pièces ont été copiées afin d'enseigner la technique de jeu et de composition. En suivant ce principe pédagogique Bach a simplement perpétué une ancienne pratique traditionnelle. La grande valeur de ces cahiers est tout à fait inestimable. Ils nous montrent comment un jeune musicien était formé, et quels étaient les choix que son maître faisait pour lui ou pour elle.

Il existait une différence frappante entre la formation de jeunes gens et de jeunes femmes : les étudiants de genre masculin étaient formés habituellement à la fois dans l'art de l'interprétation et celui de la composition, tandis que les étudiantes de genre féminin recevait rarement d'enseignement dans le domaine de la composition. Le choix opéré par Bach quant aux morceaux pour sa femme et son fils aîné Wilhelm Friedmann sont très significatifs. Il peut être intéressant de les confronter avec les exercices proposés par Léopold Mozart à sa fille et son fils si talentueux.

Les cahiers pour Anna Magdalena et pour Wilhelm Friedmann, au même titre que d'autres manuscrits de l'entourage de Bach, offrent un aperçu privilégié de la musique pratiquée dans la famille Bach. Les deux vastes manuscrits en possession de son frère Jean Christophe (le « livre d'Andreas » et le « manuscrit Möller ») nous éclairent sur le répertoire que le jeune Bach utilisait comme modèle lors de ses premiers pas dans l'art de la composition. De leur côté, la grande quantité de copies de sa musique réalisées par ses nombreux étudiants nous donnent une idée de la large diffusion de ses œuvres durant la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle.

La musique de Bach est considérée de nos jours par beaucoup comme autant de trésors que le maître aurait gravés dans le marbre de manière immortelle et immuable. Cette façon de voir était étrangère au monde musical du XVIII^{ème} siècle. Cette musique consistait bien plutôt en un flux de compositions soumis à de constantes révisions et

copies aux différents stades de son processus de création. Selon moi le cas de la Suite « Française » en mi bémol est particulièrement intéressant; j'ai choisi de l'enregistrer dans sa première version tel qu'elle a été copiée dans le *Büchlein* d'Anna Magdalena de 1722, tout de suite après un prélude attribué à Bach livré par des sources plus tardives. Je ne peux pas imaginer un concert donné par Bach qui n'aurait pas commencé par une courte improvisation au clavier, afin de vérifier l'accord de l'instrument et mettre en place la tonalité de la pièce suivante.

Il est par ailleurs intéressant de noter que dans les *Büchlein* les morceaux profanes et *galants* se retrouvent aux côtés de compositions sacrées et morales. La piété et les valeurs morales faisaient partie de la vie quotidienne d'un foyer et aussi, comme on pouvait s'y attendre, de l'éducation en général. Une telle éducation comportait certainement certains aspects de modernité tels que le maître la concevait : les *Galanterien*. Il est donc simplement naturel de retrouver ici Hasse, Couperin et – sans doute le plus grand entre tous – Telemann.

Il existe une beauté discrète mais essentielle dans l'acte de copier de la musique. C'est une façon démodée d'apprendre en répétant les gestes du maître tout en bâtissant sa propre bibliothèque d'exemples afin d'assimiler, d'imiter et (pourquoi pas ?) d'observer leur évolution pendant qu'on les copie. Qui sait, peut-être y a-t-il encore quelque chose à apprendre pour nous dans ces petits livres.

Crémone, 9 juillet 2020

■ 26



Francesco Corti (Arezzo, 1984) studied organ and harpsichord in Perugia, Geneva and Amsterdam. Prized at the Bach-Wettbewerb Leipzig (2006) and at the Bruges Harpsichord Competition (2007). Member of Les Musiciens du Louvre, Ensemble Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle, Les Talens Lyriques. Regularly conducts Les Musiciens du Louvre, invited as guest conductor by B'Rock, Holland Baroque Society and De Nederlandse Bach Vereniging. Since 2018 he is principal guest conductor of Il Pomo d'Oro. Performs as soloist all over Europe, USA, Latin America, Far East. His solo recordings including L. Couperin's Suites, Bach's partitas and concertos, Haydn sonatas, Mozart's piano quartets. Since 2016, professor of harpsichord and thorough bass at the Schola Cantorum Basiliensis.

Francesco Corti (Arezzo, 1984) studierte Orgel und Cembalo in Perugia, Genf und Amsterdam. Er ist Preisträger des Bach-Wettbewerbs Leipzig (2006) und des Cembalowettbewerbs in Brügge (2007). Als Ensemblemitglied spielte er mit Les Musiciens du Louvre, Ensemble Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle, Les Talens Lyriques. Er dirigiert Les Musiciens du Louvre regelmäßig und wurde als Gastdirigent von B'Rock, der Holland Baroque Society und De Nederlandse Bach Vereniging eingeladen. Seit 2018 ist er Erster Gastdirigent von Il Pomo d'Oro. Er tritt als Solist in ganz Europa, den USA, Lateinamerika und im Fernen Osten auf. Zu seinen Soloaufnahmen gehören Bachs Partiten und Konzerte, Haydn-Sonaten sowie Werke von L. Couperin und Mozart. Seit 2016 ist er Professor für Cembalo und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis.

Francesco Corti (Arezzo, 1984) a étudié l'orgue et le clavecin à Pérouse, Genève et Amsterdam. Lauréat du Bach-Wettbewerb de Leipzig (2006) et du Concours de clavecin de Bruges (2007). Membre des ensembles Les Musiciens du Louvre, Zefiro, Bach Collegium Japan, Harmonie Universelle, Les Talens Lyriques. Dirige régulièrement Les Musiciens du Louvre, et est invité comme chef par B'Rock, Holland Baroque Society et De Nederlandse Bach Vereniging. Depuis 2018, il est le premier chef invité de Il Pomo d'Oro. Il se produit en tant que soliste en Europe, aux États-Unis, en Amérique latine, en Extrême-Orient. Ses enregistrements solo comprennent des suites de L. Couperin, les partitas et des concertos de Bach, des sonates de Haydn, les quatuors avec piano et un concerto de Mozart. Depuis 2016, il est professeur de clavecin et de basse continue à la Schola Cantorum de Bâle.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Little Books

- | | | |
|-----|--|-------|
| 01. | Johann Sebastian Bach (attr.): Praeludium BWV 815a | 01:52 |
| | Johann Sebastian Bach:
French Suite [No. 4] in E♭ major BWV 815 | |
| 02. | Allemande | 03:17 |
| 03. | Courante | 01:51 |
| 04. | Sarabande | 02:49 |
| 05. | Gavotte | 01:08 |
| 06. | Air | 01:31 |
| 07. | Gigue | 02:18 |
| | Johann Kuhnau (1660-1722):
Suonata Quarta in C minor "Hiskia agonizzante e risanato"
(<i>Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien</i>) | |
| 08. | Il lamento di Hiskia per la morte annunciatagli e le sue preghiere ardenti | 03:53 |
| 09. | La di lui confidenza in Iddio | 01:36 |
| 10. | L'allegrezza del Re convalescente | 02:14 |
| 11. | Johann Adolf Hasse (1699-1783): Polonaise in G♭ major (BWV Anh. 130) | 01:36 |
| 12. | Georg Böhm (1661-1733): Praeludium, Fugue and Postludium in g minor | 08:27 |
| | Johann Sebastian Bach:
Praeludium, Fugue and Allegro in E♭ major BWV 998 | |
| 13. | Praeludium | 02:59 |
| 14. | Fugue | 05:51 |
| 15. | Allegro | 03:03 |
| 16. | François Couperin (1668-1733): Rondeau in B♭ major (BWV Anh. 183)
("Les Bergeries", 6th Ordre, <i>Second livre de Pièces de Clavecin</i>) | 04:59 |

Georg Philipp Telemann (1681-1767):		
Ouverture in E♭ major (after TWV 55:Es4)		
17.	Ouverture – Entrée	06:08
18.	Menuet I - II	02:44
19.	Loure – Gigue	04:44
20.	Bourrée I - II – Polonaise	04:09
21.	Aria	02:34
22.	Passepied I - II	01:50
Johann Sebastian Bach:		
Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo in B♭ major BWV 992		
23.	Arioso. Adagio.	
	Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.	02:24
24.	Ist ein Vorstellung unterschiedlicher Casum, die ihm der Fremde könnten vorkommen.	01:22
25.	Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.	02:49
26.	Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht kann sein, und nehmen Abschied.	00:43
27.	Aria di Postiglione. Allegro poco.	01:05
28.	Fuga all'imitazione di Posta	02:28
29.	Johann Sebastian Bach: Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 691	01:54

Total time 84:34

Sources

01: Copy by Johann Henrich Michel, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. **02-07:** *Clavierbüchlein für Anna Madgalena Bach 1722*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. **08-10:** First Edition, Leipzig, 1700, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. **11, 16:** *Clavierbüchlein für Anna Madgalena Bach 1725*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. **12, 17-22:** *Andreas Bach Buch*, Leipzig, Städtische Musikbibliothek. **13-15:** Autograph copy, formerly Tokyo, Ueno-Gakuen Music Academy, now in private possession. **23-28:** *Möller Manuscript*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. **29:** *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach 1720*, New Haven, Connecticut, Yale University, Beinecke Rare Books and Manuscript Library

Francesco Corti

harpsichord

Andrea Restelli (Milano, 1998) after Christian Vater (Hannover, 1738 – Germanisches Museum Nürnberg)



Recording dates: 13-15 May 2019

Recording location: Sala Musicale Giardino, Crema (Cremona)

Producer: Ken Yoshida

Sound engineer and editing: Ken Yoshida

Tuning: Ryoko Katayama

Musical Assistant: Andrés Locatelli

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – *digipack*

Cover picture: Francesco Corti, July 2020 ©Gianni Rizzotti

Images – *booklet*

Pages 2, 27: Francesco Corti, July 2020

Pages 2,19, 30: Milan, Villa Clerici, July 2020 ©Andrea Vavassori

Translations:

English (Peter Wollny): James Chater — German (Francesco Corti): Susanne Lowien

French: Dominique Zryd

©2020 / ©2020 Outhere Music France

Acknowledgments

Thanks to my students at the Schola Cantorum Basiliensis for the inspiring hours spent working on this repertoire. This study gave me great inspiration and made me discover some of the pieces included in this recording. Special thanks to the late Pietro Pasquini for making his beautiful studio available for this project.
Francesco Corti

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

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
MUSIC



