



BWV971

BACH

ITALIAN CONCERTO
FRENCH OVERTURE

MAHAN ESFAHANI

BWV831

hyperion



63

Capriccio. Sopra il Lontanata de il Fratro diletissimo. J. S. Bach.

And. Adagio. Ist eine Erinnerung des Jammers mit demselben Vorwitz zu bejahren

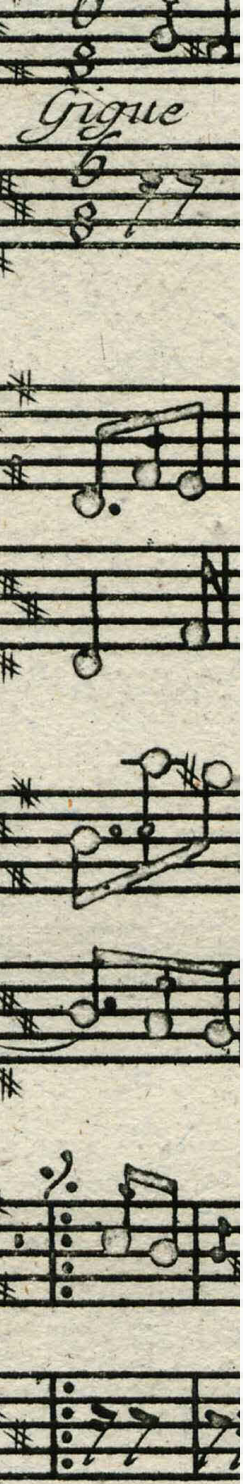
Ist eine Vorstellung eines schmerzlichen Abschieds den ich in die ferne Welt verjahren

adagioissimo.

Ist ein allgemeines Lamento

A fragment of the Capriccio in B flat major 'on the departure of his beloved brother', BWV992

Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
'Möllersche Handschrift', D-B Mus.ms. 40644



CONTENTS

TRACK LISTING	👉	page 4
ENGLISH	👉	page 5
FRANÇAIS	👉	page 13
DEUTSCH	👉	Seite 17

www.hyperion-records.co.uk

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

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

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

hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

ITALIAN CONCERTO BWV971

FRENCH OVERTURE BWV831

CLAVIER-ÜBUNG II (published in 1735)

CONCERTO NACH ITALIENISCHEN GUSTO

'ITALIAN CONCERTO' BWV971 [12'44]

- [1] [untitled] [4'05]
- [2] Andante [5'01]
- [3] Presto [3'36]

OUVERTÜRE NACH FRANZÖSISCHER ART

'FRENCH OVERTURE' BWV831 [33'52]

- [4] Overture [12'53]
- [5] Courante [2'06]
- [6] Gavotte I [1'15]
- [7] Gavotte II [1'13]
- [8] Gavotte I da capo [0'42]
- [9] Passepied I [1'02]
- [10] Passepied II [0'47]
- [11] Passepied I da capo [0'35]
- [12] Sarabande [3'55]
- [13] Bourrée I [1'07]
- [14] Bourrée II [1'23]
- [15] Bourrée I da capo [0'45]
- [16] Gigue [3'01]
- [17] Echo [3'00]

Four duets from CLAVIER-ÜBUNG III (published in 1739)

- [18] **DUET IN E MINOR** BWV802 [2'43]
- [19] **DUET IN F MAJOR** BWV803 [3'04]
- [20] **DUET IN G MAJOR** BWV804 [2'37]
- [21] **DUET IN A MINOR** BWV805 [2'38]

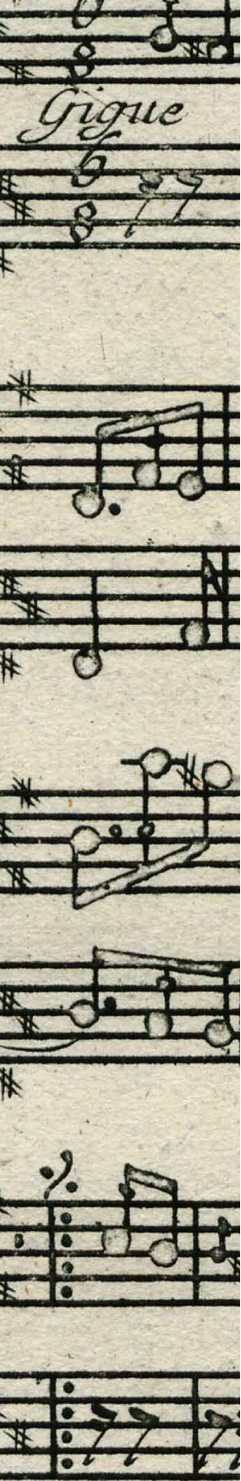
CAPRICCIO IN B FLAT MAJOR

'ON THE DEPARTURE OF HIS BELOVED BROTHER' BWV992 [10'11]

- [22] Ist eine Schmeichelung der Freunde,
um denselben von seiner Reise abzuhalten:
Arioso (Adagio) [2'08]
- [23] Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum,
die ihm in der Fremde könnten vorkommen [1'23]
- [24] Ist ein allgemeines Lamento
der Freunde: Adagissimo [2'26]
- [25] Allhier kommen die Freunde (weil sie doch
sehen, dass es anders nicht sein kann)
und nehmen Abschied [0'42]
- [26] Aria di postiglione: Allegro poco [1'03]
- [27] Fuga all'imitazione della cornetta
di postiglione [2'27]
- [28] **CAPRICCIO IN E MAJOR 'IN HONOREM
JOHANN CHRISTOPH BACHII
OHRDRUFIENSIS'** BWV993 [6'07]

MAHAN ESFAHANI

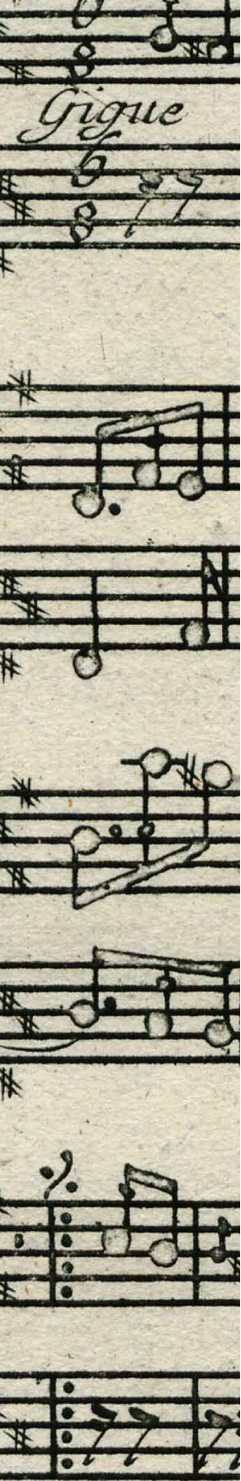
HARPSICHORD



AS I NOTED IN my discussion of *The Six Partitas* (BWV825–830), the *Clavier-Übung* is in some ways a project of dissimulation on the part of the composer. In the manner in which Bach exploited the vocabulary of ‘known’ and commonly used genres to mask sometimes highly provocative musical meaning, the contents of *Clavier-Übung II*—the *Concerto in the Italian style* (BWV971) and the *Overture in the French manner* (BWV831)—differ from the first volume in degree rather than in kind. That Bach sees these works as a continuation of the earlier set is obvious from a tonal perspective, as the spiral of keys with ever-growing intervals between them (B flat, C, A, D, G, E) concludes with the key of the *Italian Concerto* on F. Then, as though to underline the aesthetic non sequitur presented by a detour to the French style, the *Overture* is centred on the tone most distant from F by way of a tritone, namely B natural. As far as genre is concerned, as with the partitas (recorded on Hyperion CDA68311/2), the contents of *Clavier-Übung II* occupy a grey area between what at first seem like transcriptions from orchestral models and the more malleable textures and ‘feel’ (from the perspective of the player’s hands) of keyboard-playing as originally bound by an intersection of influences from other plucked strings and the human voice. This is not the result of some sort of compositional oversight or carelessness. Rather, the role of the keyboard—usually humbly consigned to imitating grander combinations of instruments—is transformed through this ambivalence into a fundamentally interior encounter transcending everything commonly known to Bach’s contemporaries. It is in the second volume of the *Clavier-Übung* that we first sense what the Classical theorist Koch later called the keyboardist’s ‘communing with himself’, an experience pregnant with layers of reflection potentially more nuanced than those offered by a concerto ensemble or the twenty-four violins of some petty German princeling.

Bach’s spirit of innovation is equally evident in the way he handles the harpsichord as a piece of machinery. In the ‘f[orte]’ and ‘p[iano]’ markings in both works, the composer’s reminder to us of ensemble textures is also an acknowledgement of the sonic and expressive capabilities of the large double-manual harpsichord that would have been only a recent arrival within Bach’s milieu. For contrast, we may consider that every note of the first volume of the *Clavier-Übung* (1726–31) is playable on a single-manual instrument, whereas in *Clavier-Übung II* (1735) it is technically possible, but to do so would neither follow the letter of the composer’s intentions nor allow the work to achieve its maximum expressive potential. This second point is particularly important in the context of the High Baroque; indeed, no similar scenario suggests itself in the works of any of Bach’s contemporaries. In the *Italian Concerto* the technical demands on the player call for considerable agility and quick reflexes in navigating the transitions between manuals. This is not merely a case of raising a hand to the second manual or lowering it to the first one, but actually the myriad synapses to one’s fingers being greatly taxed in handling the different plucking points of the two keyboards vis-à-vis the position of the jacks and the string lengths and the different properties of articulation inherent therein. Bach’s dialectical style extends these techniques to the eponymous first movement of the *French Overture*, where the two manuals of the harpsichord are used to great effect in imitating the textures of the fugal concerto style found in such roughly contemporary works as the B minor orchestral suite for flute and strings (BWV1067).

The realm in which the *French Overture* most excels and outdoes the partitas is in the dramatic architecture of the multi-movement work as a whole. Here Bach constructs a narrative more obviously theatrical than that underscoring the tonal and motivic unity found in some of the partitas.



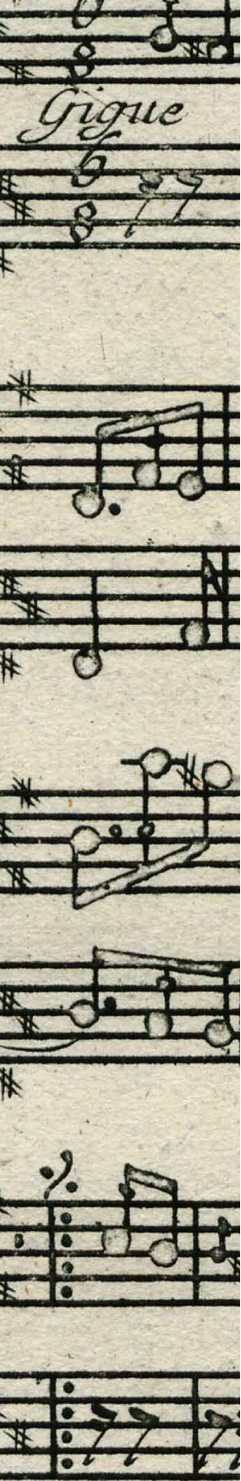
Thus does the extraordinary sweep of the opening movement (track [4]) give way to vignettes that each explore a character associated with various aspects of the dancer's art. The most remarkable moments are the sarabande [12], which surely is the spiritual high point of the entire collection, and the succession from the rustic gigue [16] to the sophistication of the echo [17]—here one imagines the bear-trainers and monkeys of the first dance hobbling away as the virtuosi of the ballet troupe leap onto the stage for the culminating scene of the evening.

Inexplicably, the four duets (BWV802–805) from the third instalment of the *Clavier-Übung* (1739) are practically ignored by harpsichordists, whether on record or in the recital hall. That they seem to have enjoyed greater attention from pianists is not so surprising when one considers that pianists regularly pilfer from the organ repertoire in any case—and that *Clavier-Übung III* was, after all, principally an organ publication. Perhaps it is the 'absolute' nature of the duets' musical content that has put off harpsichordists, who in recent history have seemed more interested in keyboard music shaped by the dance or by patterns of song and speech.

Nevertheless, to define the duets as mere extended two-part inventions would be to deny their tremendous power. Perhaps they are better seen as distillations in two voices of the harmonic and textural innovations that Bach and his contemporaries had made in the realm of ensemble and vocal music, particularly in the cantata genre, where a remarkably nuanced attention to the power of text effected the highest points of tonal complexity in the High Baroque. Thus the cross-relations—contradictions between chromatically adjacent tones in different voices—of the first duet (BWV802 [18]) give way to a frank bitonality in the second (BWV803 [19]). Here a canon on the second theme is introduced at the interval of a fourth, which means that the preponderance of leading tones in an already

modulating structure is replicated around a completely different tonal centre. In other words, the left hand modulates from A minor to D minor, whereas the right hand does so from D minor to G minor. In the third (BWV804 [20]) and fourth duets (BWV805 [21]) the harmonic language is somewhat more conservative and, especially in the third one, the harmonic speed is much slower than in the first two works of the collection. But here Bach turns his attention to stretching the possibilities of texture offered by the seemingly basic structure of two equal voices. What seem like exercises (for the budding composer as well as for the player) bloom into works of expressive power that abound in the sort of humour commonly associated with the eighteenth-century culture of wordplay and witty exegesis.

As a counter to the mature composer of the *Clavier-Übung*, the two capriccios (BWV992 and 993) are most likely the earliest works that can be attributed to J S Bach. In the absence of primary sources, the attributions in the main surviving source—the so-called *Möllersche Handschrift*, D-B Mus.ms. 40644, before 1721—came from a circle of scribes that included Bach's elder brother, the Ohrdruf organist Johann Christoph. Indeed, the E major capriccio (BWV993 [28]) in this source bears a dedication to that very member of the Bach clan, who had taken in and taught his younger brother from 1695 to 1700. It was under Christoph's supervision that the young Sebastian not only studied the keyboard instruments of the day but also came into contact with what would have been the canon as far as Protestant North Germany was concerned: works of composers such as Frescobaldi, Froberger, D'Anglebert, Kerll, Pachelbel and others. In this sense the fulsome strains of the E major capriccio—a work in which the young composer throws in every harmonic and contrapuntal trick that he can muster—are as much a tribute to the music Bach studied in Ohrdruf as they are a homage to the brother who set him on his path in life. The most obvious model



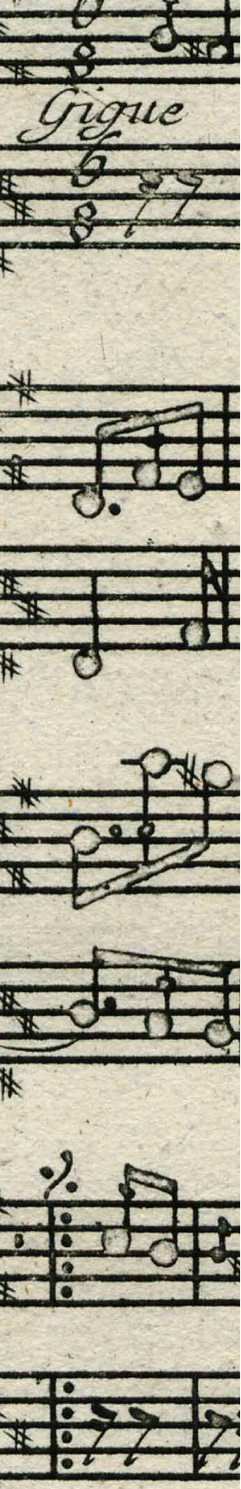
for BWV993 is a capriccio—found in the ‘Andreas Bach’ collection copied out during the same period and by the same cast of characters responsible for the *Möllersche Handschrift*—attributed to a ‘Seignore [sic] Polaroli’ (who may or may not be the same person as the Venetian composer Carlo Francesco Pollarolo, c1653–1723). Both works have a meandering style which in the case of ‘Polaroli’ reduces the counterpoint to two basic voices. In the work by Bach, based as it is on a more complex and humorous theme, moments of harmonic complexity are used as episodes between bursts of great polyphonic energy with several voices all of a sudden piling in at once. The inherent tension building up between the various themes eventually shatters into a thousand little pieces as Bach finishes on an inconclusive cadence followed by an exuberant cadenza in demisemiquavers and massive organ-like chords. This is where we get a glimpse of the young firebrand keyboardist who delighted his peers and frustrated his (often dour) employers.

The theme of brotherly love applies equally to the B flat major capriccio (BWV992), according to the titles in the *Möllersche Handschrift*, ‘on the departure of his beloved brother’. Early Bach biographers speculated a connection between this title and the 1704 departure from the family fold of Bach’s younger brother Johann Jakob, who joined the Swedish military band as an oboist in the midst of the Great Northern War. The habit of musicologists to dismiss and then revise the veracity of anecdotes and hypotheses notwithstanding, the B flat capriccio (in reality a programmatic multi-movement sonata) is cut from a generally more mature fabric than that of its companion work in E major. In fact, its title may be an allusion to BWV993; for that reason I consider it to be a somewhat later work. Throughout the movements Bach uses rhetorically pregnant melodic gestures to suggest various emotions and ideas—e.g. regret by two or more persons (falling parallel sixths

at the conclusion of the first movement [22]), danger (a descending interval followed by the rise of an augmented fourth, highly ornamented and thus suggesting difficulties [23]) and sadness (the descending chromatic tetrachord of the F minor lamento [24]). The closing fugue ‘on the [theme of the] postilion’s horn’ even makes sly reference to the call of the driver as he hurries up the horses, heard in the falling semiquavers spanning an octave that Bach uses as a countersubject and which he pilfers from the brief penultimate movement.

Much has been said in the literature about the supposed naivety of BWV992. I find most of this cynical commentary to be rather unjustified, if only for the tour de force that is the concluding fugue, in which over the course of a few minutes the teenaged Bach renders every fugue before him practically obsolete. What had been even in the best circumstances a somewhat scholastic genre is in the young Thuringian’s hands the stage for a drama of great humour and charm, as indeed all of his fugues are. It is because rather than in spite of the complexities of the fugue that J S Bach finds his most congenial track for expression and artistic transcendence.

SOME PROBLEMS As with the first part of the *Clavier-Übung* (1726–31), the philological situation for the second volume is fairly straightforward as the primary source is a printing initiated by J S Bach himself. Moreover, the 1735 publication is very well done indeed, having been executed in the atelier of the famous Weigel family of engravers in Nuremberg. Bach must have obtained some sort of private backing for this endeavour, as engraving was far too expensive an activity to be offset by sales of music to the relatively few members of the public who could afford to buy it (and the keyboard music of J S Bach at that, which was not exactly calculated to appeal to popular tastes). Nonetheless, there are a few possible mistakes in the 1735 engraving that I have clarified



with reference to a few secondary sources most assuredly made from copies of the print itself. The most notable one is in bars 13–14 of the first movement of the *Italian Concerto*, where the anapaestic construction of the downward melodic path from the diminished seventh is printed opposite what we find in the repetition of these bars in the closing ritornello, where Bach's rhythm is dactylic. Most editors from the time of the Bach-Gesellschaft onwards have 'corrected' these bars to conform to the closing ritornello, with the exception of Rosalyn Tureck, whose edition for G Schirmer (1983) faithfully presents Bach's text; like her and a number of secondary scribes from the generation of Bach's students, I see no reason to play differently from the earliest authentic text at hand. In fact, this Lombardic rhythm is found in a good many other instrumental works of Bach. As for whether the composer would have used two completely opposite or apposite rhythms in the same harmonic and melodic context, one cannot draw any real conclusions about the habits of artists

in an age before modern notions of standardization. So I leave it as it is.

The situation with the two capriccios, both being early works, is more complicated. As with BWV971 and 831, there is no autograph score extant for either work, but there is no composer-supervised printing either. Curiously, however, I found that the language of embellishments for the E major capriccio in the hand of J P Kellner (D-B Mus.ms. Bach P 804) did somewhat resemble that of the copy of BWV992 (the other capriccio recorded here) in the *Möllersche Handschrift* (D-B Mus.ms. 40644, before 1721), most likely in the hand of Johann Christoph Bach the Younger (1671–1721). This might suggest that Kellner's ornaments could emanate if not from J S Bach himself then at least from the first generation of a circle of admirers and relatives who played these works in the earlier decades of the eighteenth century. Due to this and other factors, I referred to these copyists for the primary sources for both works.

MAHAN ESFAHANI © 2022

SOURCES

Italian Concerto & French Overture

London, The British Library

'Zweyter Theil der Clavier Übung', GB-Lbl Hirsch III. 38 (1735, original printing), with 117 handwritten corrections, possibly autograph

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

D-B Mus.ms. Bach P 215 (J C Ritter, c1755–67)

D-B Mus.ms. Bach P 809 (Bernhard Kayser, before 1736)

D-B Mus.ms. Bach P 226, Faszikel 9 (BWV831a in C minor, Anna Magdalena Bach, before mid-1733)

Duets, BWV802–805

London, The British Library

'Dritter Theil der Clavier Übung', GB-Lbl Hirsch III. 39 (1739, original printing)

Capriccios, BWV992 & 993

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

'Möllersche Handschrift', D-B Mus.ms. 40644 (Johann Christoph Bach the Younger et al., before 1721)

D-B Mus.ms. Bach P 595, Faszikel 10 (fugue of BWV992 only, Johannes Ringk, c1730–1740)

D-B Mus.ms. Bach P 1087 (J G Preller, c1760–1789)

D-B Mus.ms. Bach P 804, Faszikel 7 (J P Kellner, c1725)

MAHAN *Esfahani*

Since making his London debut in 2009, Mahan Esfahani has established himself as the first harpsichordist in a generation whose work spans virtually all areas of classical music-making, from critically acclaimed performances and recordings of standard repertoire to working with the leading composers of the day and pioneering concerto appearances with major symphony orchestras on four continents. He was the first and only harpsichordist to be a BBC New Generation Artist (2008–2010), a Borletti-Buitoni prize winner (2009), a nominee for Gramophone’s Artist of the Year (2014, 2015 and 2017) and on the shortlist as Instrumentalist of the Year for the Royal Philharmonic Society Awards (2013 and 2019).

Esfahani’s work on new and modern music is particularly acclaimed, with high-profile solo and concertante commissions from George Lewis, Bent Sørensen, Poul Ruders, Anahita Abbasi, Daniel Kidane, Michael Berkeley and other contemporary voices forming the backbone of his repertoire. His commitment to exploring the contemporary voice for the harpsichord is reflected in his 2020 Hyperion release *Musique?*—a compilation of electronic and acoustic works, including the modern revival of Luc Ferrari’s *Programme commun* for harpsichord and tape.

His richly varied discography for Hyperion and Deutsche Grammophon—including this ongoing series of the complete works of Bach—has been acclaimed in the English- and foreign-language press, and has garnered one Gramophone Award, two BBC Music Magazine Awards, a Preis der deutschen Schallplattenkritik, a Diapason d’Or and ‘Choc de Classica’ (France), and an ICMA, as well as a spot on *The New York Times*’ List of Top Recordings.

He can be frequently heard as a commentator on BBC Radio 3 and Radio 4, as a host for Record Review, Building a Library and Sunday Feature, and on live programmes with the popular mathematician and presenter Marcus du Sautoy; for the BBC’s Sunday Feature he is currently at



© Kaja Smith

work on his fourth radio documentary, following popular programmes on such subjects as the early history of African-American composers in the classical sphere and the development of orchestral music in Azerbaijan.

Born in Tehran in 1984, Esfahani grew up in the United States, studying musicology and history at Stanford University and working as a répétiteur and studying in Boston with Peter Watchorn before completing his studies in Prague with the celebrated Czech harpsichordist Zuzana Růžičková. Following several years spent in Milan, Oxford and London, he now makes his home in Prague.

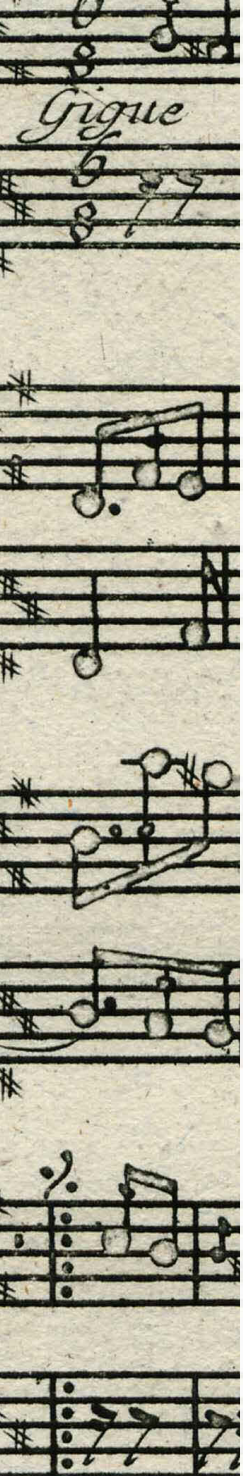
ACKNOWLEDGEMENTS

As with the partitas (CDA68311/2), Professor Andrew Talle of Northwestern University in the US has been a source of advice and unequalled insight for this recording. No less valuable has been the listener's perspective provided by Jonah Rosenberg, David Vivian Russell, Kirsty Harris, Matej Kliman, and Stephen and Mary Roe. Likewise, the transformation of my harpsichord-playing into something I hope is (or at least promises to be) serious began many years ago with studying the B flat major capriccio—and a number of other works by J S Bach—with Peter Watchorn in Cambridge, Massachusetts. He is responsible for whatever I have achieved of value in this and other recordings.
Non senza fatica si giunge al fine ...

I would like personally to thank John Gilhooly CBE of Wigmore Hall for his support of my work since the beginning of my career, and in particular of my multi-season project to perform all the solo keyboard works of J S Bach at Wigmore Hall, London.

The instrument heard on this album was built by the workshop of Jukka Ollikka in Prague and completed in January 2018; it is based on the theories and surviving examples of Michael Mietke with the hypothetical addition of an extra soundboard for the 16' register and a cheek inspired by Pleyel, 1912; the disposition is as follows:
16'8'8"4' with buff on the upper manual / soundboard from carbon-fibre composite, EE to f3 / length: 2.8 metres

Tuning and technical work by Simon Neal based on various eighteenth-century German temperaments, $a' = 415\text{Hz}$

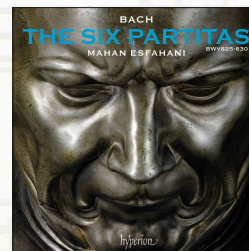


Also available from Mahan Esfahani

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Six Partitas CDA68311/2

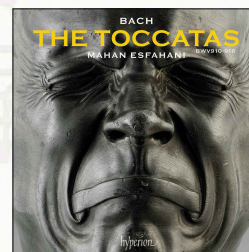
‘There’s no questioning Esfahani’s inquiring musical mind and absolute mastery of his instrument’ (*Gramophone*) ‘Part of the startling immediacy and modernity of Esfahani’s performances comes from the range of sounds his modern harpsichord can produce ... but also the breadth of Esfahani’s imagination, his sense of theatre, his willingness to explore and experiment’ (*BBC Record Review*)



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Toccatas CDA68244

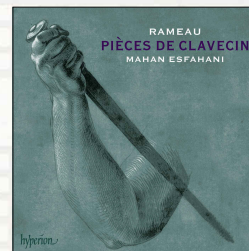
‘Under Mahan Esfahani’s fleet fingers, and even fleetier imagination, [the Toccatas] positively fly’ (*BBC Music Magazine*) ‘Esfahani’s fearless, improvisatory approach is deeply satisfying, as is his engagement with sources and stylistic ideas that some players might shun’ (*BBC Record Review*) ‘Unquestionably one of the very finest Bach keyboard discs of recent decades’ (*The Europadisc Review*)



JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

Pièces de clavecin CDA68071/2

‘I don’t think I have heard a harpsichord sound as supple and rich in colours ... [Esfahani’s] rhythmic verve, wide spectrum of tone colour and joie de vivre is evident throughout’ (*The Sunday Times*) ‘Esfahani does something special and, I think, unique here, so identifying his own maverick intelligence with Rameau’s supple, refined use of wit and irony’ (*Limelight*)

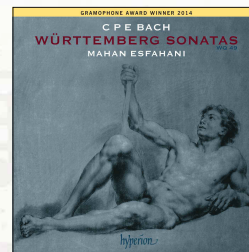


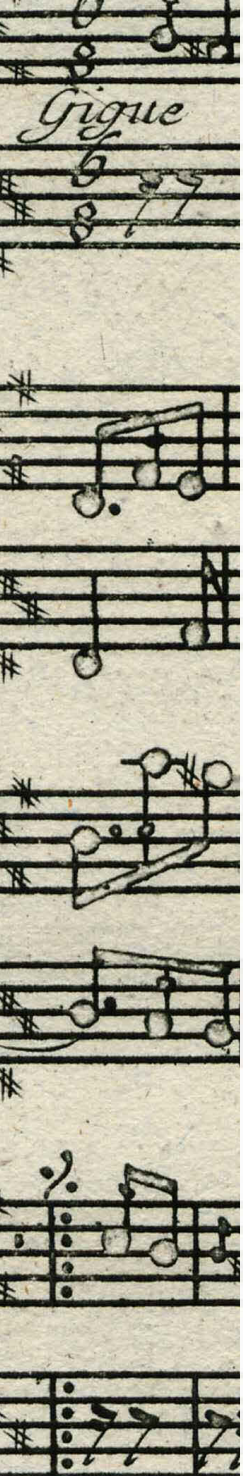
CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Württemberg Sonatas CDA67995

‘I spent most of the year procrastinating, unable to stop listening and start writing an article on C P E Bach. Perhaps I was enjoying the process too much, or maybe I wasn’t able to wrap my mind around the complexities of the composer’s music. Mahan Esfahani’s traversal of the ‘Württemberg’ Sonatas was one of the delights of the composer’s anniversary year, fully embodying the enormous range and subtlety of Bach’s expressive language, his playfulness, his tenderness and his manifold idiosyncrasies’ (*Gramophone*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER





Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 15–17 March 2021

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer MARK BROWN

Keyboard Technicians SIMON NEAL, EDMUND PICKERING (15 March)

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXII

Front illustration: Character head (1770–83) by Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783)

akg-images

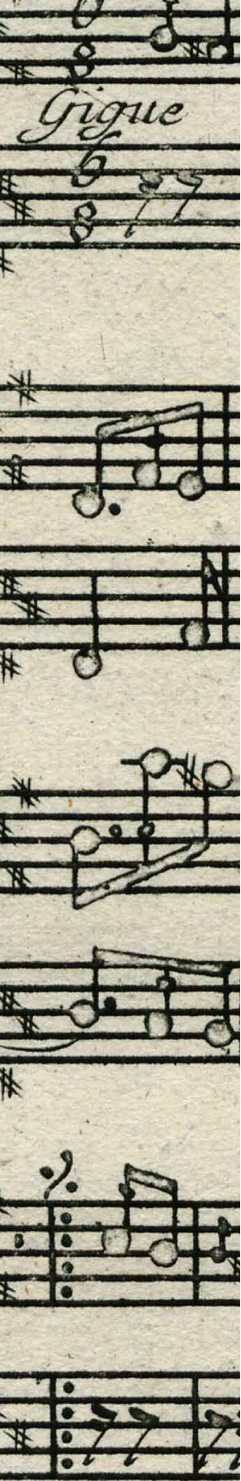
Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BACH *Concerto italien & Overture française*

COMME JE L'ÉCRIVAIS dans mon analyse des *Six Partitas* (BWV825–830), le *Clavier-Übung* est d'une certaine façon un projet de dissimulation de la part du compositeur. Le contenu du *Clavier-Übung II*—le *Concerto dans le style italien* (BWV971) et l'*Overture à la française* (BWV831)—diffère du premier volume par son ampleur plutôt que par sa nature dans la manière dont Bach exploita le vocabulaire de genres « connus » et communément utilisés afin de masquer une signification musicale parfois très provocante. Le fait que Bach voit ces œuvres comme un prolongement du recueil antérieur est manifeste sur le plan tonal, car la spirale des tonalités qui s'enchaînent sur des intervalles toujours croissants (si bémol, do, la, ré, sol, mi) s'achève sur la tonalité du *Concerto italien* sur fa. Ensuite, comme s'il voulait souligner l'esthétique illogique que présente un détour par le style français, l'*Overture* est centrée sur la tonalité la plus éloignée de fa en passant par un triton, à savoir si naturel. En ce qui concerne le genre, comme pour les partitas (enregistrées chez Hyperion sous la référence CDA68311/2), le contenu du *Clavier-Übung II* occupe une zone d'ombre entre ce qui ressemblait tout d'abord à des transcriptions de modèles orchestraux et les textures plus malléables et le « toucher » du jeu du clavier (dans l'optique des mains de l'instrumentiste) lié à l'origine par un croisement d'influences d'autres instruments à cordes pincées et de la voix humaine. Il ne s'agit pas du résultat d'une sorte d'omission ou de négligence en matière de composition. Le rôle du clavier—en général modestement relégué à imiter des combinaisons instrumentales plus spectaculaires—est plutôt transformé par le biais de cette ambivalence en une rencontre fondamentalement intérieure transcendant tout ce que connaissaient généralement les contemporains de Bach. C'est dans le deuxième volume du *Clavier-Übung* que l'on pressent pour la première fois

ce que Koch, le théoricien de la musique classique, appela par la suite l'instrumentiste à clavier « en communion avec lui-même », une expérience pleine de couches de réflexion potentiellement plus nuancées que celles offertes par un ensemble de concerto ou par les vingt-quatre violons de quelque insignifiant prince héritier allemand.

L'esprit novateur de Bach est tout aussi manifeste dans la manière dont il traite le clavecin comme une machine. Dans les indications « f[orte] » et « p[iano] » des deux œuvres, le rappel des textures d'ensemble que le compositeur nous adresse est aussi une reconnaissance des capacités sonores et expressives du grand clavecin à deux claviers qui avait dû faire son apparition depuis peu de temps dans le milieu de Bach. Par contraste, on peut considérer que chaque note du premier volume du *Clavier-Übung* (1726–31) est jouable sur un instrument à un seul clavier, alors que dans le *Clavier-Übung II* (1735) c'est possible sur le plan technique, mais en le faisant on ne suivrait pas à la lettre les intentions du compositeur et on ne laisserait pas cette œuvre réaliser tout son potentiel expressif. Ce second point est particulièrement important dans le contexte du Haut Baroque ; en fait, aucune œuvre d'un quelconque contemporain de Bach ne semble suggérer un scénario analogue. Dans le *Concerto italien*, les exigences techniques imposées à l'instrumentiste requièrent beaucoup d'agilité et de réflexes rapides pour passer d'un clavier à l'autre. Il ne s'agit pas uniquement de faire monter une main sur le second clavier ou qu'elle descende jusqu'au premier, mais en réalité de la myriade de synapses de chaque doigt qui sont très sollicités dans la gestion des différents points de pincement des deux claviers par rapport à la position des sautereaux, à la longueur des cordes et aux différentes propriétés d'articulation inhérentes à cet égard. Le style dialectique de Bach étend ces techniques au premier mouvement éponyme de



l'*Ouverture à la française*, où les deux claviers du clavecin sont utilisés avec succès en imitant les textures du style concerto fugué que l'on trouve dans des œuvres à peu près contemporaines comme la suite pour orchestre en si mineur pour flûte et cordes (BWV1067).

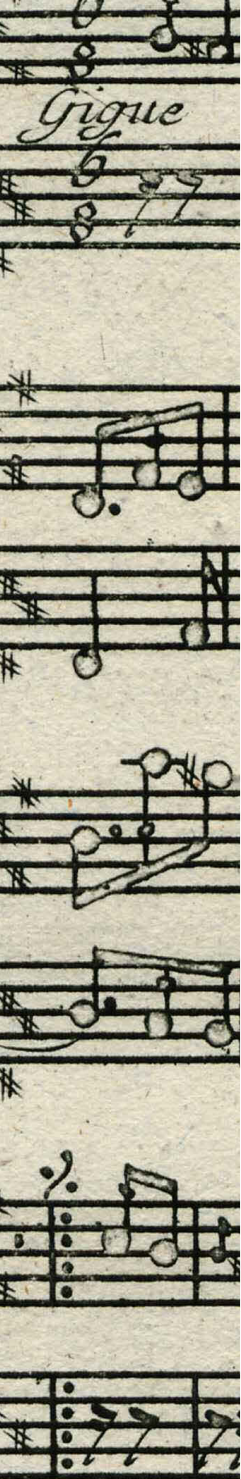
Le domaine dans lequel l'*Ouverture à la française* excelle le plus et surpasse les partitas se trouve dans l'architecture dramatique de l'œuvre en plusieurs mouvements dans son ensemble. Ici, Bach construit un récit manifestement plus dramatique que celui qui repose sur l'unité tonale et thématique trouvée dans certaines partitas. Ainsi le balayage extraordinaire du premier mouvement (plage [4]) fait place à des vignettes qui explorent chacune un caractère lié à divers aspects de l'art du danseur. Les moments les plus remarquables sont la sarabande [12], qui est certainement le point spirituel culminant de tout le recueil, et l'enchaînement de la gigue rustique [16] et de la sophistication de l'écho [17]—ici on imagine les dresseurs d'ours et les singes de la première danse partant clopin-cloplant lorsque les virtuoses de la troupe de ballet déboulent sur scène pour le moment culminant de la soirée.

Inexplicablement, les quatre duos (BWV802–805) du troisième fascicule du *Clavier-Übung* (1739) sont pratiquement ignorés des clavecinistes, au disque comme en récital. Qu'ils semblent avoir joui d'une plus grande attention de la part des pianistes n'est pas surprenant si l'on considère que les pianistes se livrent de toute façon régulièrement au chapardage dans le répertoire de l'orgue—et que le *Clavier-Übung III* était, après tout, principalement une publication pour orgue. C'est peut-être la nature « absolue » du contenu musical des duos qui a dissuadé les clavecinistes qui, dans l'histoire récente, ont semblé davantage intéressés par la musique pour clavier façonnée par la danse ou par des schémas basés sur le chant ou sur la parole.

Néanmoins, définir les duos comme de simples inventions à deux voix et de longue durée reviendrait à nier

leur pouvoir phénoménal. Ils sont peut-être mieux perçus comme des condensés à deux voix des innovations harmoniques et textuelles de Bach et de ses contemporains dans le domaine de la musique d'ensemble et de la musique vocale, en particulier dans le genre de la cantate, où une attention remarquablement nuancée au pouvoir du texte donna naissance aux moments les plus intenses de la complexité tonale du Haut Baroque. Ainsi, les fausses relations—la contradiction entre des sons adjacents sur le plan chromatique dans différentes voix—du premier duo (BWV802 [18]) font place à une franche bitonalité dans le second (BWV803 [19]). Ici, un canon sur le second thème est introduit à un intervalle de quarte, ce qui signifie que la prépondérance des principaux tons dans une structure qui module déjà est reproduite autour d'un centre tonal totalement différent. Autrement dit, la main gauche module de la mineur à ré mineur, alors que la main droite le fait de ré mineur à sol mineur. Dans les troisième (BWV804 [20]) et quatrième duos (BWV805 [21]), le langage harmonique est un peu plus conservateur et, surtout dans le troisième, la vitesse harmonique est beaucoup plus lente que dans les deux premières œuvres du recueil. Mais ici Bach concentre son attention sur l'extension des possibilités de texture offertes par la structure apparemment fondamentale des deux voix égales. Ce qui ressemble à des exercices (pour le compositeur en herbe comme pour l'instrumentiste) se transforme en des œuvres de puissance expressive qui abondent dans le genre d'humour généralement associé à la culture des jeux de mots et de l'exégèse pleine d'esprit du XVIII^e siècle.

À l'encontre du *Clavier-Übung* d'un compositeur mûr, les deux capriccios (BWV992 et 993) sont fort probablement les premières œuvres que l'on peut attribuer à J S Bach. En l'absence de sources premières, les attributions dans la principale source qui nous soit parvenue—le *Möllersche Handschrift*, D-B Mus.ms. 40644, antérieur à 1721—

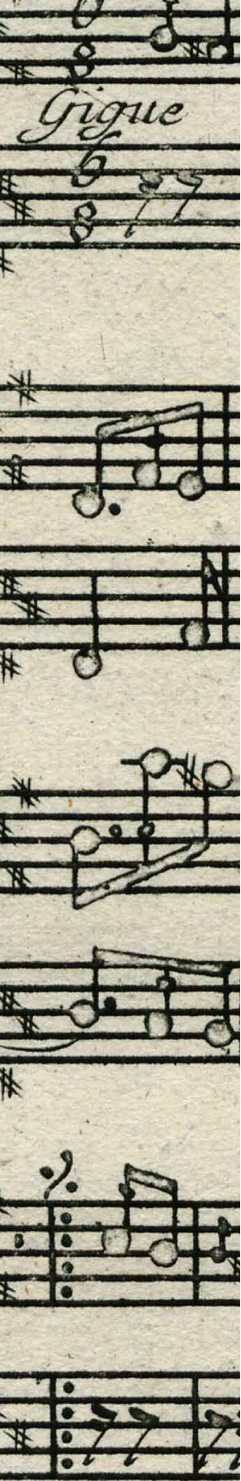


viennent d'un cercle de copistes comprenant le frère aîné de Bach, l'organiste d'Ohrdruf, Jean-Christophe. En effet, dans cette source, le capriccio en mi majeur (BWV993 [28]) porte une dédicace à ce membre du clan Bach, qui avait recueilli et prodigué son enseignement à son jeune frère de 1695 à 1700. C'est sous la supervision de Jean-Christophe que le jeune Jean-Sébastien étudia non seulement les instruments à clavier de l'époque mais entra aussi en contact avec ce qui devait être une référence dans l'Allemagne protestante du Nord : les œuvres de compositeurs comme Frescobaldi, Froberger, D'Anglebert, Kerll, Pachelbel, notamment. En ce sens, les accents obséquieux du capriccio en mi majeur—une œuvre dans laquelle le jeune compositeur ajoute tous les tours harmoniques et contrapuntiques dont il est capable—sont autant un hommage à la musique que Bach étudiait à Ohrdruf qu'au frère qui lui fit faire ses premiers pas dans la vie. Le modèle le plus évident pour le BWV993 est un capriccio, trouvé dans le recueil « Andreas Bach » recopié au cours de la même période par le même groupe d'individus à qui l'on doit le *Möllersche Handschrift*, capriccio attribué à un « Signore [sic] Polaroli » (qui pourrait être ou non la même personne que le compositeur vénitien Carlo Francesco Pollarolo, vers 1653–1723). Les deux œuvres ont un style décousu qui, dans le cas de « Polaroli » réduit le contrepoint à deux voix de base. Dans l'œuvre de Bach, basée sur un thème plus complexe et humoristique, certains moments de complexité harmonique sont utilisés comme épisodes entre des éclats de grande énergie polyphonique avec plusieurs voix qui se superposent soudain simultanément. La tension inhérente qui monte entre les divers thèmes finit par voler en éclats en mille morceaux quand Bach termine sur une cadence sans conclusion véritable suivie d'une conclusion exubérante en triples croches et en accords massifs comme à l'orgue. C'est là où nous avons un aperçu du jeune

clavecinateur provocateur qui ravissait ses pairs et énervait ses employeurs (souvent renfrognés).

Le thème de l'amour fraternel s'applique aussi au capriccio en si bémol majeur (BWV992), intitulé dans le *Möllersche Handschrift*, « sur le départ de son frère bien-aimé ». Les premiers biographes de Bach ont supposé qu'il y avait une relation entre ce titre et le départ en 1704 de la famille du jeune frère de Bach, Johann Jakob qui entra dans les rangs de la fanfare militaire suédoise comme hautboïste au milieu de la Grande Guerre du Nord. En dépit des habitudes des musicologues consistant à exclure, puis à réviser la véracité des anecdotes et hypothèses, le capriccio en si bémol majeur (en réalité une sonate à programme en plusieurs mouvements) est taillé dans un tissu généralement plus mûr que celui de son pendant en mi majeur. En fait, son titre pourrait être une allusion au BWV993 ; pour cette raison, je considère qu'il s'agit d'une œuvre un peu plus tardive. Du début à la fin des mouvements, Bach utilise des gestes mélodiques à la rhétorique féconde pour suggérer diverses émotions et idées—par exemple, les regrets de deux personnes ou davantage (sixtes parallèles descendantes à la conclusion du premier mouvement [22]), le danger (un intervalle descendant suivi de la montée d'une quarte augmentée, très ornementée et suggérant ainsi des difficultés [23]) et la tristesse (le tétracorde chromatique descendant du lamento en fa mineur [24]). La fugue conclusive « sur le [thème du] cor de postillon » fait même légèrement référence à l'appel du conducteur lorsqu'il bouscule les chevaux, entendu dans les doubles croches descendantes sur une octave que Bach utilise comme contre-sujet et qu'il escamote dans le bref avant-dernier mouvement.

On a beaucoup écrit sur la naïveté supposée du BWV992. Je trouve que la majeure partie de ces commentaires cyniques est assez injustifiée, ne serait-ce que pour le tour de force que représente la fugue finale, où, en l'espace de



quelques minutes, Bach, l'adolescent, rend toutes les fugues composées avant lui pratiquement obsolètes. Ce qui était, dans le meilleur des cas, un genre un peu scolastique devient, entre les mains du jeune homme de Thuringe, la scène d'un drame plein d'humour et de charme, comme le sont d'ailleurs toutes ses fugues. C'est à cause de plutôt qu'en dépit des complexités de la fugue que J S Bach trouve sa voie la plus agréable pour l'expression et la transcendance artistique.

QUELQUES PROBLÈMES Comme pour la première partie du *Clavier-Übung* (1726–31), la situation philologique du deuxième volume est assez simple car la source première est une impression entreprise par J S Bach lui-même. En outre, l'édition de 1735 est d'excellente qualité en vérité, ayant été exécutée dans l'atelier de la célèbre famille de graveurs Weigel à Nuremberg. Bach dut sans doute bénéficier d'une sorte de soutien financier privé pour ce projet, car la gravure était une activité beaucoup trop onéreuse pour être compensée par les ventes de musique à un public relativement peu fourni pouvant se permettre de l'acheter (et, à cet égard, la musique pour clavier de J S Bach n'était pas vraiment faite pour plaire aux goûts populaires). Néanmoins, il y a quelques erreurs possibles dans la gravure de 1735 que j'ai clarifiées en me référant aux sources secondaires, sans aucun doute réalisées à partir d'exemplaires du texte imprimé lui-même. L'erreur la plus notable se trouve aux mesures 13–14 du premier mouvement du *Concerto italien*, où la construction anapestique de la voie mélodique descendante à partir de la septième diminuée est imprimée à l'inverse de ce que l'on trouve dans la répétition de ces mesures dans la ritournelle finale, où le rythme de Bach est dactylique. La plupart des éditeurs à partir de l'époque de la Bach-Gesellschaft ont

« corrigé » ces mesures pour se conformer à la ritournelle conclusive, à l'exception de Rosalyn Tureck, dont l'édition chez G Schirmer (1983) présente fidèlement le texte de Bach ; comme elle et comme un certain nombre de copistes de la génération des élèves de Bach, je ne vois aucune raison de jouer autre chose que le premier texte authentique dont nous disposons. En fait, on trouve ce rythme lombard dans bon nombre d'autres œuvres instrumentales de Bach. Quant à se demander si le compositeur aurait utilisé deux rythmes parfaitement appropriés dans le même contexte harmonique et mélodique, on ne peut tirer la moindre conclusion véritable quant aux habitudes des artistes à une époque antérieure aux notions modernes de standardisation. Je le laisse donc tel quel.


La situation est plus complexe en ce qui concerne les deux capriccios, qui sont tous deux des œuvres de jeunesse. Comme pour les BWV971 et 831, il n'existe pas de partitions autographes pour ces deux œuvres, mais il n'y a pas non plus d'édition supervisée par le compositeur. Toutefois, chose assez curieuse, j'ai trouvé que le langage des ornements pour le capriccio en mi majeur de la main de J P Kellner (D-B Mus.ms. Bach P 804) ressemblait vraiment un peu à la copie du BWV992 (l'autre capriccio enregistré ici) dans le *Möllersche Handschrift* (D-B Mus.ms. 40644, avant 1721), très probablement de la main de Jean-Christophe Bach le jeune (1671–1721), ce qui pourrait laisser entendre que les ornements de Kellner pourraient émaner sinon de J S Bach lui-même au moins de la première génération d'un cercle d'admirateurs et de parents qui jouèrent ces œuvres au cours des premières décennies du XVIII^e siècle. Pour cette raison et en tenant compte d'autres facteurs, je me suis référé à ces copistes pour les sources premières de ces deux œuvres.

MAHAN ESFAHANI © 2022
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

The left side of the page features a vertical strip of a handwritten musical score. The word "Gigue" is written in a cursive hand at the top. Below it, several staves of music are visible, showing notes, rests, and clefs. The paper is aged and yellowed.

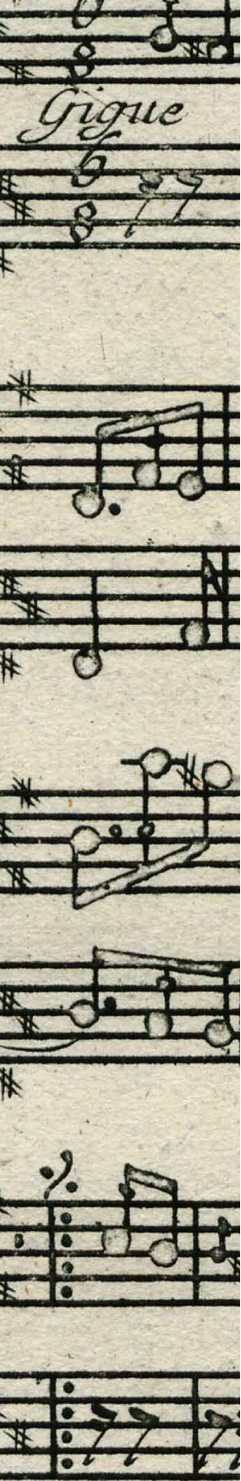
BACH *Italienisches Konzert & Französische Ouvertüre*

WIE ICH IN meiner Besprechung der *Sechs Partiten* (BWV825–830) hervorgehoben habe, ist die *Clavierübung* in gewisser Weise ein Akt der Dissimulation seitens des Komponisten. Die Art und Weise, in der Bach das Vokabular „bekannter“ und häufig verwendeter Gattungen einsetzte, um zuweilen höchst provokative musikalische Bedeutungen zu verschleiern, unterscheidet sich im zweiten Teil der *Clavierübung*—das *Concerto nach Italienischen Gusto* (BWV971) und die *Ouvertüre nach Französischer Art* (BWV831)—eher in ihrem Ausmaß als in ihrer Art vom ersten Teil. Dass Bach diese Werke als Fortsetzung des ersten Bandes sieht, ist aus tonaler Sicht offensichtlich, da die Spirale der Tonarten, die in zunehmend großen Intervallen voneinander entfernt liegen (B, C, A, D, G, E), mit der Tonart des *Italienisches Konzerts* auf F endet. Als wolle er den mit der *Ouvertüre* ästhetisch unlogischen Schritt zum französischen Stil unterstreichen, liegt diesem Stück eine weit entfernte Tonart zugrunde, nämlich H, das von F durch einen Tritonus getrennt ist. Was die Frage der Gattung betrifft, so bewegen sich die Werke der *Clavierübung II*, ebenso wie die *Partiten* (Hyperion CDA68311/2), in einer Grauzone zwischen dem, was auf den ersten Blick wie Transkriptionen von Orchesterwerken erscheint, und den plastischeren Strukturen und dem „Gefühl“ (aus der Perspektive der Interpretenhände) des Tastenspiels, das sich ursprünglich durch eine Überschneidung von anderen Zupfinstrumenten und der menschlichen Stimme auszeichnet. Es ist dies nicht das Ergebnis eines kompositorischen Versehens oder einer Nachlässigkeit. Vielmehr verwandelt sich die sonst bescheidene Rolle des Tasteninstrumentes (welches normalerweise größere Instrumentenkombinationen imitiert) durch diese Ambivalenz in eine prinzipiell innerliche Begegnung, die über alles hinausgeht, was Bachs Zeitgenossen gemeinhin bekannt war. Im zweiten

A small, stylized illustration of a hand with the index finger pointing to the right, located in the top right corner of the page.

Teil der *Clavierübung* spüren wir zum ersten Mal, was der Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch später als das In-sich-gehen des Tastenspielers beschrieb—eine Erfahrung, die mit vielschichtigeren Reflexionen verbunden ist, als sie ein Concerto-Ensemble oder die vierundzwanzig Geigen eines durchschnittlichen deutschen Fürsten bieten konnten.

Bachs Innovationsgeist zeigt sich auch in der Art und Weise, wie er das Cembalo als mechanisches Gerät behandelt. In den „f[orte]“- und „p[iano]“-Bezeichnungen in beiden Werken ist der Verweis des Komponisten auf Ensemble-Strukturen auch eine Bestätigung der klanglichen und expressiven Möglichkeiten des großen zweimanualigen Cembalos, das in Bachs Umfeld erst seit Kurzem zur Verfügung stand. Zwar können wir davon ausgehen, dass jeder Ton des ersten Teils der *Clavierübung* (1726–31) auf einem einmanualigen Instrument spielbar ist, in Teil II (1735) jedoch mag dies zwar technisch möglich sein, doch entspricht es weder den Absichten des Komponisten noch kann das Werk so sein maximales Ausdruckspotential erreichen. Dieser zweite Punkt ist im Kontext des Hochbarocks besonders wichtig—Vergleichbares findet sich mitnichten in den Werken der Zeitgenossen Bachs. Im *Italienischen Konzert* umfassen die technischen Anforderungen an den Interpreten eine beträchtliche Agilität sowie schnelle Reflexe bei den Übergängen zwischen den Manualen. Dabei geht es nicht nur darum, die Hand zum zweiten Manual zu heben oder zum ersten zu senken, sondern die unzähligen Synapsen zu den Fingern werden beim Umgang mit den unterschiedlichen Zupfpunkten der beiden Manuale hinsichtlich der Position der Springer und der Saitenlängen und den damit verbundenen unterschiedlichen Artikulationseigenschaften stark beansprucht. Bachs dialektischer Stil dehnt diese Techniken auf den gleichnamigen ersten Satz der *Französischen Ouvertüre*



The opening of the 'Italian Concerto', BWV971

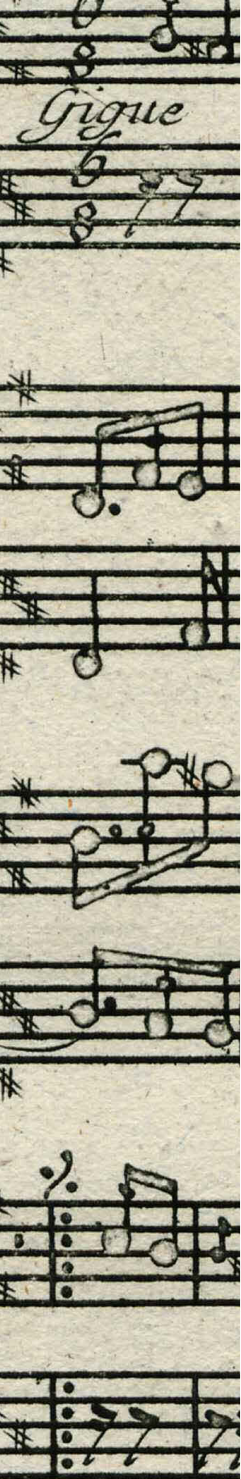
Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-B Mus.ms. Bach P 215 (in the hand of J C Ritter)

aus, in dem die beiden Manuale des Cembalos sehr wirkungsvoll eingesetzt werden, um die Texturen des fugierten Konzertstils zu imitieren, die man in Werken derselben Zeit wie etwa der Orchestersuite h-Moll für Flöte und Streicher (BWV1067) findet.

Die *Französische Ouvertüre* zeichnet sich besonders durch ihre dramatische Architektur und mehrsätzliche Anlage aus, und übertrifft damit auch die Partiten. Hier konstruiert Bach eine Schilderung, die offensichtlich theatralischer konzipiert ist als die tonale und motivische Einheit, die sich in einigen der Partiten findet. So geht der außergewöhnliche Schwung des Eröffnungssatzes (Track [4]) in Charakter-skizzen über, die sich mit den verschiedenen Aspekten der Tanzkunst auseinandersetzen. Die bemerkenswertesten Momente sind die Sarabande [12], die sicherlich den spirituellen Höhepunkt darstellt, sowie die Abfolge von der rustikalen Gigue [16] zur Raffinesse des Echos [17]—hier stellt man sich vor, wie die Bärentrainer und Affen des ersten Tanzes davonhumpeln, während die Virtuosen der Ballettruppe auf die Bühne springen, um die krönende Szene des Abends darzustellen.

Es ist nicht nachzuvollziehen, weshalb die vier Duette (BWV802–805) aus dem dritten Teil der *Clavierübung* (1739) von Cembalisten praktisch ignoriert werden, sei es auf Schallplatten oder im Konzertsaal. Weniger überraschend jedoch ist, dass sie anscheinend von Pianisten mehr beachtet werden—Pianisten bedienen sich ohnehin regelmäßig im Orgelrepertoire, und die *Clavierübung III* war in erster Linie eine Orgelpublikation. Vielleicht ist es der „absolute“ Charakter des musikalischen Inhalts der Duette, der auf Cembalisten abschreckend wirkt, denn in der jüngeren Geschichte scheinen diese sich eher für Tastenmusik interessiert zu haben, die vom Tanz oder von Gesangs- und Sprachmustern geprägt ist.

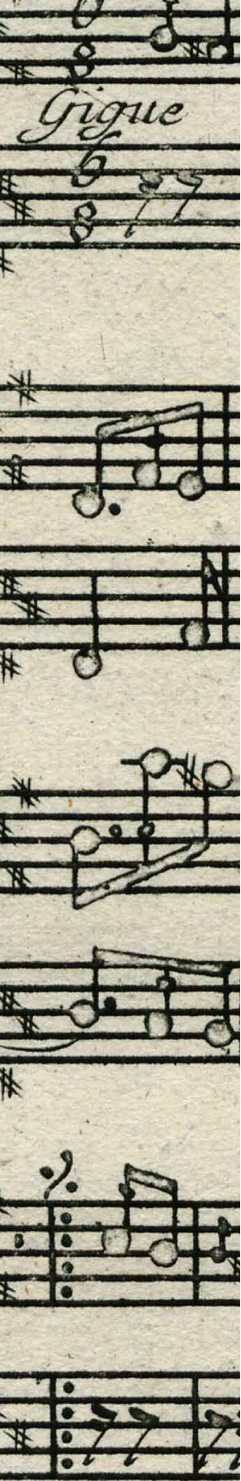
Wenn man die Duette lediglich als erweiterte zweistimmige Inventionen bezeichnete, würde man ihnen jedoch ihre enorme Kraft aberkennen. Vielleicht sind sie eher als zweistimmige Destillationen der harmonischen und strukturellen Innovationen zu verstehen, die Bach und seine Zeitgenossen im Bereich der Ensemble- und Vokalmusik bewirkt hatten, insbesondere in der Kantate,



wo eine bemerkenswert nuancierte Sorgfalt in Hinsicht auf die Ausdruckskraft des Textes Gipfelpunkte klanglicher Komplexität im Hochbarock erreichte. So weichen die Querstände—die Spannung zwischen aufeinander folgenden chromatischen Tönen in verschiedenen Stimmen—des ersten Duetts (BWV802 [18]) einer offenen Bitonalität im zweiten (BWV803 [19]). Hier erklingt ein Kanon über das zweite Thema mit dem Einsatzintervall einer Quarte, was bedeutet, dass das Vorherrschen von Leitönen in einer bereits modulierenden Struktur um ein völlig anderes tonales Zentrum wiederholt wird. Mit anderen Worten: Die linke Hand moduliert von a-Moll nach d-Moll, während die rechte Hand von d-Moll nach g-Moll moduliert. Im dritten (BWV804 [20]) und vierten Duett (BWV805 [21]) ist der harmonische Ausdruck etwas konservativer gestaltet, und insbesondere im dritten Duett ist das harmonische Tempo viel langsamer gehalten als in den ersten beiden Stücken. Hier jedoch richtet Bach seine Aufmerksamkeit darauf, aus der anscheinend schlichten Anlage mit zwei gleichwertigen Stimmen so viele verschiedene Texturen wie möglich herauszuholen. Was zunächst wie Übungen anmutet (sowohl für den jungen Komponisten als auch für den Spieler), blüht zu Werken von großer Ausdruckskraft auf, reich an der Art von geistreichem Humor und den Wortspielen, wie sie typisch für das 18. Jahrhundert waren.

Im Gegensatz zu dem reifen Komponisten der *Clavierübung* sind die beiden Capriccios (BWV992 und 993) höchstwahrscheinlich die frühesten Werke, die J. S. Bach zugeschrieben werden können. Primärquellen sind hier nicht überliefert, doch stammen die Zuschreibungen im Falle der wichtigsten erhaltenen Quelle—die sogenannte *Möllersche Handschrift*, D-B Mus.ms. 40644, vor 1721—von einer Gruppe von Skribenten, der auch Bachs älterer Bruder, der Ohrdruffer Organist Johann Christoph, angehörte. In der Tat ist das Capriccio E-Dur (BWV993 [28]) in dieser Quelle eben diesem Mitglied der Bach-Dynastie gewidmet,

der seinen jüngeren Bruder von 1695 bis 1700 bei sich aufgenommen und unterrichtet hatte. Unter Christophs Aufsicht lernte der junge Sebastian nicht nur die Tasteninstrumente der Zeit kennen, sondern kam auch mit dem Kanon des protestantischen Norddeutschlands in Berührung, also mit Werken von Komponisten wie Frescobaldi, Froberger, D'Anglebert, Kerll, Pachelbel und anderen. In diesem Sinne sind die prächtigen Klänge des E-Dur-Capriccio—ein Werk, in dem der junge Komponist alle ihm zur Verfügung stehenden harmonischen und kontrapunktischen Kunstgriffe aufbietet—ebenso eine Hommage an die Musik, die Bach in Ohrdruf studiert, als auch eine Hommage an den Bruder, der ihm den Weg in sein Leben geebnet hatte. Das naheliegendste Vorbild für BWV993 ist ein Capriccio, das in der „Andreas-Bach-Sammlung“ zu finden ist, die zur selben Zeit und von denselben Personen kopiert wurde, die für die *Möllersche Handschrift* verantwortlich waren, und das einem „Seignore [sic] Polaroli“ zugeschrieben wird (der möglicherweise mit dem venezianischen Komponisten Carlo Francesco Pollarolo, ca. 1653–1723, identisch ist). Beide Werke haben einen mäandernden Stil, der im Falle von „Polaroli“ den Kontrapunkt auf zwei Grundstimmen reduziert. In dem Werk von Bach, dem ein komplexeres und humorvolleres Thema zugrunde liegt, werden Passagen von harmonischer Komplexität als Episoden zwischen Ausbrüchen von großer polyphoner Energie verwendet, bei denen mehrere Stimmen plötzlich auf einmal erklingen. Die innere Spannung, die sich zwischen den verschiedenen Themen aufbaut, zerbricht schließlich in tausend kleine Teile, wenn Bach mit einem Trugschluss endet, an den sich eine überschwängliche solokadenzartige Passage in Zweiunddreißigsteln und mit massiven, orgelartigen Akkorden anschließt. Hier erhaschen wir einen Blick auf den jungen, feurigen Tastenvirtuosen, der seine Kollegen begeisterte und seine (oft verdrießlichen) Arbeitgeber frustrierte.

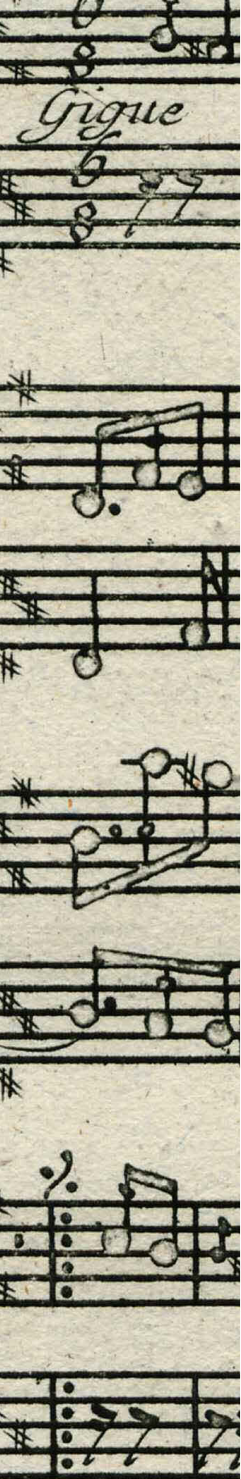


Das Thema der Bruderliebe findet sich ebenso in dem Capriccio B-Dur (BWV992), das in der *Möllerschen Handschrift* mit den Worten „auf die Abreise eines geliebten Bruders“ überschrieben ist. Frühe Bach-Biographen vermuteten einen Zusammenhang zwischen diesem Titel und dem Ausscheiden von Bachs jüngerem Bruder Johann Jakob aus der Familie im Jahr 1704, der mitten im Großen Nordischen Krieg als Oboist in die schwedische Militärkapelle eintrat. Ungeachtet der Angewohnheit von Musikwissenschaftlern, den Wahrheitsgehalt von Anekdoten und Hypothesen zu verwerfen und dann wieder zu revidieren, zeichnet sich das Capriccio B-Dur (in Wirklichkeit eine programmatische mehrsätzigte Sonate) durch einen reiferen Stil aus als sein Schwesterwerk in E-Dur. Tatsächlich könnte der Titel eine Anspielung auf BWV993 sein und aus diesem Grunde gehe ich davon aus, dass es später entstanden ist. In allen Sätzen verwendet Bach rhetorisch bedeutsame melodische Gesten, um verschiedene Emotionen und Ideen anzudeuten—so etwa Bedauern von zwei oder mehreren Personen (fallende Sextparallelen am Ende des ersten Satzes [22]), Gefahr (ein absteigendes Intervall, gefolgt von einer aufwärts gerichteten übermäßigen Quarte, stark verziert und somit Schwierigkeiten andeutend [23]) und Traurigkeit (der absteigende chromatische Tetrachord des f-Moll-Lamentos [24]). Die abschließende Fuge über das Posthornmotiv verweist sogar verschmitzt auf den Ruf des Kutschers, der die Pferde antreibt, was in den abwärts gerichteten, eine Oktave umspannenden Sechzehntelnoten hörbar wird, die Bach als Gegen thema verwendet und die er aus dem kurzen vorletzten Satz stibitzt hat.

In der Forschung ist viel über die angebliche Naivität von BWV992 gesagt worden. Ich halte die meisten dieser zynisch anmutenden Kommentare für ungerechtfertigt, allein schon aufgrund der Tatsache, dass die Schlussfuge eine Meisterleistung ist, in der der jugendliche Bach im

Laufe weniger Minuten alle Fugen vor ihm weit hinter sich lässt. Was selbst unter den besten Umständen eine etwas akademische Gattung gewesen war, wird in den Händen des jungen Thüringers zu einer Bühne für ein Drama von großem Humor und Charme—und so verhält es sich mit allen seinen Fugen. Nicht trotz, sondern dank der Komplexität der Fuge findet J. S. Bach hier das ideale Medium für seinen kongenialen Ausdruck und künstlerische Transzendenz.

EINIGE PROBLEME Ebenso wie beim ersten Teil der *Clavierübung* (1726–31) ist die philologische Situation auch beim zweiten Teil recht einfach, da es sich bei der Primärquelle um einen von J. S. Bach selbst initiierten Druck handelt. Darüber hinaus ist die Veröffentlichung von 1735, vorgenommen im Atelier der berühmten Nürnberger Kupferstecherfamilie Weigel, von hoher Qualität. Bach muss für dieses Projekt wohl private Unterstützung erhalten haben, da das Stechen eine viel zu kostspielige Tätigkeit war, als dass sie durch den Verkauf von Noten an das relativ kleine Publikum, welches sich eine solche Anschaffung leisten konnte, hätte ausgeglichen werden können (hinzu kam, dass die Tastenmusik von J. S. Bach nicht unbedingt darauf angelegt war, den populären Musikgeschmack zu bedienen). Nichtsdestotrotz gibt es einige mögliche Fehler in dem Kupferstich von 1735, die ich mit Hilfe einiger Sekundärquellen klären konnte, welche sicherlich anhand von Kopien des Drucks selbst entstanden waren. Der auffälligste Fehler befindet sich in den Takten 13–14 des ersten Satzes des *Italienischen Konzerts*, wo die anapästische Konstruktion der absteigenden melodischen Linie ab der verminderten Septime umgekehrt zu dem gedruckt ist, was sich in der Wiederholung dieser Takte im abschließenden Ritornell findet, wo Bachs Rhythmus daktylisch ist. Seit der Bach-Gesellschaft haben die meisten Herausgeber diese Takte „korrigiert“, so dass sie mit dem Schlussritornell



übereinstimmen. Eine Ausnahme dabei bildet Rosalyn Tureck, deren Ausgabe für G. Schirmer (1983) Bachs Text getreu wiedergibt; ebenso wie sie und mehrere Skribenten aus der Generation von Bachs Schülern sehe ich keinen Grund dafür, von dem ältesten vorliegenden authentischen Text abzuweichen. Tatsächlich findet sich dieser lombardische Rhythmus sogar in einer ganzen Reihe anderer Bach'scher Instrumentalwerke. Was die Frage betrifft, ob der Komponist zwei völlig passende Rhythmen im gleichen harmonischen und melodischen Kontext verwendet hätte, so kann man keine wirklichen Rückschlüsse auf die Gewohnheiten von Künstlern in einer Zeit vor den modernen Vorstellungen von Standardisierung ziehen. Ich belasse es also wie es ist.

Im Falle der Capriccios, welche beide frühe Werke sind, ist die Lage komplizierter. Wie bei BWV971 und 831 sind auch hier keine autographen Manuskripte erhalten,

und es gibt auch keine vom Komponisten überwachten Drucke. Merkwürdigerweise habe ich jedoch festgestellt, dass der Stil der Verzierungen des E-Dur-Capriccio aus der Feder von J. P. Kellner (D-B Mus.ms. Bach P 804) in gewisser Weise dem Stil der Abschrift von BWV992 (dem anderen hier aufgenommenen Capriccio) in der *Möllerschen Handschrift* (D-B Mus.ms. 40644, vor 1721) ähnelt, die höchstwahrscheinlich von Johann Christoph Bach dem Jüngeren (1671–1721) angefertigt wurde. Dies könnte darauf hindeuten, dass Kellners Verzierungen, wenn nicht von J. S. Bach selbst, so doch zumindest von der ersten Generation eines Kreises von Bewunderern und Verwandten stammen könnten, die diese Werke in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts spielten. Aus diesem und anderen Gründen habe ich mich bei beiden Werken vorrangig auf diese Kopisten bezogen.

MAHAN ESFAHANI © 2022
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Gigue

Opening of the gigue from the French Overture, BWV831 (1735 Weigel publication)
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, DMS 224676(2)