



**BACH**  
**THE SIX PARTITAS**  
**ANGELA HEWITT**

hyperion

## CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 12</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 17</i>

*[www.hyperion-records.co.uk](http://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)



## The Six Partitas BWV825–830

### Partita No 1 in B flat major BWV825 ..... [18'21]

- 1 Praeludium ..... [1'58]
- 2 Allemande ..... [3'14]
- 3 Corrente ..... [3'08]
- 4 Sarabande ..... [5'02]
- 5 Menuet I – Menuet II – Menuet I da capo ..... [2'40]
- 6 Giga ..... [2'16]

### Partita No 2 in C minor BWV826 ..... [20'52]

- 7 Sinfonia: Grave adagio – Andante – [Allegro] ..... [4'35]
- 8 Allemande ..... [4'50]
- 9 Courante ..... [2'38]
- 10 Sarabande ..... [3'27]
- 11 Rondeaux – ..... [1'39]
- 12 Capriccio ..... [3'41]

### Partita No 4 in D major BWV828 ..... [33'38]

- 13 Overture – [Allegro] ..... [6'41]
- 14 Allemande ..... [9'24]
- 15 Courante ..... [3'53]
- 16 Aria ..... [2'11]
- 17 Sarabande ..... [6'00]
- 18 Menuet ..... [1'29]
- 19 Gigue ..... [3'58]

### Partita No 3 in A minor BWV827 ..... [19'41]

- 20 Fantasia ..... [1'58]
- 21 Allemande ..... [3'15]
- 22 Corrente ..... [3'07]
- 23 Sarabande ..... [4'29]
- 24 Burlesca – ..... [2'16]
- 25 Scherzo ..... [1'05]
- 26 Gigue ..... [3'28]


### Partita No 5 in G major BWV829 ..... [23'05]

- 27 Praeambulum ..... [2'27]
- 28 Allemande ..... [4'39]
- 29 Corrente ..... [1'46]
- 30 Sarabande ..... [5'59]
- 31 Tempo di Minuetta ..... [1'51]
- 32 Passepied ..... [1'57]
- 33 Gigue ..... [4'24]

### Partita No 6 in E minor BWV830 ..... [34'18]

- 34 Toccata – [Fugue] ..... [7'41]
- 35 Allemande ..... [3'46]
- 36 Corrente ..... [4'52]
- 37 Air ..... [1'34]
- 38 Sarabande ..... [8'05]
- 39 Tempo di Gavotta ..... [2'01]
- 40 Gigue ..... [6'17]

**ANGELA HEWITT**  
PIANO



**W**HEN JOHANN SEBASTIAN BACH left his post as Kapellmeister at the court of Prince Leopold of Anhalt-Cöthen in 1723 to go to the more prestigious city of Leipzig as Kantor of the Thomaskirche he had no idea of the troubles that awaited him there. In Cöthen he had spent six very happy years composing mainly instrumental music, including the Brandenburg concertos, the first volume of the *Well-tempered Clavier*, and the French suites. He had, however, hesitated before accepting the new position, as the switch from Kapellmeister (orchestra leader) to Kantor (director of church music) was a step downwards in status, but he knew that Leipzig would be a better place to educate his children. His first wife had died suddenly in 1720 leaving him with three sons and a daughter (three others, including twins, had died in infancy), but a year later he married Anna Magdalena Wilcke, a professional singer sixteen years his junior and the mother-to-be of thirteen more Bachs. Although his income increased with the move to Leipzig, the high cost of living in that city made things difficult for such a large family. As part of his duties as Kantor, Bach was responsible for music in the choir school, at the university, and on civic occasions. None of the authorities involved appreciated Bach's genius (one of them even dared to say that Bach showed 'little inclination to work!'), and their penny-pinching and narrow-mindedness were a constant source of annoyance. More than anything, Bach wished to upgrade the instruments, instrumentalists and singers at his disposal, but was repeatedly refused the necessary funds to do so. Many of his wonderful cantatas—a new one incredibly dished up every Sunday—were perhaps given less-than-perfect first performances.

It was during his early Leipzig years that Bach took it upon himself to publish a work for the first time. It now seems incredible to us that out of one thousand or so compositions only a dozen were published in his lifetime.

Even more astounding is the fact that the six Brandenburg concertos (nowadays almost 'pop' music) had to wait one hundred years after the composer's death for publication. Bach's contemporaries who wrote more accessible music, such as Telemann and Handel, had no trouble getting their music published, and even received royalties. Bach's 'Opus 1' (as he called it, even though he had already been composing for twenty years) was a set of six partitas for keyboard, 'offered to music lovers in order to refresh their spirits'. The first partita, in B flat major, appeared alone in 1726, and one followed each year until the six were published together and put on sale at the 1731 Leipzig Fair. These works were to form Part I of the *Clavierübung* ('Keyboard exercise'). Although they were never reprinted during Bach's lifetime, they were, according to the composer's first biographer Forkel, a success: 'This work made in its time a great noise in the musical world. Such excellent compositions for the clavier had not been seen and heard before. Anyone who had learnt to perform well some pieces out of them could make his fortune in the world, and even in our time [1802], a young artist might gain acknowledgement by doing so, they are so brilliant, well-sounding, expressive and always new.'

'Partita' is simply another name for a suite of dance movements in the same key formed to make a satisfactory whole. The titles 'Partita' and 'Clavierübung' had already been used by Bach's predecessor at the Thomaskirche, Johann Kuhnau, for two collections of keyboard works in 1689 and 1692. As Bach never strayed far from home (in his whole life he never went beyond a radius of 200 miles), he only became acquainted with the music of France, the leader in the field of dance music, and Italy by copying scores he found in various libraries. Albinoni, Vivaldi, Corelli, Couperin—all were absorbed by him, but then turned into something greater. Bach's earlier French suites, works of great beauty and imagination, are on a much



smaller scale than the six partitas and begin with the traditional allemande. The English suites, the first set of six suites he composed, occupy a middle ground between the two, opening with a concerto-like prelude. When we become familiar with the partitas we tend to identify them immediately with their diverse opening movements—each making an important initial statement about the character of the work as a whole. Two partitas—the third and sixth—appear in earlier versions as part of the 1725 *Notebook for Anna Magdalena Bach*. Although Bach probably never expected anyone to perform these pieces complete in public, they are nowadays among his most popular concert vehicles for both harpsichordists and pianists.

In publishing his Opus 1, Bach most probably wanted to begin with something highly accessible and attractive, yet worthy of his art. The **Partita No 1 in B flat major** is certainly the most approachable of the six, and the one most pianists attempt first. It continues in the spirit of the French suites, combining grace, agility, sprightliness and nobility. The trill at the opening of the prelude is the first problem to solve—especially since it has to be played with equal precision later on by the left hand. This is a movement of beautiful proportions with a built-in crescendo at the end (Bach doubling the left hand in octaves). The themes of almost all the subsequent dance movements are centred around a broken B flat major chord—the allemande with its unbroken line of semiquavers, the corrente with triplets, the first menuet in quavers. The sarabande unfolds with great dignity and calm despite Bach's florid melody and trills. To finish, Bach wrote what has surely become one of his 'greatest hits': the brilliance of the hand-crossing in the giga, once mastered, is exciting to player and audience alike.

Greater musical and technical challenges are present already in the **Partita No 2 in C minor**. The sinfonia is remarkable for the drama of the opening grave adagio, the lyrical beauty of the andante (a rare tempo marking in

Bach), and the energetic counterpoint of the two-part fugue that brings this movement to a close. After this powerful beginning the allemande and courante can seem slightly sober, but the counterpoint is masterful and always imaginative. The sarabande is calm and flowing, with a steady stream of semiquavers. Then the excitement begins to build up—first with a jaunty rondeaux, the theme of which is characterized by leaps of a seventh, and then, in place of the customary jig, a capriccio of tremendous strength, ingenuity and humour. It is not at all hard to imagine a stringed-bass player having fun with the pizzicato leaps of a tenth in the left hand. Though difficult to play (Malcolm Boyd has called it 'a graveyard for all but the most nimble-fingered executants'), it is one of Bach's most enjoyable pieces.

The **Partita No 3 in A minor** is unjustifiably rarely played. Perhaps its opening fantasia is not considered 'impressive' enough. Certainly compared to the opening movements of the other five, it is very unassuming (it is in fact a lovely, easy-flowing two-part invention). It might sound simple, but unexpected turns in the two voices make it tricky to memorize. An elegant allemande is followed by a vigorous corrente with perky dotted rhythms and octave leaps. The sarabande provides a moment of tender repose in an otherwise mostly restless suite. It is a trio of unusual beauty, and I find it easy to imagine two woodwind instruments playing over a continuo bass. In the earlier version of this partita the burlesca was entitled menuet (the music is the same) and there was no scherzo. These two movements, which should follow in rapid succession, considerably boost the overall energy of the piece and lead straight into the three-part gigue fugue. Was Bach making fun of the rules of counterpoint when he wrote the descending scale in octaves in the burlesca? I think it most likely.

The **Partita No 4 in D major** is a glorious work. It has both intimacy and grandeur in abundance and, with the sixth partita, is the longest of the set. The French overture



with which it begins immediately captures our attention with its flourishes, trills and double dotting. Orchestral in nature, it moves on to a fugal section in concerto style that is nevertheless wonderfully dance-like. One of my favourite moments in all of the partitas is the D major allemande with its long singing phrases and beguiling intimacy. A calm but flowing tempo is needed for the ear to follow the harmonic progressions under the florid melody. After a joyful, rhythmically inventive courante, Bach does the unusual and inserts an aria before the sarabande. It has been suggested that this was just to fill up some blank space on the engraver's page, but for me this is a perfect way to prolong the lively mood established by the courante before returning to intimate feelings with the sarabande. The opening motif of this movement, with its ascending flourish, seems to ask a question—which is then answered in the following two bars. The delicate two-part counterpoint roams about, again like the allemande in long, poignant phrases. A brief minuet, deftly combining duple and triple rhythms, is followed by a gigue sharing Bach's infectious vigour and zest for life.

The key of G major always seems to inspire Bach to write music of great radiance, joy, gentleness and technical display (the 'Goldberg' variations and the fifth French suite come immediately to mind). The **Partita No 5 in G major** is no exception. He opens in playful mood with a praeambulum, the first four bars of which become a kind of ritornello. The necessary hand-crossing adds visual effect. The assimilation of rhythms in the lyrical allemande (playing the dotted rhythms to coincide with the triplets) brings an extra touch of grace. Agility and lightness of touch are required in the corrente—harmonically the simplest such dance in the set. Ornamentation is an integral part of the exquisite sarabande. Unlike those of the French suites, the sarabandes of the partitas are already very florid and seem to require few additions from the interpreter, but not in this case.

The use of double dotting gives the rhythm extra poise and expressivity. Upon first hearing, the next movement, tempo di minuetta, is confusing. Surely a minuet has three beats to a bar, not two. Bach combines the two to make a whimsical, delicate dance. The  $\frac{3}{8}$  swing of the passepied reminds me of the fourth variation of the 'Goldberg', having the same rustic charm. If it were not for the difficulty of the final gigue, this partita would probably be performed more often, but here Bach really goes to town with a double fugue—perhaps the most technically challenging movement of the six partitas.

With the **Partita No 6 in E minor**, Bach gives us one of his greatest masterpieces. It is a stupendous work on the grandest scale—one in which we feel his incredible strength of character, security, warmth of heart and deep faith. Here he is no longer writing for popular appeal but on the highest intellectual and emotional plane. The work opens with a toccata where similar outer sections frame an extended fugue. Both the opening measure and the subject of the fugue make use of the 'sigh' motif (a descending appoggiatura) to add extra expressivity. By keeping the same basic tempo throughout the toccata, unity is achieved (this seems to be called for by Bach as material from the first page later appears in the last episode of the fugue). The allemande, with its poignant chromaticisms, is followed by a remarkable corrente. One's fingers can take an almost physical pleasure in executing its mischievous syncopations with delicacy, rapidity and brilliance. A brief air, with a surprising second ending, precedes the sarabande—surely one of Bach's greatest creations. At first sight (or upon first hearing) this movement can seem baffling. It takes time to discover the framework beneath the profusion of notes, and to realize its emotional power. For me Bach is alone in this sarabande—alone in communion with his maker in a dialogue that is at once sorrowful, hopeful, passionate and at times exalted (the marvellous, brief modulations into



major keys in bars 7, 8 and 30 interrupt the darkness with flashes of light). To go from deep inside Bach's inner world (and therefore our own) straight into the tempo di gavotta can come as a bit of a shock, but we can only marvel at how Bach immediately begins to dance—even in a minor key. This is not a true gavotte—it is much more like an Italian giga in  $\frac{12}{8}$  time. In this, and in the concluding gigue, the interpreter faces the problem of possible alteration of note values. Playing the semiquavers to coincide with the triplets gives the tempo di gavotta more bounce (as does the shortening of the first two notes in the right hand). There are two

very different ways of playing the gigue fugue. One is to play a version in triple metre, bringing it somewhat closer to a traditional jig; the other is to play it exactly as written, emphasizing its angularity. I opt for the latter both because I feel the fugue subject loses force if altered and also to provide greater contrast with the preceding gavotte. Bach really outdoes himself in this final gigue, demanding the utmost in mental virtuosity from the player. At a lively tempo the severe counterpoint can still be made to dance. Even if, in the six partitas, my greatest affection lies with the D major allemande, for this final partita I say to Bach: 'Hats off!'

ANGELA HEWITT © 1997



## *Re-recording the Bach partitas*

Back in 2014, when the director of London's Wigmore Hall, John Gilhooly, approached me to perform the complete solo keyboard works of Johann Sebastian Bach in twelve recitals over four years, my first reaction was to say no. I had already spent so much time with Bach—both in performance and in the recording studio—and there is much else I still wish to do. But it didn't take long to change my mind, and the subsequent 'Bach Odyssey' (which began in September 2016, ending in June 2020) is proving to be one of the highlights of my life.

It never bothered me to be associated so closely with Bach. How could it? There is no greater music, and to develop in his company one's musical intelligence, technique, beauty of sound, and spirit is a great gift and a lifelong adventure. The offer from Hyperion Records, back in 1994, to record all his major keyboard works gave my career a purpose and direction that have been profoundly fulfilling.

In the second year of the 'Bach Odyssey', I presented the six partitas in concert around the world, once more marvelling at their inventiveness, range of expression, and sheer brilliance—not just in technique but also in perfection of form. No wonder these suites have stood the

test of time and are among the most frequently played of his keyboard compositions.

As my first recording of them was done over twenty years ago (1996–97), I thought it time to record them again—this time on my own Fazioli piano, and in the beautiful acoustics of the Kulturzentrum Gustav Mahler in Toblach/Dobbiaco. The sound engineer for the first album of that 'early' recording, Ludger Böckenhoff, took over also as producer for the second one in that box set—and now at the time of writing we have worked together for twenty-five years. It has been a relationship in which we have both grown tremendously, which has kept me on my toes, and for which I am hugely grateful.

So what's different this time? Well, you'll have to listen to find out! Don't expect huge differences of Gouldian proportions. An allemande is still an allemande; a French courante should still not be rushed; a gigue must remain danceable. Twenty years of life have intervened—twenty years spent practising his music, always trying to do better, to bring it to life even more. The older we get, the more music means to us, and it gives me great joy to share these partitas with you once again.

ANGELA HEWITT © 2019



## ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, the Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award in the Royal Philharmonic Society Awards, and in 2006 she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. She was awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours

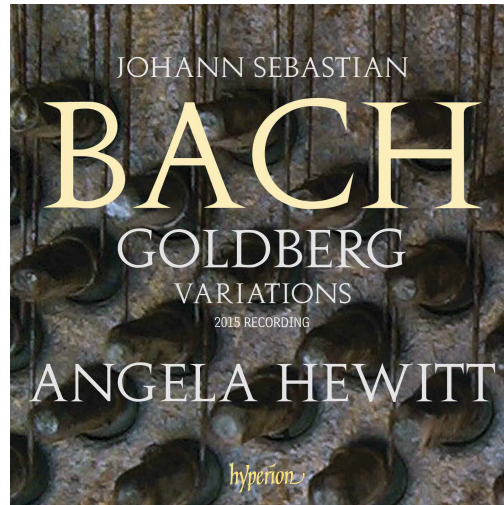


© Keith Saunders

in 2006, and was made a Companion of the Order of Canada in 2015. In 2018 Canada honoured her with the Governor General's Performing Arts Award for Lifetime Achievement.

From 2016 until 2020, Angela Hewitt presents the 'Bach Odyssey', an ambitious and exciting overview of the complete keyboard works of J S Bach in twelve recitals over four years, in venues around the world including London's Wigmore Hall, Tokyo's Kioi Hall and New York's 92nd Street Y.

*www.angelahewitt.com*



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

**Goldberg Variations** CDA68146

‘Sixteen years on, the fingers are as formidably on the ball as ever—capable of the most tender translucency, of staccato leaps that ‘ping’, and able to differentiate and characterize several voices simultaneously with jaw-dropping felicity’ (*BBC Music Magazine*) ‘The pianist’s enviable polyphonic acumen and dance-orientated conception continue to operate at full capacity, albeit on a deeper and subtler level, as comparative listening reveals’ (*Gramophone*)

DIAPASON D’OR

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

**The Art of Fugue** CDA67980

‘I won’t mince words. This *Art of Fugue* is marvellous. The variety and beauty of tone alone make compelling listening, bringing contrasts, clarity and warmth to Bach’s intellectual marvels’ (*The Times*) ‘Angela Hewitt only took *The Art of Fugue* into her repertoire in 2012, but it crowns—magnificently—her acclaimed Hyperion recordings of the complete keyboard works, reaffirming her position as the outstanding Bach pianist of her generation’ (*The Sunday Times*)






Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 1–6 December 2018  
Recording Engineer & Producer LUDGER BÖCKENHOFF  
Piano FAZIOLI  
Piano Technician GERD FINKENSTEIN  
Booklet Editor TODD HARRIS  
Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX  
Cover photograph © Keith Saunders

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 *Les six partitas*

**L**ORSQUE JEAN-SÉBASTIEN BACH quitta son poste de Kapellmeister à la cour du prince Leopold d'Anhalt-Cöthen, en 1723, pour gagner la ville plus prestigieuse de Leipzig et devenir Kantor de la Thomaskirche, il ne soupçonnait pas les problèmes qui l'attendaient. À Cöthen, il avait passé six années très heureuses, à composer de la musique surtout instrumentale, dont les concertos brandebourgeois, le premier volume du *Clavier bien tempéré* et les suites françaises. Il avait hésité avant d'accepter ce nouveau poste, car passer de Kapellmeister (chef d'orchestre) à Kantor (directeur de musique d'église) revenait à baisser de statut. Mais il savait que Leipzig serait mieux pour l'éducation de ses enfants. La mort subite de sa première femme, en 1720, l'avait laissé seul avec trois fils et une fille (trois autres enfants, dont des jumeaux, étaient décédés en bas âge), mais un an plus tard, il épousa Anna Magdalena Wilcke, une chanteuse professionnelle de seize ans sa cadette, future mère de treize autres petits Bach. Même si l'installation à Leipzig s'était accompagnée d'une augmentation de revenus, la cherté de la vie dans cette ville rendait les choses difficiles pour une si grande famille. En tant que Kantor, Bach était responsable musical de la maîtrise, de l'université et des événements officiels locaux. Mais aucune des autorités concernées n'apprécia son génie (l'une d'elle osa même dire qu'il montrait « peu d'inclination au travail » !); leurs économies de bouts de chandelle et leur étroitesse d'esprit furent une constante source de contrariété pour le compositeur, qui souhaitait avant tout revaloriser les instruments, les instrumentistes et les chanteurs à sa disposition, mais se vit constamment refuser les fonds nécessaires. Ainsi nombre de ses merveilleuses cantates—produites au rythme incroyable d'une chaque dimanche—eurent sans doute des premières exécutions qui furent loin d'être parfaites.



Ce fut durant ses premières années à Leipzig que Bach prit sur lui de publier une œuvre pour la première fois. Aujourd'hui, il nous semble incroyable que seule une dizaine d'œuvres, sur un millier, aient été publiées de son vivant. Fait plus stupéfiant encore, les six concertos brandebourgeois (de nos jours, presque de la musique « pop ») durent attendre un siècle après la mort de leur créateur pour être publiés. Les contemporains de Bach qui écrivaient une musique plus accessible, tels Telemann et Haendel, ne connaissaient aucun problème de ce genre et recevaient même des droits d'auteur. L'« Opus 1 » de Bach (comme il l'appela, quoiqu'il composât déjà depuis vingt ans) fut une série de six partitas pour clavier, « proposées aux mélomanes pour rafraîchir leur esprit ». La première partita, en si bémol majeur, parut seule, en 1726, et fut suivie d'une nouvelle partita chaque année, jusqu'à ce que les six fussent publiées ensemble et mises en vente à la Foire de Leipzig, en 1731. Ces œuvres allaient constituer la première partie du *Clavierübung* (« Exercices pour le clavier »). Bien que jamais rééditées du vivant de Bach, Forkel, premier biographe du compositeur, les dépeignit comme un succès: « Cette œuvre fit en son temps grand bruit dans le monde musical. D'aussi excellentes compositions pour clavier n'avaient encore jamais été vues ou entendues. Quiconque avait appris à bien en interpréter quelques pièces pouvait faire fortune et un jeune artiste pourrait acquérir la reconnaissance de cette manière, même à notre époque [1802], tant elles sonnent bien, sont brillantes, expressives et toujours nouvelles. »

« Partita » est simplement un autre nom désignant une suite de mouvements de danses, de même tonalité, formée pour constituer un ensemble satisfaisant. Les termes « Partita » et « Clavierübung » avaient déjà été utilisés par le prédécesseur de Bach à la Thomaskirche, Johann Kuhnau, pour deux recueils d'œuvres pour clavier, en 1689



et 1692. Comme Bach ne s'éloigna jamais de chez lui (il ne dépassa jamais un rayon de 200 miles), il n'eut connaissance de la musique écrite en France, principal producteur de musique de danse, et en Italie, qu'en copiant des partitions qu'il trouvait dans différentes bibliothèques. Albinoni, Vivaldi, Corelli, Couperin—tous furent absorbés par lui, mais transmués en quelque chose de plus grand. Ses suites françaises, œuvres antérieures d'une grande beauté, sont à bien plus petite échelle que les six partitas et débutent par la traditionnelle allemande. Ses suites anglaises, sa première série de six suites, sont un compromis, avec un prélude de type concerto en guise d'ouverture. Quiconque connaît bien les partitas tend à les identifier immédiatement à leurs différents mouvements d'ouverture—chacun constituant une énonciation initiale importante quant au caractère de l'ensemble de l'œuvre. Deux partitas, la troisième et la sixième, apparaissent dans des versions antérieures, dans le cadre du *Petits livres de notes d'Anna Magdalena Bach* (1725). Bien que Bach ne s'attendît probablement jamais à ce qu'elles fussent jouées intégralement en public, ces pièces sont aujourd'hui parmi les plus populaires autant pour les clavecinistes que pour les pianistes.

En publiant son Opus 1, Bach voulait certainement commencer par quelque chose de très accessible, attrayant, mais digne de son art. La **Partita n° 1 en si bémol majeur** est à coup sûr la plus abordable des six pièces, celle à laquelle la plupart des pianistes s'essayaient en premier. Elle reprend l'esprit des suites françaises, combinant grâce, agilité, gaieté et noblesse. Le trille qui débute le praeludium est le problème le plus important à résoudre—notamment parce qu'il doit être joué plus tard, avec une égale précision, par la main gauche. Il s'agit d'un mouvement de proportions magnifiques, avec un crescendo à la fin (Bach doublant la main gauche en octaves). Les thèmes de presque tous les mouvements de danses suivants sont centrés autour d'un

accord arpégé en si bémol majeur—l'allemande, avec sa ligne ininterrompue de doubles croches, la corrente avec triolets, le premier menuet en croches. La sarabande se déroule avec dignité et calme, malgré la mélodie très ornée et très chargée de fioritures. L'œuvre s'achève sur ce qui est indubitablement devenu un des « plus grands succès » du compositeur : une fois maîtrisée, la brillance du croisement de mains dans la giga est excitante et pour l'interprète et pour l'auditoire.

La **Partita n° 2 en ut mineur** présente déjà de plus grands défis musicaux et techniques. La sinfonia est remarquable par l'adagio du grave initial, la beauté lyrique de l'andante (une indication de tempo rare chez Bach) et l'énergique contrepoint de la fugue à deux parties qui conclut ce mouvement. Après ce début puissant, l'allemande et la courante peuvent sembler légèrement plus sobres, mais le contrepoint, magistral, est toujours imaginaire. La sarabande est calme et fluide, avec un flot incessant de doubles croches. Ensuite, l'animation commence à prendre forme—d'abord avec un rondeau allègre, dont le thème est caractérisé par des sauts de septièmes, puis avec, au lieu de la gigue habituelle, un capriccio à la puissance, à l'imagination et à l'humour vertigineux. Il est extrêmement facile d'imaginer une contrebasse s'amusant avec les sauts de dixièmes, en pizzicato, à la main gauche. Quoique ardu à jouer (Malcolm Boyd le qualifia de « cimetière pour tous les exécutants, sauf pour ceux aux doigts les plus agiles »), ce morceau est l'un des plus agréables de Bach.

La **Partita n° 3 en la mineur** est rarement jouée, et l'on peut se demander pourquoi. Peut-être la fantasia inaugurale n'est-elle pas considérée comme assez « impressionnante ». Car elle est certainement très modeste comparée aux mouvements liminaires des cinq autres partitas (il s'agit en fait d'une invention en deux parties, charmante et fluide). Elle peut sembler simple mais des



doublés inattendus dans les deux voix la rendent délicate à mémoriser. Une élégante allemande est suivie d'une vigoureuse corrente, dotée de rythmes pointés vifs et de sauts d'octaves. La sarabande procure un mouvement de tendre répit, dans une suite qui est, sinon, essentiellement mouvementée. Le tout forme un trio à la beauté insolite, et j'imagine sans peine deux bois jouant sur une basse continue. Dans la version antérieure de cette partita, la burlesca était intitulée « menuet » (la musique est la même) et il n'y avait pas de scherzo. Ces deux mouvements, qui doivent se succéder rapidement, donnent un élan et une énergie bienvenus à la pièce et conduisent directement à la gigue à trois parties. Bach se jouait-il des règles du contrepoint lorsqu'il écrivit la gamme descendante en octaves de la burlesca ? Très probablement.

La **Partita n° 4 en ré majeur** est une œuvre radieuse. Toute d'intimité et de grandeur, elle est, avec la sixième partita, la plus longue pièce de la série. L'ouverture française initiale capte immédiatement notre attention par ses fioritures, ses trilles et son rythme doublement pointé. De nature orchestrale, elle se transforme en une section fuguée de style concerto, qui n'en est pas moins merveilleusement dansante. Avec ses longues phrases chantantes et son intimité charmante, l'allemande en ré majeur est l'un de mes moments préférés dans les partitas. Seul un tempo calme, mais fluide, permet à l'oreille de suivre les progressions harmoniques sous la mélodie fleurie. Passé une courante joyeuse, rythmiquement inventive, Bach agit inhabituellement et insère une aria avant la sarabande. D'aucuns suggèrent que ce fut juste pour combler quelque vide sur la page du graveur mais il s'agit, selon moi, d'une manière parfaite de prolonger la gaieté établie par la courante, avant de revenir, avec la sarabande, à des sentiments intimes. Le motif initial de ce mouvement, avec sa fioriture ascendante, semble poser une question—qui trouve sa réponse dans les deux mesures suivantes. Le

délicat contrepoint à deux parties erre, à nouveau comme l'allemande, en de longues phrases poignantes. Un bref menuet, qui combine adroitement rythmes binaire et ternaire, est suivi d'une gigue partageant la vigueur communicative de Bach, son goût de la vie.

La tonalité de sol majeur semble toujours inspirer à Bach une musique d'éclat, de joie, de douceur et de déploiement technique (les variations « Goldberg » et la cinquième suite française viennent tout de suite à l'esprit). La **Partita n° 5 en sol majeur** ne fait pas exception. Elle débute sur un mode allègre, avec un praeambulum, dont les quatre premières mesures deviennent une sorte de ritournelle. Le nécessaire croisement des mains ajoute un effet visuel. L'assimilation des rythmes dans l'allemande lyrique (jouant les rythmes pointés pour coïncider avec les triolets) apporte une touche de grâce. La corrente—harmoniquement, la danse la plus simple de l'ensemble—requiert un toucher agile et léger. L'ornementation fait partie intégrante de l'exquise sarabande. Contrairement à celles des suites françaises, les sarabandes des partitas sont déjà très fleuries et semblent nécessiter peu d'ajouts de l'interprète, sauf dans le cas présent, où l'usage du double point confère au rythme un poids et une expressivité supplémentaires. À la première écoute, le mouvement suivant, tempo di minuetta, est déroutant. Assurément, un menuet possède trois, et non deux, temps par mesure. Bach combine les deux pour donner une danse fantasque, délicate. Le rythme à  $\frac{3}{8}$  du passepied me rappelle la quatrième variation « Goldberg », au même charme rustique. N'était la difficulté de la gigue finale, cette partita serait probablement interprétée plus souvent, mais Bach s'enflamme véritablement avec une double fugue—peut-être le mouvement le plus éprouvant techniquement des six partitas.

Avec la **Partita n° 6 en mi mineur**, Bach nous offre l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre—une pièce



prodigieuse, à la plus grande échelle qui soit, dans laquelle il nous donne à sentir son incroyable puissance de caractère, son assurance, son cœur chaleureux, sa foi profonde. Là, Bach n'écrit plus pour plaire, mais compose au plus haut niveau intellectuel et émotionnel. L'œuvre s'ouvre sur une toccata, où des sections extrêmes identiques encadrent une fugue prolongée. La mesure d'ouverture et le sujet de la fugue utilisent le motif de « soupir » (une appoggiature descendante) pour ajouter de l'expressivité. La conservation du même tempo de base tout au long de la toccata permet la réalisation de l'unité (ce qui semble être voulu par Bach, puisque le matériau de la première page apparaît ultérieurement dans le dernier épisode de la fugue). L'allemande, avec ses chromatismes poignants, est suivie d'une remarquable courante. Les doigts peuvent prendre un plaisir quasi physique à exécuter ses syncopes espiègles avec délicatesse, rapidité et brio. Un air bref, doté d'une seconde fin surprenante, précède la sarabande—sûrement l'une des plus grandes créations de Bach. À première vue (ou à première écoute), ce mouvement peut sembler déconcertant et il faut du temps pour découvrir la trame sous la profusion de notes, pour réaliser son pouvoir émotionnel. À mes yeux, Bach est seul dans cette sarabande—seul, en communion avec son créateur, dans un dialogue à la fois triste, plein d'espoir, passionné et, parfois, exalté (les brèves et merveilleuses modulations en tonalités majeures dans les mesures 7, 8 et 30 rompent l'obscurité par des éclairs de lumière). Passer directement du tréfonds

de l'univers intérieur de Bach (et donc du nôtre) au tempo di gavotta peut être subi comme un choc, et nous ne pouvons que nous émerveiller de la manière dont Bach commence immédiatement à danser—même dans une tonalité mineure. Il ne s'agit pas là d'une véritable gavotte, mais plutôt d'une sorte de giga italienne, à  $\frac{12}{8}$ . Ici, et dans la gigue conclusive, l'interprète est confronté au problème de l'altération possible des valeurs des notes. Jouer les doubles croches pour coïncider avec les triolets donne plus de volume au tempo di gavotta (à l'instar du raccourcissement des deux premières notes dans la main droite). Il existe deux façons très différentes de jouer la fugue de la gigue. L'une consiste à exécuter une version en mesure ternaire, et donc à aboutir à quelque chose de plus proche d'une gigue traditionnelle ; l'autre consiste à s'en tenir strictement à ce qui fut écrit, et donc à souligner l'angularité du passage. J'opte pour cette seconde possibilité, convaincue que le sujet de la fugue perd en force s'il est altéré, mais aussi soucieuse de ménager un contraste plus grand avec la gavotte précédente. Bach se surpasse véritablement dans cette gigue finale, qui demande à l'interprète la plus extrême virtuosité mentale. Dans un tempo animé, l'austère contrepoint peut encore être fait pour danser. Même si, parmi les six partitas, ma préférence va à l'allemande de celle en ré majeur, je ne puis que dire à propos de cette dernière partita: « Chapeau bas! »

ANGELA HEWITT © 1997  
Traduction HYPERION

## Réenregistrement des *partitas* de Bach



En 2014, lorsque John Gilhooly, le directeur du Wigmore Hall de Londres, m'a contactée pour jouer l'intégrale des œuvres pour clavier seul de Jean-Sébastien Bach en douze récitals sur une période de quatre ans, ma première réaction a été de dire non. J'avais déjà passé tellement de temps avec Bach—à la fois en concert et dans le studio d'enregistrement—et il y a bien d'autres choses que j'ai encore envie de faire. Mais je n'ai pas mis longtemps à changer d'avis et l'« Odyssée Bach » qui a suivi (commencée en septembre 2016 pour se terminer en juin 2020) s'avère être l'un des points forts de ma vie.

Cela ne m'a jamais ennuyée d'être associée si étroitement à Bach. Comment serait-ce possible ? Il n'y a pas de plus grande musique, et développer en sa compagnie sa propre intelligence musicale, sa technique, la beauté du son et son esprit est un immense cadeau et l'aventure de toute une vie. L'offre d'Hyperion Records, en 1994, d'enregistrer toutes ses œuvres majeures pour clavier a donné à ma carrière un but et une orientation profondément enrichissante.

Au cours de la deuxième année de l'« Odyssée Bach », j'ai présenté les six *partitas* en concert dans le monde entier, encore une fois émerveillée par leur esprit d'invention, leur gamme d'expression et leur éclat absolu—non seulement sur le plan technique, mais encore dans la perfection de la forme. Il n'est pas étonnant que ces suites aient traversé l'épreuve du temps et comptent parmi ses compositions pour clavier les plus souvent jouées.

Comme je les avais enregistrées pour la première fois il y a plus de vingt ans (1996–97), j'ai pensé qu'il était temps de les réenregistrer—cette fois sur mon piano Fazioli et dans la magnifique acoustique du Kulturzentrum Gustav Mahler à Toblach/Dobbiaco. Ludger Böckenhoff, qui était l'ingénieur du son du premier album de ce « premier » enregistrement, a également pris la suite comme producteur pour le second dans ce coffret—et maintenant, au moment où j'écris, nous avons travaillé ensemble pendant vingt-cinq ans. C'est une relation dans laquelle nous avons tous deux considérablement progressé, qui a préservé ma motivation et dont je suis extrêmement reconnaissante.

Donc, qu'est-ce qui est différent cette fois-ci ? Eh bien, il vous faudra écouter pour le découvrir. Ne vous attendez pas à d'énormes changements de proportions gouldiennes. Une allemande est toujours une allemande ; une courante française ne doit toujours pas être jouée à toute vitesse ; une gigue doit rester dansable. Vingt ans de ma vie se sont écoulés—vingt ans à travailler sa musique, en essayant toujours de mieux faire, de lui donner vie encore davantage. Plus nous vieillissons, plus la musique compte pour nous, et c'est un grand bonheur pour moi de partager encore une fois ces *partitas* avec vous.

ANGELA HEWITT © 2019  
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



## BACH *Die sechs Partiten*

**A**LS JOHANN SEBASTIAN BACH im Jahre 1723 sein Kapellmeisteramt am Hofe von Prinz Leopold von Anhalt-Köthen niederlegte, um in der prestigeträchtigen Stadt Leipzig Kantor an der Thomaskirche zu werden, hatte er keine Vorstellung von den Schwierigkeiten, die ihn dort erwarten würden. In Köthen komponierte er hauptsächlich Instrumentalmusik (darunter die Brandenburgischen Konzerte, der erste Teil des *Wohltemperierten Klaviers* und die Französischen Suiten); er hatte dort sechs glückliche Jahre verbracht. Die neue Stellung hatte er jedoch erst nach einigem Zögern angenommen, denn der Schritt vom Kapellmeister zum Kantor war ein Schritt nach unten auf der Prestigeleiter. Bach wußte jedoch, daß Leipzig ein besser geeigneter Ort für die Erziehung seiner Kinder, drei Söhne und eine Tochter, sein würde, um die er sich nach dem plötzlichen Tod seiner ersten Frau im Jahre 1720 alleine zu kümmern hatte (drei weitere Kinder der Bachs, darunter ein Zwillingpaar, waren bereits in frühem Alter gestorben). Ein Jahr später heiratete er dann jedoch die sechzehn Jahre jüngere Sängerin Anna Magdalena Wilcke, die noch dreizehn weiteren Bach-Kindern das Leben schenken sollte. Obgleich er in Leipzig ein höheres Gehalt bezog, war es aufgrund der hohen Lebenshaltungskosten schwierig, eine so große Familie zu ernähren. Teil seiner Aufgabe als Kantor war die Komposition von Musik für die Chorschule, die Universität und gesellschaftliche Anlässe. Keine der Institutionen und zuständigen Obrigkeiten würdigte jedoch Bachs Genius (jemand wagte sogar zu behaupten, Bach



„zeige nur wenig Arbeitsbereitschaft“!), und ihr Geiz und ihre Engstirnigkeit waren ein ständiges Ärgernis. Bachs größter Wunsch war die Vergrößerung des ihm zur Verfügung stehenden Bestands an Instrumenten, Instrumentalisten und Sängern, doch die dazu notwendigen Gelder wurden ihm immer wieder verwehrt. Viele seiner wunderschönen Kantaten—es wurde, kaum zu glauben, jeden Sonntag eine neue aufgetischt—erfreuten sich wahrscheinlich einer ganz und gar nicht perfekten Erstaufführung.

Während seiner frühen Leipziger Jahre veröffentlichte Bach sein erstes eigenes Werk aus Eigeninitiative. Es scheint heute beinahe unglaublich, daß aus einem Repertoire von etwa eintausend Kompositionen nur ein Dutzend zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Noch erstaunlicher ist, daß die Brandenburgischen Konzerte (die heute fast „Popmusik“-Status haben) erst einhundert Jahre nach dem Tod des Komponisten publiziert wurden. Bachs Zeitgenossen, wie zum Beispiel Telemann und Händel, die leichter zugängliche Musik schrieben, waren derartige Probleme fremd, und sie bezogen sogar Tantiemen. Bachs „Opus 1“ (so benannt, obwohl Bach seit bereits über zwanzig Jahren als Komponist tätig gewesen war) waren sechs Partiten für Tasteninstrumente, „Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“. Die erste Partita in B-Dur erschien als Einzelstück im Jahre 1726, und es folgte jedes Jahr eine weitere, bis schließlich alle zusammen veröffentlicht und auf der Leipziger Messe von 1731 zum Verkauf angeboten wurden. Diese Werke bildeten später





übrigens den ersten Teil der *Klavierübungen*. Obwohl zu Bachs Lebzeiten keine Neuauflage dieser Stücke erschien, waren sie, laut dem ersten Bach-Biographen Forkel, ein Erfolg: „Dies Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. War einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter [1802] wird sich ein junger Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.“

„Partita“ ist schlicht und ergreifend eine andere Bezeichnung für verschiedene Tanzsätze in gleicher Tonart, die sich zu einer Suite zusammenfügen. Die Bezeichnungen „Partita“ und „Klavierübung“ waren bereits von Bachs Vorgänger an der Thomaskirche, Johann Kuhnau, für zwei Musiksammlungen für Tasteninstrumente aus den Jahren 1689 und 1692 verwendet worden. Da sich Bach nie sehr weit von seiner Heimat entfernte (sein ganzes Leben lang bewegte er sich nur in einem Radius von etwa 300 Kilometern), entdeckte er die italienische und französische Musik—den damaligen Spitzenreiter im Bereich der Tanzmusik—nur durch das Kopieren von Partituren, die er in verschiedenen Bibliotheken fand. Albinoni, Vivaldi, Corelli, Couperin—sie alle nahm Bach in sich auf und verarbeitete sie zu etwas Größerem. Bachs frühe Französische Suiten—Werke von großer Schönheit und Phantasie—sind in kleinerem Stil angelegt als die sechs Partiten und beginnen mit der traditionellen Allemande. Die Englischen Suiten—Bachs erste aus sechs Suiten bestehende Gruppe—bewegen sich größtenteils irgendwo dazwischen und werden von einem concertoähnlichen *Prélude* eröffnet. Ist man erst einmal mit den Partiten vertraut, so neigt man dazu, sie sofort mit ihren unterschiedlichen Anfangssätzen, die alle eine erste wichtige Aussage über den Charakter des jeweiligen Werkes machen,

zu identifizieren. Zwei der Partiten, die dritte und die sechste, erscheinen in früheren Versionen als Teil des *Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach* aus dem Jahre 1725. Obwohl Bach wahrscheinlich nicht mit einer öffentlichen Aufführung dieser Stücke rechnete, zählen sie heute zu den beliebtesten Bach-Konzertstücken bei sowohl Cembalisten als auch Pianisten.

Mit der Veröffentlichung seines Opus 1 wollte Bach wahrscheinlich erstmals zugängliche und ansprechende Musik darbieten, die seiner Kunst dennoch Ehre machte. Die **Partita Nr. 1 in B-Dur** ist zweifelsohne die leichteste Partita dieser Sechsergruppe, an der sich die meisten Pianisten zuerst versuchen. Sie setzt die Stimmung der Französischen Suiten fort und verbindet Anmut, Gewandtheit, Schwung und Noblesse. Der Triller zu Beginn des Präludiums ist die erste Hürde, die es zu meistern gilt—besonders angesichts der Tatsache, daß er später mit der gleichen Präzision in der linken Hand zu spielen ist. Dieser Satz weist herrliche Proportionen auf und enthält ein zum Abschluß eingebautes Crescendo (Bach verdoppelt die Oktaven in der linken Hand). Die Themen fast aller nachfolgenden Tanzsätze drehen sich um einen gebrochenen B-Dur-Akkord—die Allemande mit ihrer ungebrochenen Linie von Sechzehntelnoten, die Courante mit ihren Triolen und das erste Menuett in Achteln. Die Sarabande entfaltet sich trotz Bachs reich verzierter Melodie und Triller mit Gelassenheit und Würde, und der Schlußteil ist zweifellos einer von Bachs „größten Erfolgen“: Die brillanten Handkreuzungen in der Giga begeistern, sofern sie erst einmal gemeistert sind, Spieler und Publikum auf gleiche Weise.

Größere musikalische und technische Herausforderungen tun sich jedoch bereits in der **Partita Nr. 2 in c-Moll** auf. Die Sinfonia besticht aufgrund der Dramatik ihres eröffnenden Grave adagio, der lyrischen Schönheit des Andante (eine von Bach sehr selten verwendete Tempoangabe) und des energischen Kontrapunkts der



zweistimmigen Fuge, die diesen Satz beendet. Nach einem so ausdrucksvollen Beginn erscheinen die Allemande und die Courante fast ein wenig nüchtern, doch der Kontrapunkt ist meisterhaft und durchweg phantasievoll. Die Sarabande ist ruhig und fließend mit einem gleichmäßig dahinziehenden Sechzehntelnoten-Fluß. Dann beginnt sich die Spannung langsam aufzubauen: zuerst durch ein munteres Rondeaux, dessen Thema durch Septimensprünge gekennzeichnet ist, und später durch ein Capriccio von gewaltiger Dynamik, großem Einfallsreichtum und Humor anstelle der üblichen Gigue. Man kann sich wohl leicht vorstellen, welches Vergnügen die Pizzicato-Dezimsprünge der linken Hand einem Kontrabaßspieler bereiten. Trotz des hohen Schwierigkeitsgrades (Malcolm Boyd nannte dieses Stück „den Tod für alle Spieler ohne ungewöhnlich flinke Finger“) handelt es sich hierbei um eines der mit Vorliebe gespielten Bach-Kompositionen.

Die **Partita Nr. 3 in a-Moll** wird zu Unrecht nur sehr selten gespielt, vielleicht weil ihre eröffnende Fantasie als nicht „eindrucksvoll“ genug betrachtet wird. Sicherlich ist sie im Vergleich zu den Anfangssätzen der anderen fünf Partiten sehr bescheiden (sie ist eigentlich eine liebliche, weichfließende zweiteilige Invention) und mag auch recht simpel erscheinen, doch die eine oder andere unerwartete Wendung in den beiden Stimmen erschwert eine leichte Einprägung des Stückes. Einer eleganten Allemande folgt eine dynamische Courante mit kecken punktierten Rhythmen und Oktavsprüngen, und die Sarabande gewährt uns eine kurze Verschnaufpause im Verlauf einer sonst rastlosen Suite. Dieses Trio ist von ungewöhnlicher Schönheit, und es fällt nicht schwer, sich zwei Holzblasinstrumente vorzustellen, die über der Linie eines Generalbasses spielen. In der früheren Version dieser Partita trug die Burlesque den Titel „Menuett“ (die Musik ist jedoch diesselbe), und es war kein Scherzo vorhanden. Diese zwei Sätze, die rasch aufeinanderfolgen sollten, geben dem Stück als Ganzem

einen enormen Energieschub und leiten direkt zur dreiteiligen Gigue-Fuge über. An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob sich Bach mit den Kontrapunktregeln einen Scherz erlaubt hat, als er die Abwärts-Oktavtonleitern der Burlesque schrieb. Mir persönlich scheint dies sehr wahrscheinlich.

Die **Partita Nr. 4 in D-Dur** ist ein herrliches Werk, das sowohl Intimität als auch Erhabenheit en masse aufweist. Neben der sechsten Partita ist sie die längste in dieser Gruppe. Die Französische Ouvertüre, mit der sie beginnt, gewinnt aufgrund ihrer Fanfaren, Triller und doppelten Punktierungen sofort unsere Aufmerksamkeit. Die orchestral angelegte Partita geht nun zu einem Fugenteil im Concerto-Stil über, der trotz alledem noch einen herrlichen Tanz darstellt. Einer meiner Lieblingsmomente aus den sechs Partiten ist die Allemande in D-Dur mit ihren langen singenden Phrasen und ihrer berückenden Intimität. Es bedarf eines ruhigen, doch fließenden Tempos, damit der Zuhörer die Akkordfortschreitungen unter der reich verzierten Melodie verfolgen kann. Nach einer fröhlichen, rhythmisch einfallsreichen Courante greift Bach zu einem ungewöhnlichen Mittel und fügt eine Arie vor der Sarabande ein. Es wurde vermutet, daß diese Maßnahme nur dem Ausfüllen einer Lücke auf dem Druckstock des Notenstechers dienen sollte, doch meiner Meinung nach ist dies ein idealer Weg, um die von der Courante erzeugte lebhaftige Stimmung noch eine Weile fortzusetzen, bevor uns die Sarabande wieder in eine intimere Gefühlswelt entführt. Das Anfangsmotiv dieses Satzes mit seiner ansteigenden Fanfare scheint eine Frage zu stellen, die in den darauffolgenden zwei Takten ihre Antwort findet. Der gefühlbetonte, zweistimmige Kontrapunkt bewegt sich, ebenso wie in der Allemande, in langen, wehmütigen Phrasen, und dem kurzen nachfolgenden Menuett, das Zweier- und Dreierhythmen geschickt verbindet, schließt sich eine Gigue an, die, wie Bach selbst, vor Vitalität und Lebensfreude sprüht.



Die Tonart G-Dur scheint Bach stets zu Kompositionen von großer Ausstrahlung, Fröhlichkeit, Sanftheit und technischer Verwicktheit inspiriert zu haben (es fallen einem sofort die „Goldberg“-Variationen und die fünfte Französische Suite ein). Auch die **Partita Nr. 5 in G-Dur** macht hier keine Ausnahme. Sie beginnt mit einer verspielten Prämbele, die in den ersten vier Takten eine ritornellähnliche Form annimmt. Die erforderlichen Handkreuzungen liefern einen visuellen Effekt. Die Angleichung der Rhythmen in der lyrischen Allemande (die punktierten Rhythmen fallen mit den Triolen zusammen) verleiht dem Ganzen zusätzliche Grazie. Flinkes und leichtes Spiel wird dann in der Courante gefordert, die harmonisch betrachtet den einfachsten Tanz ihrer Art in dieser Sechsergruppe darstellt. Ein wesentlicher Bestandteil der exquisiten Sarabande ist die Verzierung; im Gegensatz zu den Sarabanden der Französischen Suiten sind die der Partiten von vornherein reich verziert und bedürfen daher nur weniger Ergänzungen seitens des Interpreten. Doch dieser Fall liegt anders. Durch die doppelte Punktierung gewinnt der Rhythmus noch mehr an Würde und Ausdruckskraft. Beim ersten Anhören erscheint der nächste Satz, Tempo di Minuetta, etwas verwirrend, denn ein Menuett zählt zweifelsohne drei Schläge pro Takt und nicht zwei. Bach verbindet die beiden jedoch zu einem seltsamen und feinen Tanz. Der  $\frac{3}{8}$ -Takt des Passepied erinnert an die vierte „Goldberg“-Variation, die den gleichen rustikalen Charme hat. Wären die technischen Anforderungen der abschließenden Fuge nicht so hoch, würde sie sicherlich häufiger gespielt werden, doch hier hat sich der Meister mit einer Doppelfuge ordentlich ins Zeug gelegt, was diesen Satz vielleicht zum technisch schwierigsten Satz aus allen sechs Partiten macht.

Mit der **Partita Nr. 6 in e-Moll** hat uns Bach ein großartiges Meisterwerk geschenkt. Es ist ein phantastisches Werk in allergrößtem Stil, ein Werk, das uns Bachs

unglaubliche Charakterstärke, Sicherheit, menschliche Wärme und seinen unerschütterlichen Glauben spüren läßt. Er komponiert hier nicht mehr zum allgemeinen Vergnügen, sondern auf höchster intellektueller und emotionaler Ebene. Das Werk beginnt mit einer Toccata, wobei eine erweiterte Fuge von ähnlichen Eckpassagen eingefügt wird. Sowohl das anfängliche Zeitmaß als auch das Fugenthema machen von dem „Seufzer“-Motiv (einem absteigendem Vorschlag) Gebrauch, um dem Stück noch mehr Ausdruck zu verleihen. Durch das Beibehalten des Originaltempo während der gesamten Toccata wird ein Gefühl von Geschlossenheit erreicht (dies schien Bachs Absicht, da Material der ersten Seite später, in der letzten Fugenepisode, erneut auftaucht). Der Allemande mit ihrer wehmütigen Chromatik schließt sich eine außergewöhnliche Courante an: Das Spiel der kniffligen Synkopen mit entsprechendem Feingefühl sowie Behendigkeit und Brillanz kann den Fingern einen fast sinnlichen Genuß bereiten. Ein kurzes Air mit einem überraschenden zweiten Ende geht einer Sarabande voraus—sicher eine von Bachs hervorragendsten Kompositionen. Auf den ersten Blick (oder beim ersten Anhören) mag dieser Satz verblüffen. Es bedarf einiger Zeit, um das der Notenfülle zugrundeliegende Gerüst zu erkennen und sich dessen starker emotionaler Wirkung bewußt zu werden. Für mich ist Bach in dieser Sarabande allein—allein mit seinem Schöpfer in einem Zwiegespräch, in welchem Trauer, Hoffnung, Leidenschaft und manchmal Überschwang zugleich zum Ausdruck kommen (die herrlichen, kurzen Modulationen nach Dur in den Takten 7, 8 und 30 erhellen das Dunkel wie gleißende Blitze). Der direkte Schritt von Bachs tiefstem Innern (und folglich auch unserem eigenen) in das Tempo di Gavotta wirkt wie ein Kreislaufschock, doch Bachs unverzügliches Betreten der Tanzfläche—selbst in einer Molltonart—ist schlichtweg bewundernswert. Wir haben es hier jedoch nicht mit einer richtigen Gavotte zu tun,

vielmehr mit einer italienischen Giga im  $\frac{12}{8}$ -Takt. In diesem Stück, sowie in der abschließenden Gigue, wird der Interpret mit dem Problem möglicher Veränderungen der Notenwerte konfrontiert. Das zeitliche Zusammenspiel der Sechzehntelnoten und Triolen verleiht dem Tempo di Gavotta mehr Schwung (ebenso wie die Verkürzung der ersten zwei Noten der rechten Hand). Diese Gigue-Fuge läßt sich grundsätzlich auf zwei verschiedene Weisen spielen: erstens als eine Dreiertakt-Version, die der traditionellen Gigue näherkommt, und zweitens genau nach Vorgabe, mit der Betonung auf der fugalen Kantigkeit. Ich persönlich bevorzuge letztere

Spielweise, da das Fugenthema meiner Meinung nach durch Veränderungen an Ausdrucksstärke einbüßt, und weil somit ein stärkerer Kontrast zur vorhergehenden Gavotte hergestellt wird. In dieser abschließenden Gigue, die dem Spieler allerhöchste geistige Virtuosität abverlangt, übertrifft sich Bach wahrlich selbst. Selbst der strenge Kontrapunkt kann bei einem lebhaften Tempo immer noch tanzbar sein. Zwar gilt von allen Stücken dieser sechs Partiten meine ganze Liebe der D-Dur-Allemande, doch zu dieser letzten Partita kann ich nur sagen: „Hut ab, Herr Bach!“

ANGELA HEWITT © 1997  
Übersetzung MANUELA HÜBNER



## Zur Neuaufnahme der Bach-Partiten



Als der Direktor der Londoner Wigmore Hall, John Gilhooly, mir 2014 den Vorschlag machte, sämtliche Solowerke für Tasteninstrument von Johann Sebastian Bach in einem Zyklus von 12 Klavierabenden über vier Jahre hinweg aufzuführen, war meine erste Reaktion, das Angebot abzulehnen. Ich hatte mich schon so lange mit Bach beschäftigt—sowohl in Konzerten als auch im Aufnahmestudio—und es gibt noch so viel andere Musik, mit der ich mich gerne auseinandersetzen möchte. Trotzdem brauchte es nicht lang, bis ich mich umentschied, und die sich anschließende „Bach-Odyssee“ (die im September 2016 anfang und im Juni 2020 zu Ende gehen wird) erweist sich als ein Höhepunkt in meinem Leben.

Es hat mir nie etwas ausgemacht, so stark mit Bach in Verbindung gebracht zu werden. Warum auch? Es gibt keine bessere Musik und in seiner Gesellschaft die eigene musikalische Intelligenz, Technik, Tonschönheit und Gestaltungskraft zu entwickeln, ist ein großes Geschenk und ein lebenslanges Abenteuer. Das Angebot von Hyperion Records im Jahr 1994, alle großen Werke für Tasteninstrument einzuspielen, verlieh meiner Karriere einen Zweck und eine Richtung, die sich als äußerst erfüllend erwiesen haben.

Im zweiten Jahr der „Bach-Odyssee“ führte ich die sechs Partiten in Konzerten auf der ganzen Welt auf und bewunderte einmal mehr ihren Erfindungsreichtum, ihre Ausdruckspalette und reine Brillanz—nicht nur, was die Technik anbelangt, sondern auch die vollendete Form.

Kein Wunder, dass diese Suiten die Zeiten überdauert haben und zu den am häufigsten aufgeführten Kompositionen Bachs für Tasteninstrument gehören.

Da meine erste Einspielung der Partiten über zwanzig Jahre zurück liegt (1996–97), fand ich, dass es an der Zeit sei, sie noch einmal aufzunehmen—diesmal auf meinem eigenen Fazioli-Flügel und in der herrlichen Akustik des Kulturzentrums Gustav Mahler in Toblach/Dobbiaco. Der Toningenieur des ersten Albums der „frühen“ Einspielung, Ludger Böckenhoff, übernahm bereits beim zweiten Album in jener Aufnahmereihe auch die Aufgaben des Aufnahmeleiters, und heute sind es 25 Jahre, dass wir miteinander arbeiten. Dieses Verhältnis, in dem wir uns beide gewaltig weiterentwickelt haben, hält mich auf Trab und ich bin ungeheuer dankbar dafür.

Inwiefern ist die neue Aufnahme anders? Um das herauszufinden, muss sie angehört werden! Man sollte allerdings keine riesigen Unterschiede von Gould'schen Proportionen erwarten. Eine Allemande ist noch immer eine Allemande, eine französische Courante sollte noch immer nicht gehetzt werden und eine Gigue muss noch immer tanzbar sein. Zwanzig Lebensjahre liegen dazwischen—zwanzig Jahre, in denen ich seine Musik geübt habe, stets mit dem Ziel, sie besser zu spielen, sie noch lebendiger darzustellen. Je älter wir werden, desto mehr bedeutet uns die Musik, und es macht mir große Freude, diese Partiten einmal mehr vorzulegen.

ANGELA HEWITT © 2019  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

