

BACH IMAGINE

JEAN
RONDEAU



Johann Sebastian Bach – 1685 1750

Suite

BWV 997

in C minor . en ut mineur . c-moll

1	Prélude	4:20
2	Fuga	4:47
3	Sarabande	4:35
4	Gigue - Double	2:37

Sonata for solo violin in A minor

BWV 1003

transc. for keyboard (BWV 964)

in D minor . en ré mineur . d-moll

attr. Wilhelm Friedemann Bach

5	Grave	3:27
6	Fuga	6:43
7	[Andante]	3:47
8	[Allegro]	3:36

from Partita for solo violin in D minor

BWV 1004

in D minor . en ré mineur . d-moll

transc. Johannes Brahms

9	Chaconne	11:48
---	----------	-------

Partita for flute

BWV 1013

in A minor . en la mineur . a-moll

transc. Stéphane Delplace

10	Allemande	4:38
11	Corrente	3:51
12	Sarabande	4:34
13	Bourrée angloise	2:52

Concerto in the Italian style

BWV 971

in F major . en fa majeur . F-Dur

14	[Allegro]	3:58
15	Andante	5:13
16	Allegro vivace	4:29

from Sonata for solo violin in C major

BWV 1005

transc. for keyboard (BWV 968)

in G major . en sol majeur . G-Dur

attr. Wilhelm Friedemann Bach

17	Adagio	4:36
----	--------	------



« Sans Bach, nous ne saurions pas ce qu'un moineau pense » (C. Bobin)

Imagine, jouer Bach, c'est s'attaquer au patron ! On a toujours l'impression qu'il est là quelque part, dans un coin de la salle. Le Cantor, le Maître absolu, à écouter toute sa musique, infiniment. Pas par vanité, non, mais simplement parce que sa respiration s'est enfouie dans sa musique comme le levain dans la pâte. On l'entend respirer dans ses notes, et même quand il nous emmène en haut de ses tours, il n'a jamais l'air essoufflé. C'est gigantesque, éblouissant, énorme, tout ce qu'on veut, on a dû user tout le vocabulaire depuis trois cents ans. Alors y aller de sa petite contribution, après toutes les autres, oser se mettre à table et essayer de dire ce qu'on a à dire, ce n'est pas très facile.

On a tort sans doute. Car ce qui compte d'abord, c'est l'invitation qu'il nous a laissée une fois pour toute à savourer ses notes. On se sent peut-être un peu gauche, un peu toujours élève avec lui. Mais ce n'est pas si mal, de passer un moment à l'école de Bach. C'est même plutôt jouissif, malgré ses airs bourrus. Ne pas trop se poser de question, ne pas vouloir tout comprendre et lui faire infiniment confiance.

Car c'est le paradoxe de l'oeuvre instrumentale de Bach : une musique de titan qui est toujours écrite pour des élèves. Le sommet des Goldberg est-il autre chose qu'un choix d'exercices pour nuits de cour ?

Alors pour commencer, on évitera quand même les variations Goldberg, puisque je les mentionne. On essaiera plutôt de se glisser dans l'oeuvre par une petite porte à taille humaine, mais à très jolie clé. Et je pensais que le sujet des transcriptions, en picorant ici et là pour cheminer dans le sujet, ça restait abordable, comme un exercice d'apprentissage, en ayant l'air de rien, sans se risquer aux gros mots et aux écueils des mers trop prestigieuses. Parce que la transcription, c'est fait pour apprendre comment est faite la musique, ça reste un travail d'établi. Il y a un côté face un peu ambitieux, cette façon d'aller détricoter Bach ! Mais il y a un côté pile raisonnablement modeste, l'air de ne pas y toucher comme un débutant appliqué qui ne fait qu'essayer de jouer ça sur son clavier. On s'assoie au clavecin, et on écoute longtemps les oiseaux avant d'oser prendre son envol.

Suite pour luth n.2 en do mineur BWV 997

On va commencer doucement et simplement. Prélude, fugue, sarabande, gigue et double, résumés en Praeludium & Fuga per il Clavicembalo dal Joh. Seb. Bach selon l'une des cinq copies répertoriées, celle-ci conservée à Berlin, en l'absence de tout manuscrit original. On commence donc par ce grand prélude majestueux, en introduction souveraine du programme, comme un beau lever de soleil qui nous donne la clé du jour. Prélude qui prend son temps, fait sonner l'instrument et nous permet de découvrir son timbre et son tempérament, de rentrer dans sa compagnie subtile, prélude à une promenade amicale... Que demander d'autre à un prélude ?

Mais cette pièce pose d'entrée de jeu la question de l'instrument par un clin d'oeil centauresque puisqu'il existait au temps de Bach cet instrument hybride qu'on appelait clavecin-luth, tête en clavier sur corps de caisse ! Et c'est peut-être pour cet instrument à cordes en boyaux dont Bach possédait deux exemplaires d'après son inventaire de Leipzig que la suite fut composée. « Je me souviens avoir vu et entendu

un 'Lautenclavicymbel' (Lautenwerk) à Leipzig vers 1740, conçu par monsieur Johann Sebastian Bach et réalisé par monsieur Zacharias Hildebrand, qui était d'une taille plus petite qu'un clavecin normal mais similaire en tout autre point. Il avait deux séries de cordes de boyaux et un jeu de cordes de basse qu'on appelait petite octave. Il est vrai que dans son jeu normal (c'est-à-dire quand il n'y avait qu'un seul jeu de tiré) il sonnait plus comme un théorbe que comme un luth. Mais si l'on tirait le jeu de luth (comme on le trouve sur le clavecin) avec le jeu de cornet, on pouvait presque tromper des luthistes professionnels » écrivait le compositeur allemand Johann Friedrich Agricola (1720-1774) dans une annotation au Musica mechanica organoedi de Jakob Adlung (1699-1762).

Si je m'arrête sur cet instrument étrange et oublié, c'est pour introduire notre exploration des transcriptions. Deux instruments à cordes pincées, le luth et le clavecin, qui ne demandent a priori pas de transcription, se retrouvent en leur hybride pour brouiller les indices musicologiques, et le jeu de piste commence : des quatre suites pour luth inscrites au répertoire de Bach, la troisième est une transcription qu'il a lui-même faite de sa suite pour violoncelle n.5 et la quatrième est transcrite de sa partita pour violon n.3.

Ainsi ce qui pourrait se lire comme une simple concordance instrumentale entre deux instruments à corde de même nature, une suite pour luth interprétée au clavecin, introduit au labyrinthe caléidoscopique de la créativité multiforme de Bach. On s'interroge d'ailleurs encore pour savoir si cette suite n.2 n'était pas d'abord destinée au clavier, vu la difficulté de rendre fidèlement la fugue et la variation de la gigue à cause de l'étendue du registre, ce qui expliquerait pourquoi la tablature française proposée pour le luth par Johann Weyrauch, ami de Bach, avait supprimé ces deux mouvements. Mais je dois avouer qu'en jouant ces deux mouvements, la fugue et le double de la gigue, je suis

moi-même surpris de certains intervalles et de tessitures qui ne correspondent pas à l'écriture traditionnelle de Bach dans ce registre. Cette pièce est donc à la fois introduction à la joie de jouer Bach et au mystère de ses compositions.

**Sonate pour violon en la mineur
BWV 1003, transcription pour clavier
en ré mineur BWV 964.**

Ça se complique un peu avec cette sonate pour violon seul transcrite pour clavecin. Les musicologues attribuent cette transcription à un descendant de Bach, l'un de ses fils peut-être, pourquoi pas Wilhelm-Friedemann Bach (1710-1784), mais personne ne sait vraiment. Jeu de cache-cache dans l'immense forêt de Bach-Werke-Verzeichnis de Schmieder comme en écho des innombrables hypothèses d'attributions des transcriptions.

Le jeu de piste continue, à la troisième dimension. Et puis on est vraiment là dans une technique de transcription : il ne s'agit plus de jongler entre le luth et le clavecin mais bien véritablement de transcrire pour le clavier une oeuvre écrite pour violon. On change bien entendu de tonalité, parce que le registre du violon ne peut pas être simplement translaté, d'où le passage de la mineur au ré mineur. Et on découvre l'art le plus classique de l'arrangement tel qu'il est pratiqué abondamment au XVIIIème siècle. Comme on fait remarquer un encorbellement ou une niche sur une façade classée, j'attirerai

votre attention sur un détail insolite, qu'il ne sera pas inutile de garder à l'esprit quand on abordera la suite du programme : si les trois premiers mouvements sont parfaitement transcrits, et donc impossibles à jouer au violon qui en perdrait son latin au milieu de tant de notes, le quatrième mouvement n'est quasiment pas travaillé, et les partitions de la 964 pour le clavier et de la 1003 pour le violon sont presque identiques. Fatigue du 'traducteur' ? Doutons-en, ce n'était pas l'esprit de l'époque de bâcler son travail. Pensons plutôt à la magie des instruments qui permettent parfois d'établir entre eux une correspondance simple et fraternelle, et à la magie de Bach qui a si bien su jouer de cette fraternité-là.

**Chaconne extraite de la partita n.2
pour violon BWV 1004, transcrite
pour piano par Johannes Brahms.**

On est ici au coeur du sujet avec une oeuvre qui est à la fois un grand classique du répertoire pour violon et un exemple exceptionnel de transcription puisque Brahms lui donna une version pour main gauche seule, conservée en tonalité de ré mineur, et simplement octaviée pour mieux l'accorder au registre grave et douloureux du piano. Et ce n'est pas pour honorer la commande d'un pianiste amputé qu'il la fait ainsi, comme lorsque Ravel composera son concerto pour la main gauche, mais bien parce qu'il trouve dans la résonance du piano de quoi servir amplement l'oeuvre originale de Bach : « La chaconne est pour moi l'une des plus formidables et des plus mystérieuses pièces de musique. Sur une seule pièce pour un petit instrument, cet homme crée tout un univers qui allie la plus profonde des pensées et les plus puissantes des émotions. Si le plus grand violoniste n'est pas là, alors la meilleure façon de la savourer est sans doute de la laisser résonner dans sa tête. Mais cette pièce vous incite à y travailler sans relâche et sous toutes les formes possibles. Après tout, on

n'a pas toujours besoin d'entendre la musique simplement jouée. Joachim (Joseph Joachim, le célèbre violoniste hongrois) n'est pas souvent là, on essaie bien de l'imiter, mais ... Car quoi que j'essaie, l'orchestre ou le piano – mon plaisir est invariablement frustré. Je trouve qu'il n'y a finalement qu'une seule façon de retrouver certes diminué mais comparable le sublime de cette oeuvre : la jouer à la main gauche seule ! Cette solution semble bien trop simple mais tout y est : les mêmes difficultés, les types de technique, les arpegges – je me sens alors comme un violoniste ! » (lettre de Brahms à Clara Schumann, juin 1877).

Je la joue telle quelle, au clavecin, et avec les deux mains, puisque je n'ai pas trouvé de pédale de résonance sur mon clavecin allemand. Je vous rassure, je n'en fais pas des tonnes avec la main droite, je ne rajoute rien, je suis la partition, main droite et main gauche pour la dramaturgie de leur ballet, parce que j'ai essayé avec la seule main gauche et qu'on y perdait trop de la texture harmonique. Comme la magie de cette pi-

èce sublime s'étouffe dans le jeu à deux mains au piano, elle s'asphyxierait dans une main solitaire au clavecin. On est donc dans un exercice de transcription au carré : le violon roi du XVIIIème de Bach transcrit au piano roi du XIXème de Brahms et retranscrit pour clavecin, comme un retour aux sources, pour boucler la boucle, de Bach à Bach en passant par Brahms en quelque sorte. Et pour reprendre la formule de Brahms, au clavecin, me glisser dans la peau du violoniste.

Solo pour flûte en la mineur, BWV 1013, transcription pour clavecin en mi mineur par Stéphane Delplace.

On arrive à ce solo pour flûte en quatre parties, Allemande, Corrente, Sarabande et Bourrée angloise, qui fut intitulée partita dans les éditions du XX^e siècle. Double originalité ici d'une oeuvre qui n'avait sans doute jamais été transcrite, comme si cela était encore possible après plus de trois cents ans d'héritage, et d'une transcription faite directement pour clavecin par un compositeur d'aujourd'hui. Plaisir d'une fugue à trois voix, à partir de la partition du Meister, et de la vision de Stéphane Delplace, tels que j'essaie modestement de les recevoir. Je lis la partition de Bach et



j'écoute Stéphane me parler de son respect du texte originel, de son postulat de ne pas modifier les notes de Bach, de sa façon de restituer au clavier l'équilibre sonore propre de la flûte dans ses aigus en transposant la partition une quarte plus bas, de la mineur en mi mineur, de confier à la main gauche un rôle contrapuntique, dans le but de faire accroire à une véritable partita pour clavier, de vouloir compenser le charme de la flûte par la fluidité du discours comme Bach l'appliqua lui-même à certaines de ses sonates et partitas pour violon seul.

Concerto pour clavecin 'dans le goût italien' BWV 971

On croit maintenant quitter les instruments solistes pour passer au concerto italien. Deux mouvements vifs en fa majeur, le premier 'sans indication de tempo' et le troisième 'presto', encadrent un mouvement lent 'andante' dans le ton relatif de ré mineur : c'est la forme classique du concerto à l'italienne pour ensemble à cordes si fréquente chez Vivaldi. L'ornementation de certaines phrases répétées dans les mouvements vifs, et la liberté improvisatrice du deuxième mouvement feraient penser à un concerto pour violon. Toute la verve et la clarté des concertos vénitiens du XVIII^e. Virtuosité et complicité des concertistes...

Mais voilà, c'est pour clavecin seul ! Grand classique du répertoire pour clavier, ce Concerto nach Italienischem Gusto se trouve dans la deuxième partie du Klavierübung avec l'ouverture à la française BWV 831. C'est bien le génie de cette partition si connue : tout un orchestre et les délires enthousiastes d'un archet rendus dans la mécanique pincée du clavecin. J'ai choisi cette pièce comme une illustration en négatif de la transcription, l'oeuvre de

Bach étant en elle même comme une partition d'orchestre toute ciselée se logeant dans les deux claviers. Et si tous les pianistes l'ont enregistré, de Michelangeli à Keith Jarrett, il faut prêter l'oreille au clavecin, revenir à cette version originelle pour bien comprendre le tour de force de Bach : fermez les yeux, vous entendez l'orchestre, rouvrez les yeux, il n'y a plus d'orchestre, c'est la magie absolue de Bach ... et de l'instrument. Car c'est aussi un point clé de notre démonstration, voilà ce qu'il y a sous le capot de cette Ferrari : des capacités inouïes ! En jouant sur de nombreux changements de registre, Bach figure un orchestre éblouissant, flamboyant, magistral. S'il ne fallait qu'une pièce à conviction pour dévoiler la vraie gueule du clavecin, ce serait sans doute ce concerto.

Adagio de la sonate pour violon en sol majeur BWV 968

C'est le seul mouvement de cette sonate pour violon qui a été transcrit pour clavecin. Un adagio. Pour finir. Majestueux, on retrouve les élans du début. On pourrait presque croire qu'on est revenu au point de départ. Mais non, on ne peut ignorer le chemin parcouru, la longue marche en montagne, les dénivelés rocaillieux où l'on vient de s'écorcher les mains, et ces cimes où Bach nous a menés. Là-haut, tout là-haut, d'où contempler la terre, toute la terre dans sa respiration ample et paisible à la fois. C'est la que l'orgue nous prend, il me fait penser à l'orgue, cet adagio, ainsi parvenus au plus près des voutes.

Vous me suivez ? Du violon à l'orgue, des quatre petites cordes aux soixante-quatre jeux ? Grandes mains, des intervalles à la main gauche qui feraient penser qu'on a besoin d'un pédalier pour aller chercher les graves. Et puis la profondeur, la mystique de l'orgue, après toutes ces oeuvres profanes, comme une transition quasi religieuse, lente marche vers le silence. Elle se termine sur une demi-cadence, ça commence en sol et ça finit en ré, sur la dominante.

Et puis il a des airs de prélude, cet adagio, d'ailleurs suivi d'une fugue dans la sonate, j'aime sa cadence de prélude, comme si la fin du programme ouvrirait sur le silence qui va suivre, comme si la musique nous invitait au silence. Il va se passer quelque chose ... Je vous laisse un petit casuel pour la route... bonne promenade !

Jean Rondeau

„Without Bach, we would not know what a sparrow thinks.’ (C. Bobin)

Imagine, playing Bach means taking on the boss! We always have the impression that he’s there somewhere, in a corner of the hall, the Cantor, the Absolute Master, listening to all his music ad infinitum. Not out of vanity, no, but simply because his respiration has burrowed into his music like yeast in dough. We hear him breathing in his notes, and even when he takes us up to the top of his towers, he never seems to be out of breath. It is gigantic, dazzling, enormous, whatever you like: the whole vocabulary must have been used up three hundred years ago. So making our little contribution after so many others, daring to sit down at the table and trying to say what we have to say, is not terribly easy.

We’re wrong, no doubt. For what counts first of all is the invitation he left us once and for all to savour his notes. With him, we perhaps feel a bit gauche, somehow still like students. But spending a moment at the Bach school is not so bad; it’s even rather fun, despite his gruff look. One must not ask too many questions or try to understand everything, and trust him implicitly. For that is the paradox of Bach’s ins-

trumental works: music of a titan that is always written for students. Is the summit represented by the Goldbergs anything other than a selection of exercises for court evenings?

So, to begin with, since I mention them, we shall nonetheless avoid the Goldberg Variations. Instead, we shall try to slip into the music through a small, human-sized door but armed with a very pretty key. And I was thinking that the subject of transcriptions, nibbling here and there to make my way in the subject, remained approachable, like a learning exercise, not looking like much, without venturing into bad language and the pitfalls of seas that are too prestigious. Because transcription is done in order to understand how music is made, it remains a workbench job. There is one side, a bit ambitious, this way of going to ‘unravel’ Bach! But there is the reasonably modest flip side, seeming not to touch it, like an assiduous beginner who only tries to play that on his keyboard. One sits down at the harpsichord and listens to the birds for a long time before daring to take flight.

Lute Suite No.2 in C minor BWV 997

We are going to begin gently and simply. Prelude, fugue, sarabande, gigue and double, summed up in Praeludium & Fuga per il Clavicembalo dal Joh. Seb. Bach, according to one of the five listed copies, for wont of an original manuscript, this one preserved in Berlin. So we begin with this grand, majestic prelude as a supreme introduction to the programme, like a beautiful sunrise that sets the tone for the day. A prelude that takes its time, making the instrument resonate and enabling us to discover its timbre and temperament and enter its subtle company, prelude to a friendly promenade... What more might one ask of a prelude?

But this piece straightaway raises the issue of the instrument with a centaur-like wink since, in Bach's time, there existed this hybrid instrument that was called the lute-harpsichord, with a keyboard head on a shell-shaped body! And it was perhaps for this gut-stringed instrument, of which, according to his Leipzig inventory, Bach owned two copies that the Suite was composed. „I remember having seen and heard a „Lautenclavicymbel“ (Lautenwerk) in Leipzig c.1740, designed by Herr Jo-

hann Sebastian Bach and made by Herr Zacharias Hildebrand, which smaller than a normal harpsichord but similar in every other respect. It had two sets of gut strings and a bass string stop called „little octave“. It is true that in its normal playing (i.e., when there was only one stop drawn), it sounded more like a theorbo than a lute. But if one drew the lute stop (as is found on the harpsichord) with the cornet stop, you could almost fool professional lutenists,“ wrote the German composer Johann Friedrich Agricola (1720-1774) in a note in the Musica mechanica organoedi by Jakob Adlung (1699-1762).

If I linger on this strange, forgotten instrument, it is to introduce our exploration of transcriptions. Two plucked-string instruments, the lute and the harpsichord, that, a priori, do not call for transcription, are found in their hybrid to confuse musicological clues, and the treasure hunt begins: of the four suites for lute in Bach's catalogue, the third is a transcription that he himself made for his Suite for Cello No.5, and the fourth is transcribed from his Partita for Violin No.3.



Photo : Katie Baillot

Thus, what could be read as a simple instrumental concordance between two stringed instruments of similar nature, a lute suite performed on the harpsichord, introduces the kaleidoscopic labyrinth of Bach's Protean creativity. Moreover, it is still wondered whether this Suite No.2 was not initially intended for keyboard, given the difficulty of faithfully rendering the fugue and the variation of the gigue owing to the range of the register, which would explain why the French tablature proposed

for lute by Johann Weyrauch, a friend of Bach's, had eliminated these two movements. But, I must admit that playing these two movements, the fugue and the double of the gigue, I myself was surprised by certain intervals and compasses that do not correspond to Bach's customary writing in this register. This piece is therefore both an introduction to the joy of playing Bach and to the mystery of his compositions.

Violin Sonata in A minor BWV 1003, transcription for keyboard in D minor BWV 964

Things get a bit more complicated with this sonata for solo violin transcribed for harpsichord. Musicologists attribute this transcription to a descendant of Bach's, perhaps one of his sons – why not Wilhelm Friedemann (1710-1784)? –, but no one really knows. A game of hide and seek in the immense forest of Schmieder's Bach-Werke-Verzeichnis like an echo of the innumerable hypotheses of attributions of the transcriptions. The treasure hunt continues in the third dimension. And then we are really there in a transcription technique: it is no longer a matter of juggling between the lute and harpsichord but truly transcribing for keyboard a work written for violin. Of course, the key is changed, because the violin's register cannot simply be translated, hence the passage from A minor to D minor. And we discover the most classic art of arrangement as abundantly practiced in the 18th century. Just as one points out a corbelled construction or a niche in an historic façade, I shall draw your attention to an unusual detail that will be useful to keep in mind when broaching the rest of the programme : although

the first three movements are perfectly transcribed and therefore impossible to play on the violin, which would be unable to deal with so many notes, the fourth movement is practically not reworked, and the scores of BWV 964 for keyboard and 1003 for violin are nearly identical. Does this mean the 'translator' was simply tired? Highly unlikely: doing slapdash work was not in the spirit of the time. Let us think rather of the magic of instruments that sometimes allow for establishing a simple, fraternal correspondence between them, and the magic of Bach who knew so well how to play on that brotherhood.

**Chaconne from Partita No.2 for violin
BWV 1004, transcribed for piano by
Johannes Brahms**

Here we come to the heart of the subject with a work that is both a great classic of the violin repertoire and an exceptional example of transcription since Brahms gave it a version for left hand only, kept in the key of D minor and simply octavated to make it better conform to the piano's low, painful register. It was not to honour the commission of an amputated pianist that he did so, as Ravel would compose his Concerto for the Left Hand for Paul Wittgenstein but indeed because he found in the piano's resonance matter for amply serving Bach's original work: „For me, the chaconne is one of the most wonderful and most incomprehensible pieces of music. In a single piece for a small instrument, this man creates a whole universe that combines the most profound thoughts and the most powerful emotions. If the greatest violinist is not there, then the best way of savouring it is doubtless to let it resonate in his head. But this piece encourages you to work on it relentlessly and in all possible forms. After all, one does not always need to hear music simply played. Joachim

[Joseph Joachim, the celebrated Hungarian violinist] not often being there, we indeed try to imitate him, but... For whatever I try, orchestra or piano - my pleasure is invariably frustrated. In the final analysis, I find that there is only one way, admittedly diminished but comparable, of getting back to the sublime of this work: playing it with only the left hand! This solution seems much too simple but everything is there: the same difficulties, the types of technique, the arpeggios - I then feel like a violinist!'' (letter from Brahms to Clara Schumann, June 1877).

I play it as is, on the harpsichord, and with both hands, since I didn't find a resonance pedal on my German harpsichord. Let me reassure you: I don't overdo it with the right hand; I add nothing; I follow the score, right hand and left hand for the dramaturgy of their ballet, because I tried with the left hand alone, and too much of the harmonic texture was lost. Just as the magic of this sublime piece is filled out in playing with two hands on the piano, it would be asphyxiated in a solitary

hand on the harpsichord. So we are in an exercise of squared transcription: violin, the king of instruments in Bach's 18th century, transcribed for piano, king of instruments in Brahms's 19th and re-transcribed for harpsichord, to come full circle, back to beginnings, from Bach to Bach, by way of Brahms in a way. And to borrow Brahms's phrase, with me at the harpsichord slipping into the violinist's shoes.

Solo for flute in A minor, BWV 1013, transcription for harpsichord in E minor by Stéphane Delplace

We arrive at this solo for flute in four parts – Allemande, Corrente, Sarabande and Bourrée angloise – that was entitled ‘partita’ in 20th-century editions. Double originality here of a work that had doubtless never been transcribed, as if that were still possible after more than three hundred years of heritage, and of a transcription done directly for harpsichord by a composer of today. The pleasure of a three-part fugue, starting from the Meister's score, and of Stéphane Delplace's vision, such as I modestly try to receive them. I read Bach's score and listen to Stéphane tell me about respect for the original text, his postulate not to modify Bach's notes, his way of reproducing on the keyboard the sound balance proper to the flute in its high notes by transposing the score down a fourth, from A minor to E minor, entrusting a contrapuntal role to the left hand with an aim to making us believe in a veritable partita for keyboard, seeking to compensate for the charm of the flute with the fluidity of the discourse as Bach applied it himself to some of his Sonatas and Partitas for solo violin.

Italian Concerto for harpsichord BWV 971

We now have the impression of leaving solo instruments to go to the Italian-style concerto. Two fast movements in F major, the first 'without tempo marking' and the third presto, framing an andante in the relative key of D minor: this is the classic form of the concerto all' italiana for strings, so frequent in Vivaldi. The ornamentation of certain phrases repeated in the fast movements, and the improvisatory freedom of the second movement would make one think of a violin concerto with all the verve and clarity of 18th-century Venetian concertos, and the virtuosity and complicity of the concert performers... But no: this is for solo harpsichord! A great classic of the keyboard repertoire, this Concerto nach italiänischen Gusto is found in the second part of the Klavierübung along with the Ouverture nach französischer Art BWV 831. It is indeed the genius of this well-known score: a whole orchestra and the enthusiastic frenzies of a bow rendered in the plucked mechanics of the harpsichord. I chose this piece as an illustration of transcription 'in the negative', Bach's work being in itself like a polished orchestral score fitting

into the two keyboards. And although all pianists have recorded it, from Benedetto Michelangeli to Keith Jarrett, it is necessary to lend an ear to the harpsichord, coming back to this original version, to fully understand Bach's tour de force: close your eyes and you hear the orchestra; open your eyes, and there is no more orchestre: that is the absolute magic of Bach... and of the instrument. For this is also a key point in our demonstration: beneath the bonnet of this Ferrari are extraordinary capacities! By playing on numerous changes of register, Bach conjures up a dazzling, flamboyant and masterful orchestra. If only one proof were necessary for revealing the harpsichord's true face, it would doubtless be this Concerto.

Adagio from the Violin Sonata in G major BWV 968

This is the sole movement of this violin sonata that has been transcribed for harpsichord: an adagio. To conclude with, majestically. We again find the fervour of the beginning and might almost believe that we had returned to the point of departure. But no, we cannot ignore the distance covered, the long mountain march, the rocky differences in height on which we scrape our hands, and these summits to which Bach has led us. Up there, way up there, from whence we contemplate the earth, the whole earth in its respiration, both ample and peaceful. That is where the organ takes us, it makes me think of the organ, this adagio, thus coming as close to the vault of heaven as possible.

Do you follow me? From the violin to the organ, from four little strings to 64 stops? Large hands, intervals in the left hand that would make one think there is need of a pedal organ to go looking for the low notes. And then the depth, the mystique of the organ, after all these secular works, like a quasi-religious transition, a slow march towards silence. It ends on a half-cadence, beginning in G and ending in D, on the domi-

nant. And then it is like a prelude, this adagio, followed, moreover, by a fugue in the sonata, I love its prelude cadence as if the end of the programme opened in the silence that is going to follow, as if the music were inviting us to silence. Something is going to happen... I leave you a little casual offering for the road... Enjoy your stroll!

Translated by John Tyler Tuttle

„Ohne Bach wüssten wir nicht, was ein Spatz denkt“ (C. Bobin)

Bach zu spielen kommt einer Begegnung mit dem Meister persönlich gleich! Man hat immer den Eindruck, dass er anwesend ist, irgendwo in der Ecke des Raumes. Der Kantor, der große Lehrmeister, der bis in alle Ewigkeit seiner Musik zuhören wird. Nicht aus Eitelkeit, nein, sondern einfach weil seine Atmung seiner Musik innewohnt wie die Hefe dem Teig. Man hört ihn atmen in seiner Musik, und selbst wenn er uns zu den Gipfeln seiner Kunst mitnimmt, ist er niemals außer Atem. Seine Musik ist gigantisch, überwältigend, großartig, alles, was man will, seit dreihundert Jahren versucht man Worte dafür zu finden. Sich ihm von dem eigenen bescheidenen Beitrag her zu nähern, nach all den anderen Beiträgen, sich an den Tisch zu setzen und zu versuchen zu sagen, was man zu sagen hat, das ist wahrlich nicht einfach.

Dabei wird man ihm nicht wirklich gerecht. Denn was in erster Linie zählt, ist die Einladung, seine Musik zu genießen. Man fühlt sich vielleicht ein bisschen unbeholfen, ein bisschen, als ob man immer noch Schüler wäre in seiner Gegenwart. Aber es ist nicht so schlecht,

einen Moment in Bachs Schule zu verbringen. Das ist sogar ziemlich großartig, auch wenn der Meister etwas mürrisch wirkt. Man sollte sich nicht zu viele Fragen stellen, man sollte nicht alles verstehen wollen und ihm grenzenloses Vertrauen entgegenbringen. Denn das ist das Paradoxe am Instrumentalwerk von Bach: Es ist eine titanische Musik, die dabei für Schüler geschrieben wurde. Auch die großen Goldberg-Variationen sind letztlich nichts anderes als eine Auswahl an Übungen zur Beschäftigung in schlaflosen Nächten bei Hof.

Man sollte aber nicht mit den Goldberg-Variationen beginnen, wenn ich sie schon erwähne. Vielmehr sollte man versuchen, sich durch eine kleine Tür von menschlichem Format, doch mit einem sehr hübschen Schlüssel durchzuschlüpfen, um Zugang zu Bachs Werk zu bekommen. Die Transkriptionen haben ihren Reiz, um hier und da etwas aufzupicken und sich voranzutasten, eine lehrreiche Übung, ohne sich an zu große Worte oder zu anspruchsvolle Klippen zu wagen. Denn die Transkriptionen eignen sich hervorragend, um zu verstehen, wie diese Musik gemacht ist,

sie sind ein Lehrstück. Es gibt einerseits einen ehrgeizigen Aspekt dabei, wenn man sich daran macht, Bach „zurück-zustricken“! Es gibt aber auch einen Aspekt der Demut, wenn man nicht wie ein eifriger Anfänger verfahren möchte, der lediglich versucht, die Musik auf dem Klavier zu spielen. Man setzt sich ans Cembalo, und man hört lange Zeit den Vögeln zu, bevor man es wagt, aus-zufiegen.

Suite für Laute Nr. 2 c-Moll BWV 997

Wir werden behutsam und schlicht beginnen. Preludio, Fuga, Sarabande, Gigue und Double, zusammengefasst zu „Praeludium & Fuga per il Clavicembalo dal Joh. Seb. Bach“ nach einer der fünf überlieferten Abschriften, die in Berlin aufbewahrt wird, ein Autograph von Bach ist nicht erhalten. Wir beginnen also mit diesem großen, majestätischen Präludium, als souveräne Einführung für das Programm, wie ein schöner Sonnenaufgang, der uns den Schlüssel für den Tag gibt. Ein Präludium, das eine gewisse Dauer hat, das Instrument zum Klingen bringt und uns erlaubt, seine Klangfarbe und sein Temperament zu entdecken, seine erlesene Gesellschaft zu suchen, ein Präludium

für einen gemeinsamen Spaziergang ... Mehr kann man von einem Präludium nicht verlangen.

Doch dieses Stück wirft gleich zu Beginn die Frage nach dem Instrument auf, eine kentaurhafte Anspielung, denn zur Zeit von Bach gab es diese Mischform eines Instruments, das man Lautenklavier nannte: ein Tastaturkopf auf einem Gehäusekörper! Vielleicht hat Bach die Suite für dieses Instrument mit Darmbesaitung komponiert, laut seinem Leipziger Nachlassverzeichnis besaß er zwei solcher Instrumente. „Ich erinnere mich, ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von Hrn. Johann Sebastian Bach angegebenes und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenclavicymbel gesehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war. Es hatte zwey Chore Darmseiten, und ein sogenanntes Octävchen von vermeßingenen Seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war,) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich.

Aber, wenn der bey den Clavicymbeln sogenannte, und auch hier (...) angeführte Lautenzug, (der eben so wie auf dem Clavicymbeln war,) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, so konnte man bey nahe Lautenisten von Profeßion damit betrügen“; schrieb der deutsche Komponist Johann Friedrich Agricola (1720-1774) in seinen Anmerkungen zu der Enzyklopädie der Orgelkunde „Musica mechanica organoedi“ von Jakob Adlung (1699-1762).

Ich verweile bei diesem seltsamen und vergessenen Instrument, um einen Einblick in das Forschungsgebiet der Transkriptionen zu geben. Zwei Zupfinstrumente, die Laute und das Cembalo, die a priori keiner Bearbeitung bedürfen, finden sich in ihrer Mischform wieder und bringen die musikwissenschaftlichen Indizien gründlich durcheinander – die Schnitzeljagd beginnt: Von den vier Suiten für Laute im Repertoire Bachs ist die dritte eine Bearbeitung, die er selbst von seiner Suite für Violoncello Nr. 5 gemacht hat, und die vierte ist eine Bearbeitung der Partita für Violine Nr. 3. Was man also als simple Konkordanz zwischen zwei Saiteninstrumenten gleicher Natur lesen könnte – eine Suite für Laute, interpretiert am Cembalo –, führt uns in das

kaleidoskopartige Labyrinth der vielgestaltigen Schöpferkraft Bachs. Man fragt sich im Übrigen, ob diese Suite Nr. 2 nicht ursprünglich für ein Tasteninstrument bestimmt war, auch in Anbetracht der Schwierigkeit, die Fuge und die Variation der Gigue bei dem Umfang des Registers auf der Laute akkurat wiederzugeben. Das würde erklären, warum Johann Weyrauch, ein Freund von Bach, bei der von ihm erstellten Lautentabulatur diese zwei Sätze weggelassen hat. Aber ich muss zugeben, dass ich beim Spielen dieser zwei Sätze, der Fuge und des Doubles der Gigue, selbst überrascht bin über bestimmte Intervalle und Tonlagen, die der traditionellen Schreibweise Bachs in diesem Register nicht entsprechen. Dieses Stück ist also gleichzeitig eine Einführung in das Glück, Bach zu spielen, und in das Geheimnis seiner Kompositionen.

Suite für Laute Nr. 2 c-Moll BWV 997

Wir werden behutsam und schlicht beginnen. Preludio, Fuga, Sarabande, Gigue und Double, zusammengefasst zu „Praeludium & Fuga per il Clavicembalo dal Joh. Seb. Bach“ nach einer der fünf überlieferten Abschriften, die in Berlin aufbewahrt wird, ein Autograph von Bach ist nicht erhalten. Wir beginnen also mit diesem großen, majestätischen Präludium, als souveräne Einführung für das Programm, wie ein schöner Sonnenaufgang, der uns den Schlüssel für den Tag gibt. Ein Präludium, das eine gewisse Dauer hat, das Instrument zum Klingeln bringt und uns erlaubt, seine Klangfarbe und sein Temperament zu entdecken, seine erlesene Gesellschaft zu suchen, ein Präludium für einen gemeinsamen Spaziergang ... Mehr kann man von einem Präludium nicht verlangen.

Doch dieses Stück wirkt gleich zu Beginn die Frage nach dem Instrument auf, eine kentaurhafte Anspielung, denn zur Zeit von Bach gab es diese Mischform eines Instruments, das man Lautenklavier nannte: ein Tastaturkopf auf einem Gehäusekörper! Vielleicht hat Bach die Suite für dieses Instrument mit Darmbesaitung komponiert, laut

seinem Leipziger Nachlassverzeichnis besaß er zwei solcher Instrumente. „Ich erinnere mich, ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von Hrn. Johann Sebastian Bach angegebenes und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenclavicymbel gesehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war. Es hatte zwey Chöre Darmseiten, und ein sogenanntes Octävchen von vermeßingenen Seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war,) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber, wenn der bey den Clavicymbeln sogenannte, und auch hier (...) angeführte Lautenzug, (der eben so wie auf dem Clavicymbeln war,) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, so konnte man bey nahe Lautenisten von Professon damit betrügen“, schrieb der deutsche Komponist Johann Friedrich Agricola (1720-1774) in seinen Anmerkungen zu der Enzyklopädie der Orgelkunde „Musica mechanica organoedi“ von Jakob Adlung (1699-1762).

Ich verweile bei diesem seltsamen und vergessenen Instrument, um einen Einblick in das Forschungsgebiet der Transkriptionen zu geben. Zwei Zupfinstrumente, die Laute und das Cembalo, die a priori keiner Bearbeitung bedürfen, finden sich in ihrer Mischform wieder und bringen die musikwissenschaftlichen Indizien gründlich durcheinander – die Schnitzeljagd beginnt: Von den vier Suiten für Laute im Repertoire Bachs ist die dritte eine Bearbeitung, die er selbst von seiner Suite für Violoncello Nr. 5 gemacht hat, und die vierte ist eine Bearbeitung der Partita für Violine Nr. 3. Was man also als simple Konkordanz zwischen zwei Saiteninstrumenten gleicher Natur lesen könnte – eine Suite für Laute, interpretiert am Cembalo –, führt uns in das kaleidoskopartige Labyrinth der vielgestaltigen Schöpferkraft Bachs. Man fragt sich im Übrigen, ob diese Suite Nr. 2 nicht ursprünglich für ein Tasteninstrument bestimmt war, auch in Anbetracht der Schwierigkeit, die Fuge und die Variation der Gigue bei dem Umfang des Registers auf der Laute akkurat wiederzugeben. Das würde erklären, warum Johann Weyrauch, ein Freund von Bach, bei der von ihm erstellten Lautentabulatur diese zwei Sätze weggelassen hat. Aber ich muss

zugeben, dass ich beim Spielen dieser zwei Sätze, der Fuge und des Doubles der Gigue, selbst überrascht bin über bestimmte Intervalle und Tonlagen, die der traditionellen Schreibweise Bachs in diesem Register nicht entsprechen. Dieses Stück ist also gleichzeitig eine Einführung in das Glück, Bach zu spielen, und in das Geheimnis seiner Kompositionen.



Photo : Katie Baillot

Sonate für Violine a-Moll BWV 1003, Bearbeitung für Cembalo d-Moll BWV 964

Bei dieser Sonate für Violine solo, bearbeitet für Cembalo, wird es ein bisschen komplizierter. Die Musikwissenschaftler schreiben diese Bearbeitung einem Nachfahren von Bach zu, vielleicht einem seiner Söhne, warum nicht Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784), aber niemand weiß es so genau. Versteckspiel im riesigen Wald des Bach-Werke-Verzeichnisses von Schmieder, wie ein Echo der unzählbaren Hypothesen zur Zuschreibung der Transkriptionen. Die Schnitzeljagd geht weiter, in der dritten Dimension. Hier ist man wirklich mittendrin in der Technik des Bearbeitens: Es geht nicht mehr darum, zwischen der Laute und dem Cembalo zu jonglieren, sondern es geht um eine veritable Transkription eines für Violine geschriebenen Werks für ein Tasteninstrument. Es gibt wohlge-merkt einen Tonartenwechsel, denn die Stimmlage der Violine lässt sich nicht ohne Weiteres übertragen, deshalb der Wechsel von a-Moll zu d-Moll. Und man entdeckt die klassische Methode des Arrangierens, wie sie im 18. Jahrhundert ausgiebig betrieben wurde. Wie man bei einer historischen Fassade

auf eine Auskrugung oder eine Nische aufmerksam macht, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein ausgefallenes Detail lenken, das man im Gedächtnis behalten sollte, wenn man sich mit dem folgenden Programm beschäftigt: Die ersten drei Sätze sind sehr gekonnt bearbeitet und in der neuen Form unmöglich auf der Violine zu spielen, die angesichts der vielen Noten mit ihrem Latein am Ende wäre, der vierte Satz ist jedoch quasi nicht bearbeitet worden, der Notentext für die Sonaten BWV 964 für Cembalo und BWV 1003 für Violine ist fast identisch. Ging dem „Übersetzer“ hier die Puste aus? Wohl kaum, Pfuscher und Schlamperei entsprachen nicht dem Geist der Epoche. Man sollte vielmehr an die Magie der Instrumente denken, die manchmal untereinander erstaunliche Verwandtschaftsverhältnisse aufzubauen imstande sind, und an die Magie Bachs, der mit diesen Verwandtschaftsverhältnissen so gut zu spielen wusste.

Chaconne aus der Partita Nr. 2 für Violine BWV 1004, Bearbeitung für Klavier von Johannes Brahms

Hier ist man wirklich im Herzen der Materie: Dieses Werk ist einerseits ein großer Klassiker des Repertoires für Violine und andererseits ein besonderes Beispiel einer Bearbeitung, denn Brahms schuf eine Version für die linke Hand allein, behielt die Tonart d-Moll bei und oktavierte sie lediglich nach unten, um sie der tiefen und dunkleren Stimmage des Klaviers anzupassen. Brahms kam hier nicht etwa der Bestellung eines Pianisten mit einem amputierten Arm nach, wie etwa Ravel bei seinem Konzert für die linke Hand, er fand in der Resonanz des Klaviers die bestmögliche Entsprechung des Originals von Bach: „Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht. Hat man nun keinen größten Geiger bei sich, so ist es wohl der schönste Genuss, sie sich

einfach im Geist tönen zu lassen. Aber das Stück reizt, auf alle Weise sich damit zu beschäftigen. Man will Musik auch nicht immer bloß in der Luft klingen hören. Joachim (Joseph Joachim, der berühmte ungarische Geiger) ist nicht oft da, man versucht's so und so. Was ich aber nehme, Orchester oder Klavier – mir wird der Genuß immer verdorben. Nur auf eine Weise, finde ich, schaff ich mir einen sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuß des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! Mir fällt dabei sogar bisweilen die Geschichte vom Ei des Kolumbus ein! Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich – wie einen Geiger zu fühlen!“ (Brief von Brahms an Clara Schumann, Juni 1877).

Ich spiele die Chaconne auf dem Cembalo, und zwar mit beiden Händen, denn ich habe an meinem deutschen Cembalo kein Resonanzpedal. Ich versichere Ihnen, ich trage nicht dick auf mit der rechten Hand, ich füge nichts hinzu, ich folge dem Notentext, rechte

Hand und linke Hand, für die Dramaturgie ihres Balletts. Ich habe es mit der linken Hand allein versucht, aber man verliert zu viel von der harmonischen Struktur. Wie der Zauber dieses überwältigenden Stückes bei dem Spiel mit zwei Händen am Klavier zum Erliegen kommt, kann er sich nicht entfalten, wenn man beim Cembalo nur eine Hand einsetzt. Man vollzieht also eine Transkriptionsübung im Quadrat: Die Violine, Königin der Instrumente im 18. Jahrhundert bei Bach, transkribiert für den Flügel, König der Instrumente des 19. Jahrhunderts bei Brahms, und rücktranskribiert für das Cembalo, wie eine Rückkehr zu den Ursprüngen, um den Kreis zu schließen, von Bach zu Bach auf dem Umweg über Brahms, wenn man so will. Und um Brahms auf dem Cembalo aufzugreifen, schlüpfte ich dabei in die Haut des Geigers.

Solo für Flöte a-Moll BWV 1013, Bearbeitung für Cembalo e-Moll von Stéphane Delplace

Wir sind bei diesem Solo für Flöte in vier Teilen angelangt: Allemande, Corrente, Sarabande und Bourrée anglais; in den Editionen des 20. Jahrhunderts wurde das Stück „Partita“ genannt.

Doppelte Besonderheit eines Werks, das wahrscheinlich nie bearbeitet worden ist – wenn sich das nach mehr als dreihundert Jahren noch feststellen lässt –, und einer Bearbeitung für das Cembalo aus der Hand eines Komponisten der Gegenwart: das Vergnügen einer dreistimmigen Fuge nach dem Notentext des Meisters und der Vision von Stéphane Delplace, wie ich sie bescheiden zu empfangen versuche. Ich lese den Notentext von Bach und höre Stéphane zu, der mir von seinem Respekt vor dem Originaltext erzählt, von seinem Postulat, die Musik von Bach nicht zu verändern, von seinen Bemühungen, auf dem Cembalo das klangliche Gleichgewicht der Flöte in der hohen Lage zu erhalten, indem er eine Quarte nach unten transponiert, von a-Moll nach e-Moll. Er erzählt von der kontrapunktischen Rolle, die er der linken Hand anvertraut, mit dem Ziel, uns einerseits weiszumachen, es handele sich um eine Originalpartita für Cembalo, und andererseits den Charme der Flöte durch den perlenden Fluss zu kompensieren, der einigen der Sonaten und Partien von Bach für Violine solo innewohnt.

Cembalokonzert „nach italienischem Gusto“ BWV 971

Man könnte meinen, dass man nun den Bereich der Musik für Soloinstrumente verlässt, um sich dem italienischen Konzert zuzuwenden. Zwei lebhaftere Sätze in F-Dur, der erste „ohne Tempomarkierung“, der dritte, ein Presto, umrahmt einen langsamen Satz Andante in d-Moll: Das ist die klassische Form des italienischen Konzerts für ein Streichensemble, wie wir sie so häufig bei Vivaldi finden. Die Verzerrungen bestimmter wiederholter Passagen in den schnellen Sätzen und die improvisatorische Freiheit des zweiten Satzes lassen an ein Violinkonzert denken – der ganze Schwung und die Klarheit der venezianischen Konzerte des 18. Jahrhunderts, Virtuosität und Komplizenschaft der Instrumentalisten... Doch nein, es handelt sich um ein Werk für Solocembalo! Dieser Klassiker des Repertoires für Tasteninstrumente, das „Concerto nach italienischem Gusto“, erschien im zweiten Teil der Clavierübung mit einer Ouvertüre „nach französischer Art“ BWV 831. Das macht den Geniestreich dieses bekannten Werks aus: Ein ganzes Orchester und der Überschwang der Streicher sind hier übertragen auf die Zupfmechanik des Cembalos.

Ich habe dieses Werk ausgewählt, um einen Sonderfall der Transkription zu veranschaulichen: Bachs Werk ist in sich selbst wie eine Partitur für Orchester, die von den beiden Manualen des Cembalos wiedergegeben wird. Und da alle Pianisten von Michelangeli bis Keith Jarrett sie eingespielt haben, sollte man dem Cembalo ein Ohr leihen und zu dieser ursprünglichen Fassung zurückkehren, um die Meisterleistung Bachs verstehen zu können: Schließen Sie Ihre Augen, und Sie hören ein Orchester, öffnen Sie die Augen, und das Orchester ist fort, das ist die absolute Magie Bachs... und die Magie des Instruments. Unter der Motorhaube des Ferraris steckt eine unerhörte Leistungsfähigkeit! Indem er mit den zahlreichen Veränderungen des Registers spielt, stellt Bach ein beeindruckendes, funkelndes, meisterliches Orchester dar. Dieses Konzert ist bestens geeignet, um den wahren Charakter des Cembalos zu demonstrieren.

Adagio aus der Violinsonate G-Dur BWV 968

Von dieser Violinsonate liegt nur der erste Satz als Bearbeitung für das Cembalo vor: ein Adagio, das sich als Abschluss eignet, majestätisch knüpft es an den Anfang an. Man könnte fast meinen, dass man wieder am Ausgangspunkt gelandet ist. Aber nein, man kann den zurückgelegten Weg nicht verleugnen, den langen Aufstieg, die steinigen Höhenunterschiede, wo man sich die Hände aufschürfte, und die Gipfel, zu denen Bach uns führte. Dort oben, hoch oben, von wo man die Erde betrachten kann, die ganze Erde, mit ihrer Weite und Ruhe, dort begegnen wir der Orgel. Dieses Adagio lässt mich an die Orgel denken, wir sind dem Gewölbe so nahe wie möglich gekommen.

Können Sie mir folgen? Von der Violine zur Orgel, von den vier kleinen Saiten zum 64-Fuß-Register. Man muss die Hände weit spannen für die Intervalle der linken Hand, die einen denken lassen, dass man ein Pedal braucht, um die tiefen Töne zu suchen. Und die Tiefgründigkeit, die Mystik der Orgel, nach all diesen weltlichen Werken, wie ein religiöser Übergang, ein langsamer Marsch in die Stille. Das Adagio endet in einer Halbkadenz, es beginnt in G-Dur und endet in D-Dur, auf der Dominante. Und dann trägt dieses Adagio Züge eines Präludiums, übrigens gefolgt von einer Fuge in der Sonate. Ich mag die Kadenz des Präludiums, es ist, als ob sich die Musik am Ende zu der Stille öffnet, die folgen wird, als ob die Musik uns zur Stille einlädt. Etwas wird geschehen... Ich überlasse Sie den Dingen, denen Sie auf unserem gemeinsamen Spaziergang begegnen werden.

Übersetzung Dorothee Ellmers



REMERCIEMENTS

Aline Blondiau, Jean-François Brun, Olivier Fortin, Stéphane Delplace, Skip Sempé, Emmanuel Rondeau, Blandine Verlet, Edouard Bressy, Nefis Dhab, Nicolas Worms, Erwan Ricordeau, Katie Baillet, Victor Zébo, Joseph Sainderichin, Philippe Maillard, Elise Vidal, Julien Trollet, Edouard Rondeau, Alexandre Gain, Anne-Sophie Rondeau, Patricia Lavail, Matthieu Lauriot Prevost, Alain Lanceron, Warner Classics & Erato et toute son équipe, et Paul & Bonaventure.

Recording Notre-Dame du Bon Secours, Paris. 2 – 6. VI. 2014

Producer, recording engineer : Aline Blondiau / Et j'ai crié

Harpichord from German models Jonte Knif & Arno Pelto, 2006 tuning Jean-François Brun

Executive producer Alain Lanceron
Design Agence La Tourette
Photos Edouard Bressy

© 2015 Parlophone Records Limited, A Warner Music Group Company

© 2015 Parlophone Records Limited, A Warner Music Group Company

www.erato.com

