



BACH

THE SIX PARTITAS

MAHAN ESFAHANI

BWV825-830

hyperion


Partita 4.

CONTENTS


TRACK LISTING

 *page 3*

ENGLISH

 *page 4*

FRANÇAIS

 *page 11*

DEUTSCH

 *Seite 15*

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

Clavier Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen, Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt

PARTITA NO 1 IN B FLAT MAJOR BWV825 [19'10]

- 1 Praeludium [1'53]
- 2 Allemande [3'20]
- 3 Corrente [3'01]
- 4 Sarabande [5'44]
- 5 Menuet I – Menuet II – Menuet I da capo [2'51]
- 6 Giga [2'18]

PARTITA NO 2 IN C MINOR BWV826 [22'17]

- 7 Sinfonia [5'12]
- 8 Allemande [5'27]
- 9 Courante [2'19]
- 10 Sarabande [3'58]
- 11 Rondeaux [1'34]
- 12 Capriccio [3'45]

PARTITA NO 6 IN E MINOR BWV830 [32'33]

- 13 Toccata [8'36]
- 14 Allemande [4'18]
- 15 Corrente [4'49]
- 16 Air [1'07]
- 17 Sarabande [4'56]
- 18 Tempo di Gavotta [2'46]
- 19 Gigue [6'00]

PARTITA NO 3 IN A MINOR BWV827 [20'54]

- 20 Fantasia [2'33]
- 21 Allemande [3'46]
- 22 Corrente [3'02]
- 23 Sarabande [4'28]
- 24 Burlesca [2'15]
- 25 Scherzo [1'26]
- 26 Gigue [3'22]


PARTITA NO 4 IN D MAJOR BWV828 [31'57]

- 27 Ouverture [6'24]
- 28 Allemande [10'18]
- 29 Courante [3'31]
- 30 Aria [2'18]
- 31 Sarabande [4'04]
- 32 Menuet [1'18]
- 33 Gigue [4'00]

PARTITA NO 5 IN G MAJOR BWV829 [21'51]

- 34 Praeambulum [2'24]
- 35 Allemande [4'20]
- 36 Corrente [2'07]
- 37 Sarabande [4'52]
- 38 Tempo di Minuetta [1'53]
- 39 Passepied [1'53]
- 40 Gigue [4'18]

MAHAN ESFAHANI
HARPSICHORD


A vertical strip on the left side of the page shows a handwritten musical score for Partita 4. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and clefs. The paper is aged and yellowed. The title 'Partita 4' is faintly visible at the top of the strip.

A PROJECT of public self-definition by a composer announcing himself to his peers and to those courageous enough to try their hand at playing the music, the *Clavier Übung* was from the outset an essentially cosmopolitan endeavour responding to a nascent pan-European sensibility sweeping across Protestant Germany. This collection flies squarely in the face of the orthodox notion of J S Bach as being somehow immune to the intellectual currents of his time or, worse yet, as finding refuge from modernity in outdated musical styles. Generations of scholars point to the composer's remark on the title page about the various movements of the partitas 'und andern Galanterien' (other 'galanteries' or, more accurately put, 'modernities') as an example of Bach's desire to conform to the lighter elements of early classicism in order to sell more music. No doubt appealing to popular tastes was on Bach's mind, but this is about more than a desire simply to respond to what we might call 'market trends'. The *Erster Theil* or first part of the *Clavier Übung*—the six partitas—makes its mark with a comprehensive overview of every style available to Bach, from the archaic to the modern, and from abstract musical thought to the dances of the street and the theatre. Likewise, there is a clear gradual progression in style from the first movement of the first partita, a prelude based on seventeenth-century improvisational techniques, to the last movement of the sixth, at face value a crotchety gigue with an archaic time signature which nonetheless destroys the entire notion of Baroque dance and ushers in modern music. Within Bach's tributes to the rich musical heritage of his forebears is a unique embedded provocation to somehow burn down the entire edifice of homage and amiable conversation with his contemporaries which he had used, ostensibly, to justify this publication.

Similarly, the *Clavier Übung* contradicts the idea that Bach was in some way indifferent to his musical media and to the forces performing his music. If anything, by the

1720s, Bach had perfectly figured out how to effectively transfer the experiences of 'public' music—namely the sounds his public would have heard in the church or opera house, or, if they were lucky, at some municipal or aristocratic court—to the essentially private sphere of the keyboard instrument. And he did this in a way which wholly fitted the idiom of the keyboard without compromising the essential musical message. To understand his achievement within the context of his musical models and inspirations does not diminish the unique genius that Bach brought to the form of the keyboard suite; indeed, with this collection Bach had the final word in a tradition of music going back two centuries.

J S Bach's most direct inspiration in publishing the *Clavier Übung* was his Thomasschule predecessor Johann Kuhnau, whose two collections of the same name were printed in 1689 and 1692. Kuhnau's remarkable ability to bring an essentially singing melodic style to harpsichord music had a great impact on German keyboard music now deserving of further exploration. In addition to Kuhnau, the great elephant in the room is George Frideric Handel, the composer who more than anyone else in Bach's world would have signified the fruition of all the ambitions of a composer—success in the opera house, a formidable artistic and business personality, and a man lionized internationally and celebrated within his adopted home of Britain as the musical exemplar of both the pride and the discontents of the Georgian age. It is impossible to overstate how much Handel's 1720 *Suites de pièces pour le clavecin* (today known more commonly as the 'Eight Great Suites') had an impact on the formation of a central language of European keyboard music. These suites combined a variety of national styles and genres which essentially brought the wider idea of a 'European music' to the homes of a music-consuming public. The melodic vigour of Handel's ideas, the knack for leavening the more serious



movements with relatively accessible forms (most notably sets of themes and variations), the frankly operatic quality of the music which softened the edges of the dance forms—all these must have struck the young J S Bach (who had just compiled his *English Suites*, BWV806–811) as worthy of study and emulation.

SOME PROBLEMS We are fortunate that the *Clavier Übung* was among the very few works actually published by J S Bach, a happy situation that naturally saves us a good deal of philological nightmares associated with most of Bach's keyboard works. I am nonetheless somewhat bothered by the tendency to uphold the individual partita printings of 1726–31 and the collective set of 1731 as the final word in what the six partitas 'are'. Printings from the composer's own lifetime and manuscripts supervised by the composer have in the modern *Urtext* wars acquired a veneer of authority that, to me at least, becomes increasingly specious as we consider the 'life' of a piece of music within successively larger circles of copyists and musicians discovering the partitas throughout the eighteenth and nineteenth centuries.

Sometimes the printing has an ambiguous reading which might simply be a mistake. For instance, in bar 21 of the sinfonia in Partita No 2, the 1731 printing has a high C in the right hand which clearly is an error. Some players insist on performing this as some sort of shock to the melodic logic of the line, but more often than not this seems to be a case of believing in a sloppily done printing as the musical equivalent of the word from Sinai itself. Interestingly, most of Bach's eighteenth-century copyists evidently agreed that this was an error (or at least an ambiguity worthy of musical comment) and corrected it to a B flat—e.g. J C Ritter, J H Michel, J G Preller. Sometimes the haphazard quality of engraving is clarified as the engraver torments himself and the reader with subsequent

repetitions of the mistake until he somehow gets it right. The best example of this is the ornament in the first bar of the sarabande from Partita No 3, a total mess which by the end of the piece can be inferred to be a trill with a cadential suffix. As this is a rhetorically rather pregnant ornament in the scheme of things, I often play it as a simple trill on the first iterations to draw the listener's attention to the complexity of the final form of the trill.

In the case of the gigue from Partita No 6, a dance traditionally in ternary time but notated by Bach in duple time, it seems that even Bach's disciples and contemporaries were at a loss as to how the piece should be played. A mid-eighteenth-century manuscript by the Naumburg organist Johann Friedrich Gräbner (the successor to Bach's son-in-law Altnickol) simplifies the metre to cut time, as is found in an early manuscript version of the partita located in the second part (1725) of the *Notebook for Anna Magdalena Bach*. This would seem to indicate (a) possibly a quicker tempo than the one implied in the *Clavier Übung* printings, and/or (b) little leeway for the notion that in performance this duple gigue should rather be played in ternary time. As for the argument that the gigue of Partita No 6 plays into an historical pattern of composers such as Froberger re-notating giges in both duple and triple metre,¹ my own view is that:

1. Those giges in different Froberger manuscripts which are said to represent the same piece notated in different ways are in fact different pieces which simply use the same thematic material as opposed to being the same piece. One could argue that one version comes from a manuscript in Froberger's hand whereas another metrical version is in a copy, but I am not convinced that these fundamentally represent the same piece of music.

2. The only way to surmise that there must be a hidden ternary code in an otherwise ostensibly duple work is the presence of a ternary metrical construction somewhere



in the piece—e.g. in the sonatas of Corelli, whereby the presence of triplets in the violin part marked $\frac{12}{8}$ clearly means that undotted crotchets in the continuo (marked C) are meant to be dotted crotchets assimilating to the upper part.

Nonetheless, there are a number of arguments for the opposite approach:

1. Period sources and musical dictionaries (e.g. Johann Gottfried Walther) make no mention of duple gignues; rather, they confirm that the gigue is a triple dance.
2. There is a rather interesting tendency in the lute collections of Gaultier the Younger (*La rhétorique des dieux*, 1652) and Perrine (*Pièces de luth en musique*, c1680) to contain ‘allemandes en gigue’ or ‘allemandes gigués’, whereby an allemande in duple time was re-written so that the even quavers of the original were played as dotted values. It should be said that this piece of evidence can be used either way—one could also argue that, as with the Froberger manuscripts, it is simply a re-use of material with different metrical approaches.
3. The time signature in the printed version of Partita No 6 is a circle with a vertical line running through it, an archaic symbol indicating *tempus perfectum*, or what Walther’s 1732 dictionary referred to as a ‘triple division’. This, however, is also problematic since *tempus perfectum* in the Renaissance actually referred to three beats per bar as opposed to a triple division of the beat.

As a result of this ambiguity, I have simply given up and rather decided to play the gigue in both duple and triple metres on different repeats, the musical equivalent

of wearing a Cross and the Star of David just to hedge my bets. I am convinced that Bach intended this quandary as a form of riddle to his contemporaries.

In the case of the opening from Partita No 2 and the sarabande from Partita No 5, I was positively captivated by the readings provided in a manuscript (c1760s) by Johann Gottfried Müthel, a rather shadowy figure said to be J S Bach’s last student. His remarkably florid take on the C minor sinfonia lacks any indication as to what his intentions may have been—for instance, whether he felt the printed form to be somehow incomplete or whether he might have been transmitting the memory of a performance by his late teacher. It may be neither, which is why I have interpreted it as a sort of early classical fantasia in the manner of C P E Bach. Müthel’s manuscript may very well testify to the notion that J S Bach purposefully engineered the possibility of a variety of personal interpretations by leaving a relatively undecorated and somehow ‘open’ text. Incidentally, the notion of this opening sinfonia as an overture subject to questionable performance-practice dogmas is a red herring—does the presence of dotted rhythms necessarily a French overture make? If we are to consider the partitas as provocations fundamentally disturbing and deconstructing the High Baroque forms which they purport to exemplify, then the idea of their intended adaptability to later musical fashions makes perfect sense.

MAHAN ESFAHANI © 2021

¹ I refer the reader to the historical discussion laid out in *Dance and the Music of J S Bach* by Meredith Little and Natalie Jenne (2nd edition, 2009, Indiana University Press)

ACKNOWLEDGEMENTS

As with the toccatas (Hyperion CDA68244), this has been part of a larger project to record the entirety of J S Bach's keyboard music with the latest textual findings. In the case of J S Bach this is less so a matter of *Urtext* than it is a matter of a discursive relationship between the performer and the variety of primary and secondary sources that have come down to us. My entire relationship to the text of these works has been shaped by my conversations with and help from three tremendous scholars: Prof Dr Michael Maul and Dr Manuel Bärwald from the Bach-Archiv in Leipzig, and Prof Andrew Talle from Northwestern University. In particular, my correspondence with Dr Talle, who was generous with his time and patience for my frequently annoying questions, convinced me to re-evaluate all of my notions about Bach's notation and in particular the way his contemporaries and

disciples viewed his music. I also thank Meredith Lloyd-Evans of Cambridge, UK, for his help in locating information on the copy of the 1731 printing in the Hirsch Collection now in the British Library.

I offer this recording as a gift to my friend Dr Andrej Šuba of the pedagogical faculty at Comenius University in Bratislava. It has been through his encouragement that I have played a good deal of the *Clavier Übung* in Bratislava, a city whose audiences have the keenest and most focused ears of any classical-music listeners I have ever encountered. It is, incidentally, also where the sculptor Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783)—whose character and face studies I will use for all of my Bach recordings—spent his final years.

Sources

Original printings of the individual partitas and the 1731 compilation

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, D-Dl. Mus. 2405-T-46

Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEB Peters PM 1402

Washington, DC, Library of Congress, US-Wc M 3.3 .B2 Case (with corrections possibly in the hand of J S Bach)

Secondary sources

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

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 815 (with alternative readings of BWV826 & 829 by J G Mützel)

Göttingen, Johann-Sebastian-Bach-Institut, D-Gb Ms. Scholz 5.1.1 (in the hand of L Scholz)

Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEB Peters Ms. 2a

Reports of a currently privately owned MS (Switzerland?) in the hand of J N Forkel

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

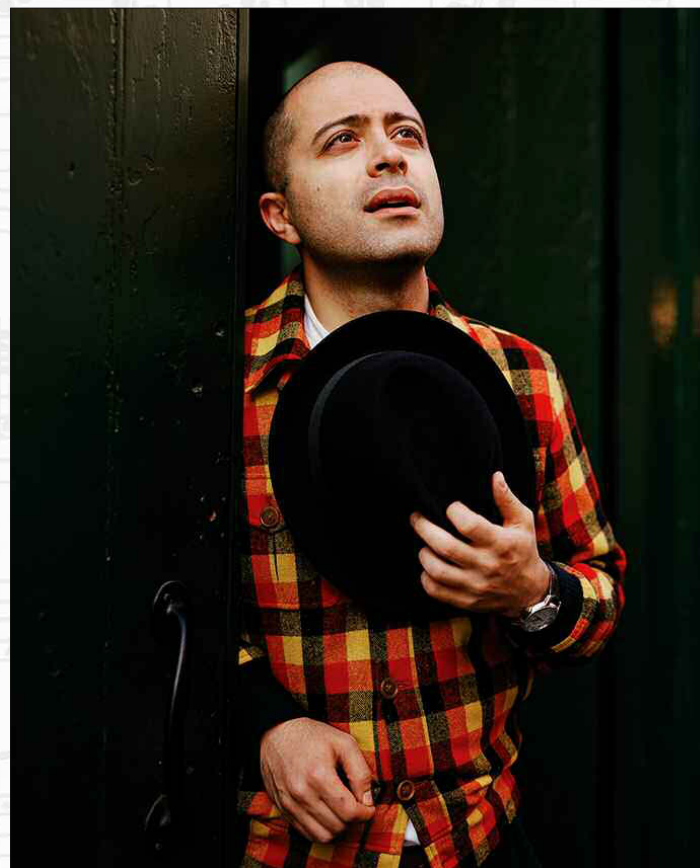
MAHAN *Esfahani*

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

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

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

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



© Kaja Smith

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

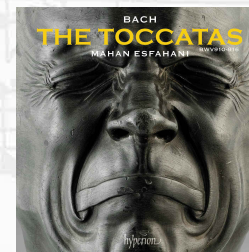
Born in Tehran in 1984, Esfahani grew up in the United States, studying musicology and history at Stanford University and working as a répétiteur and studying in Boston with Peter Watchorn before completing his studies in Prague with the celebrated Czech harpsichordist Zuzana Růžicková. Following several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

Also available from Mahan Esfahani

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Toccatas CDA68244

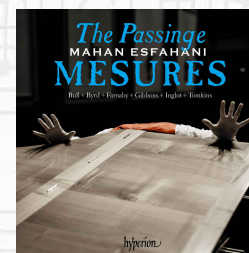
‘Under Mahan Esfahani’s fleet fingers, and even fleetier imagination, [the Toccatas] positively fly’ (*BBC Music Magazine*) ‘Esfahani’s fearless, improvisatory approach is deeply satisfying, as is his engagement with sources and stylistic ideas that some players might shun’ (*BBC Record Review*) ‘Unquestionably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



The Passinge mesures CDA68249

Music of the English virginalists

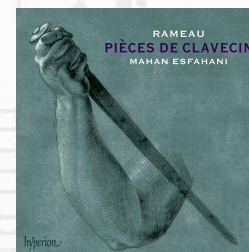
‘Esfahani’s playing is colourful and magnetic, the fingerwork in the more virtuoso works absolutely clean and articulate ... robust, vital and exciting’ (*Gramophone*) ‘These works have sometimes been handled as trifles or decorative miniatures, but Iranian-American harpsichordist Mahan Esfahani treats them as profoundly expressive and introspective works’ (*BBC Music Magazine*)



JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

Pièces de clavecin CDA68071/2

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

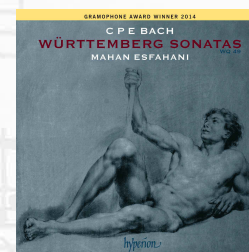


CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Württemberg Sonatas CDA67995

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

GRAMOPHONE AWARD WINNER



Partita 4.

The instrument heard on this album was built by the workshop of Jukka Ollikka in Prague and completed in January 2018; it is based on the theories and surviving examples of Michael Mietke with the hypothetical addition of an extra soundboard for the 16' register and a cheek inspired by Pleyel, 1912; the disposition is as follows:

16'8'8"4' with buff on the upper manual / soundboard from carbon-fibre composite, EE to f3 / length: 2.8 metres

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

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 22–25 March 2020

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer MARK BROWN

Keyboard Technician SIMON NEAL

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

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

Image © The Metropolitan Museum of Art, New York / Art Resource / Scala, Florence

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*

CONÇU comme un projet d'autodéfinition publique d'un compositeur à l'intention de ses pairs et de ceux qui étaient assez courageux pour s'essayer à jouer cette musique, le *Clavier Übung* fut dès le début une initiative essentiellement cosmopolite répondant à une sensibilité paneuropéenne naissante qui traversait l'Allemagne protestante. Ce recueil va carrément à l'encontre de la notion orthodoxe de J S Bach immunisé d'une manière ou d'une autre contre les courants intellectuels de son temps ou, pire encore, trouvant un refuge contre la modernité dans des styles musicaux démodés. Des générations d'érudits ont mis l'accent sur une phrase du compositeur qui figure sur la page de titre, au sujet des divers mouvements des partitas « und andern Galanterien » (« et autres galanteries » ou plutôt « modernités ») pour y trouver un exemple du désir de Bach de se conformer aux éléments plus légers des débuts du classicisme afin de vendre davantage de musique. Il ne fait aucun doute que Bach cherchait à plaire aux goûts du public, mais il ne s'agit pas seulement de répondre à ce que l'on pourrait appeler les « tendances du marché ». *L'Erster Theil* ou première partie du *Clavier Übung*—les six partitas—s'impose avec une vue d'ensemble complète de tous les styles dont disposait Bach, de l'archaïque au moderne, et de la pensée musicale abstraite aux danses de rues et de théâtre. De même, il y a une nette évolution du style entre le premier mouvement de la première partita, un prélude basé sur des techniques d'improvisation du XVII^e siècle, et le dernier mouvement de la sixième, de prime abord une gigue grincheuse au chiffrage des mesures archaïque qui détruit néanmoins toute notion de danse baroque et ouvre la voie à la musique moderne. Au sein des hommages de Bach au riche héritage musical et ses ancêtres, il y a une provocation unique en son genre intégrée pour réduire en cendres d'une certaine manière tout l'édifice d'hommage

et d'aimable conversation avec ses contemporains qu'il avait utilisé pour justifier ostensiblement cette publication.

De même, le *Clavier Übung* contredit l'idée selon laquelle Bach était à certains égards indifférent à ses moyens de communication musicaux et aux effectifs qui interprétaient sa musique. Au contraire, dès les années 1720, Bach était parfaitement arrivé à comprendre comment répercuter les expériences de la musique « publique »—à savoir les sonorités que son public avait entendues à l'église ou à l'opéra, ou, s'ils avaient de la chance, à la cour municipale ou aristocratique—à la sphère essentiellement privée de l'instrument à clavier. Et il le fit d'une façon qui correspondait parfaitement au langage du clavier sans compromettre le message musical fondamental. Comprendre sa réussite dans le contexte de ses inspirations et modèles musicaux ne réduit en rien le génie unique de Bach pour la forme de la suite pour clavier ; en fait, avec ce recueil, Bach eut le dernier mot d'une tradition musicale remontant à deux siècles.

Lorsqu'il publia le *Clavier Übung*, l'inspiration la plus directe de Bach fut son prédécesseur à la Thomasschule Johann Kuhnau, dont les deux recueils du même nom furent imprimés en 1689 et 1692. La remarquable capacité de Kuhnau à donner un style mélodique essentiellement chantant à la musique pour clavecin eut un grand impact sur la musique pour clavier allemande qui mérite d'être davantage explorée. Outre Kuhnau, le gros problème dont personne n'osait parler était George Frideric Haendel, le compositeur qui, plus que tout autre dans l'univers de Bach, serait parvenu à réaliser toutes les ambitions d'un compositeur—succès à l'opéra, impressionnante personnalité artistique dotée en outre du sens des affaires, un homme adulé dans le monde entier et célébré dans son pays d'adoption, la Grande-Bretagne, comme modèle de la fierté comme du mécontentement de l'ère des rois



George I^{er} à George IV (1714–1830). L'importance de l'impact des *Suites de pièces pour le clavecin* (1720 ; aujourd'hui couramment appelées « Huit Grandes Suites ») de Haendel sur la formation d'un langage clé de la musique pour clavier européenne ne saurait être trop soulignée. Ces suites combinaient une multitude de styles et de genres nationaux qui amenèrent l'idée plus large d'une « musique européenne » dans les foyers d'un public consommateur de musique. La vigueur mélodique des idées de Haendel, le don d'agrémenter les mouvements plus sérieux de formes relativement accessibles (tout particulièrement des ensembles de thèmes et variations), la qualité franchement lyrique de la musique qui arrondissait les angles des formes de danse—tous ces éléments durent frapper le jeune J S Bach (qui venait de rédiger ses *Suites anglaises*, BWV806–811) comme digne d'étude et d'émulation.

QUELQUES PROBLÈMES Nous avons la chance que le *Clavier Übung* compte parmi les très rares œuvres publiées réellement par J S Bach, un heureux cas de figure qui nous épargne une grande partie des cauchemars philologiques associés à la majorité des pièces pour clavier de Bach. Et pourtant, j'ai du mal à accepter l'idée selon laquelle tout aurait été dit à propos de ce que « sont » les six partitas en se référant à leur publication séparée de 1726 à 1731 puis conjointe de 1731. Les impressions du vivant du compositeur et les manuscrits supervisés par le compositeur ont acquis dans les guerres des *Urtext* modernes un vernis d'autorité qui, en tout cas en ce qui me concerne, devient de plus en plus spécieux si l'on considère la « vie » d'un morceau de musique au sein de cercles successifs sans cesse élargis de copistes et de musiciens découvrant les partitas tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles.

L'impression donne lieu parfois à une lecture ambiguë qui peut être simplement une erreur. Par exemple, à la mesure 21 de la sinfonia de la Partita n^o 2, il y a un do aigu

à la main droite dans l'édition de 1731 qui est manifestement une erreur. Certains instrumentistes insistent pour le jouer comme une sorte de choc à la logique mélodique de la ligne, mais autant considérer une faute d'impression comme parole d'évangile. Chose intéressante, la plupart des copistes de Bach du XVIII^e siècle s'accordaient évidemment à reconnaître que c'était une erreur (ou au moins une ambiguïté digne de commentaire musical) et la corrigèrent en si bémol—par exemple J C Ritter, J H Michel, J G Preller. La qualité peu méthodique de la gravure est parfois clarifiée lorsque le graveur se tourmente et tourmente le lecteur avec des répétitions ultérieures de la même erreur jusqu'à ce qu'il finisse par la corriger d'une manière ou d'une autre. Le meilleur exemple en est l'ornement à la première mesure de la sarabande de la Partita n^o 3, un désastre total et, à la fin du morceau, on peut déduire qu'il s'agit d'un trille avec un suffixe cadentiel. Tout bien considéré, comme c'est un ornement assez lourd de sens sur le plan rhétorique, je le joue souvent comme un simple trille aux premières itérations afin d'attirer l'attention de l'auditeur sur la complexité de la forme finale du trille.

Dans le cas de la gigue de la Partita n^o 6, une danse traditionnellement ternaire mais notée par Bach en rythme binaire, il semble que même les disciples et les contemporains de Bach ne savaient pas comment cette pièce devait être jouée. Un manuscrit du milieu du XVIII^e siècle de l'organiste de Naumburg, Johann Friedrich Gräbner (le successeur du gendre de Bach Altnickol), simplifie le mètre en mesures à ♩ , comme on le trouve dans une version manuscrite antérieure de la partita qui figure dans la seconde partie (1725) du *Petit livre d'Anna Magdalena Bach*. Cela semblerait indiquer (a) peut-être un tempo plus rapide que celui que laissent supposer les impressions du *Clavier Übung*, et/ou (b) une petite liberté de manœuvre pour la notion selon laquelle, à l'exécution, cette gigue de rythme binaire devrait plutôt être jouée

dans un rythme ternaire. Quant à l'argumentation selon laquelle la gigue de la Partita n° 6 s'inscrit dans un modèle historique dû à des compositeurs comme Froberger où les giges sont notées en rythme à la fois binaire et ternaire,¹ mon propre point de vue est le suivant :



The opening of the capriccio from Partita No 2 in C minor, BWV826

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


1. Ces giges qui se trouvent dans différents manuscrits de Froberger, dont on dit qu'ils représentent le même morceau noté de différentes manières, sont en fait des pièces différentes qui font simplement appel au même matériel thématique plutôt que le même morceau. On pourrait soutenir qu'une version vient d'un manuscrit de la main de Froberger alors qu'une autre version métrique se trouve dans une copie, mais je ne crois pas que ces versions correspondent fondamentalement au même morceau de musique.

2. La seule façon de présumer qu'il doit y avoir un code ternaire caché dans une œuvre par ailleurs ostensiblement binaire est la présence d'une construction métrique ternaire quelque part dans le morceau—par exemple dans les sonates de Corelli, où la présence de triolets dans la partie de violon marquée clairement à $\frac{3}{8}$ signifie que des noires non pointées dans le continuo (marqué C) sont censées être des noires pointées assimilées à la partie supérieure.

Néanmoins, il y a plusieurs arguments en faveur de l'approche contraire :

1. Des sources et des dictionnaires musicaux de l'époque (par exemple Johann Gottfried Walther) ne mentionnent pas de giges binaires ; ils confirment plutôt que la gigue est une danse ternaire.

2. Dans les recueils de musique pour luth de Gaultier le Jeune (*La rhétorique des dieux*, 1652) et de Perrine (*Pièces de luth en musique*, vers 1680), il y a une tendance assez intéressante à contenir des « allemandes en gigue » ou « allemandes gigués », selon lesquelles une allemande de rythme binaire se trouve réécrite si bien que les croches égales de l'original étaient jouées comme des valeurs pointées. Il faut dire que cet élément de preuve peut être utilisé dans les deux sens—par exemple, on pourrait aussi suggérer que, comme pour les manuscrits de Froberger, il s'agit simplement d'une réutilisation de matériel avec différentes approches métriques.



3. Dans la version imprimée de la Partita n° 6, le chiffrage des mesures est un cercle avec une ligne verticale qui le traverse, un symbole archaïque indiquant le *tempus perfectum*, ou ce que le dictionnaire de 1732 de Walther appelait une « division ternaire ». Toutefois, c'est aussi problématique car, à la Renaissance, le *tempus perfectum* faisait en réalité référence à trois temps par mesure par opposition à une triple division du temps.

Du fait de cette ambiguïté, j'ai tout simplement baissé les bras et décidé de jouer plutôt la gigue dans les deux rythmes, binaire et ternaire, aux différentes reprises, l'équivalent musical du port d'une croix et de l'Étoile de David, juste pour éviter de mettre tous mes œufs dans le même panier. Je suis convaincu que Bach voulait ce dilemme comme une sorte d'énigme à ses contemporains.

Dans le cas du début de la Partita n° 2 et de la sarabande de la Partita n° 5, j'ai été absolument fasciné par les interprétations que donne un manuscrit de Johann Gottfried Mützel (vers les années 1760), un personnage assez énigmatique qui aurait été le dernier élève de J S Bach. Son point de vue très chargé sur la sinfonia en ut mineur ne comporte pas la moindre indication quant à ce qu'étaient ses intentions—par exemple, s'il trouvait que

la forme imprimée était d'une manière ou d'une autre incomplète ou s'il transmettait le souvenir d'une exécution de son défunt professeur. Peut-être ni l'un ni l'autre, si bien que je l'ai interprété comme une sorte de fantaisie classique ancienne à la manière de C P E Bach. Le manuscrit de Mützel pourrait bien témoigner de l'idée selon laquelle J S Bach envisagea volontairement la possibilité d'un éventail d'interprétations personnelles en laissant un texte relativement peu décoré et pour une raison ou une autre « ouvert ». Soit dit en passant, l'idée qui ferait de cette sinfonia initiale une ouverture sujette à des dogmes discutables en matière d'exécution est un faux problème—la présence de rythmes pointés est-elle nécessairement constitutive d'une ouverture à la française ? Si nous voulons considérer les partitas comme des provocations troublant et déconstruisant fondamentalement les formes du Haut Baroque qu'elles prétendent illustrer, alors l'idée de leur adaptabilité voulue à des modes musicales ultérieures est parfaitement logique.

MAHAN ESFAHANI © 2021

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

¹ Je renvoie le lecteur à l'analyse historique de Meredith Little et Natalie Jenne exposée dans *Dance and the Music of J S Bach* (2^{ème} édition, 2009, Indiana University Press)

BACH *Die sechs Partiten*

EIN KOMPONIST BETRITT die öffentliche Bühne, er stellt sich der Fachwelt ebenso vor wie jenen, die es wagen, sich an seiner Musik versuchen: die *Clavier Übung* war von Anfang an ganz wesentlich kosmopolitisch konzipiert, denn sie entsprach einem damals aufkommenden paneuropäischen Geist, der das protestantische Deutschland durchwehte. Diese Sammlung passt einfach nicht zu dem orthodoxen Bachbild eines Meisters, den die geistigen Strömungen seiner Zeit nicht berührten oder, schlimmer noch, der sich vor der Moderne in überkommene musikalische Stile flüchtete. Ganze Forschergenerationen verwiesen auf den Titelhinweis über die Satztypen der Partiten, in dem von „andern Galanterien“ die Rede ist (er hätte auch genauer „Modernitäten“ schreiben können): er galt ihnen als Beispiel für Bachs Bestreben, sich den weniger gewichtigen Formen der frühen Klassik anzupassen, um mehr Exemplare unters Volk zu bringen. Zweifellos dachte Bach auch daran, die Mode zu bedienen. Doch geht es hier um mehr als darum, dem nachzulaufen, was wir Markt-Trends nennen würden. Der *Erste Theil* der *Clavier Übung*, die sechs Partiten, zeichnet sich dadurch aus, dass er jeden Stil präsentiert, der Bach zu Gebote stand, vom Archaischen bis zur Moderne, von abstraktem kompositorischem Denken bis hin zu jenen Tänzen, die auf den Straßen und Bühnen beliebt waren. Hinzu kommt das stilistische Fortschreiten vom ersten Satz der ersten Partita, einem Präludium nach Improvisationsmustern des 17. Jahrhunderts, bis hin zum letzten Satz der sechsten: oberflächlich betrachtet eine Gigue in Viertelbewegung mit altmodischer Taktbezeichnung, die aber nicht weniger unternimmt, als das Bild des barocken Tanzes gänzlich zu zerstören und das Tor zur Moderne aufzustoßen. Mitten in Bachs Hommage an das ganze musikalische Erbe seiner Vorläufer steht damit die beispiellose Provokation, das gesamte Gebäude der Würdigung

und liebenswürdigen Konversation mit den Zeitgenossen einzureißen, das doch scheinbar den Anlass zu dieser Veröffentlichung gab.

Auf ähnliche Weise widerspricht die *Clavier Übung* der Vorstellung von der Gleichgültigkeit, die Bach angeblich den Klangmitteln zur Darstellung seiner Musik entgegenbrachte. Im Gegenteil bezeugt sie, dass Bach nun, in den 1720er-Jahren, die Kunst perfektioniert hatte, die Erfahrung „öffentlicher“ Musik—also jener Klänge, die man in Kirche oder Oper erleben konnte oder auch, wenn man so privilegiert war, unter bürgerlichen oder adeligen Würdenträgern—auf die Intimität des privaten Tastenspiels zu übertragen. Das gelang ihm auf eine Weise, die der Eigenheit des Tasteninstrumentes vollkommen gerecht wurde, ohne dabei die wesentliche musikalische Aussage aufzuweichen. Begreift man diese Leistung vor dem Hintergrund seiner musikalischen Vorbilder und Anregungen, so mindert das keineswegs die Originalität, die Bachs Umgang mit der Tastensuite prägte; mehr noch: mit dieser Sammlung sprach Bach das Schlusswort über eine Tradition, die zwei Jahrhunderte zurückreichte.

Unmittelbares Vorbild für die Veröffentlichung der *Clavier Übung* war für Bach Johann Kuhnau, sein Vorgänger im Amt des Thomaskantors. Dessen beiden gleichnamigen Sammlungen wurden 1689 und 1692 gedruckt. Kuhnau gelang es, die Cembalomusik um einen kantabel-melodiebetonten Stil zu bereichern—eine Errungenschaft, die eigene Betrachtung verdient. Neben Kuhnau steht im Hintergrund die beherrschende Gestalt Georg Friedrich Händels, der wie niemand sonst unter Bachs Zeitgenossen auf sich vereinte, was man als Komponist überhaupt erreichen konnte: Opernerfolge, eine eindrucksvolle Statur in künstlerischer und geschäftlicher Hinsicht, dazu international hochverehrt und in seiner Wahlheimat England gefeiert als musikalische Verkörperung von Glanz



und Elend der Georgianischen Epoche. Die prägende Wirkung von Händels *Suites de pièces pour le clavecin* von 1720 (heute besser bekannt als die acht „Großen Suiten“) auf die Ausbildung eines zentralen europäischen Tastenstils kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Diese Suiten kombinierten nationale Stile und Gattungen auf vielfältige Weise und stifteten so in den Häusern einer musizierenden Öffentlichkeit den Begriff einer überwältigenden „europäischen Musik“. Die kraftvolle Melodik von Händels thematischen Einfällen, sein Geschick, die ernsteren Sätze durch verbindlichere Formen aufzulockern—besonders durch Variationsfolgen—die ausgesprochen opernhafte Haltung der Musik, welche die Konturen der Tanzformen entschärfte—alles das muss den jungen Johann Sebastian Bach, der gerade seine *Englischen Suiten*, BWV806–811, vollendet hatte, intellektuell angezogen und zur Nachahmung angeregt haben.

EIN PAAR PROBLEME Es ist ein glücklicher Umstand, dass die *Clavier Übung* zu den seltenen Werken Bachs gehört, die er selber zum Druck beförderte; ein Umstand, der uns einen Großteil der quellenkundlichen Alpträume erspart, welche die meisten übrigen Tastenwerke Bachs mit sich bringen. Trotzdem finde ich die Neigung bedenklich, die Einzeldrucke der Partiten (1726–31) und den Gesamtdruck von 1731 als das letzte Wort darüber zu nehmen, was diese sechs Partiten im Wesentlichen „sind“. Drucke, die zu Lebzeiten eines Komponisten entstanden, und von ihm selbst überwachte Manuskripte haben auf dem Schlachtfeld moderner „Urtext“-Ausgaben eine Vorrangstellung gewonnen, die zumindest mir umso trügerischer erscheint, je mehr wir bedenken, welches Eigenleben ein Musikstück auf seinem Weg in immer größere Kopisten- und Musikerkreise annehmen konnte, die diese Partiten im 18. und 19. Jahrhundert für sich entdeckten.

Manchmal enthält ein Druck eine uneindeutige Lesart, die schlicht ein Versehen sein kann. In Takt 21 der Sinfonia zur zweiten Partita zum Beispiel steht im Druck von 1731 ein hohes C in der rechten Hand, das eindeutig ein Fehler ist. Manche Spieler bestehen darauf, diese Stelle als gewollte Irritation gegen die Folgerichtigkeit der melodischen Linie zu interpretieren—mir kommt das so vor, als nähmen sie einen nachlässig ausgeführten Druck als persönlich übermitteltes Gotteswort schlechthin. Dabei fällt auf, dass die Mehrzahl der Bach-Kopisten des 18. Jahrhunderts sich einig war, dass dies ein Fehler, zumindest eine zweifelhafte Stelle sei, und hier zu B korrigierten; etwa Johann Christoph Ritter, Johann Heinrich Michel oder Johann Gottlieb Preller. Bisweilen tritt die Planlosigkeit des Drucks zutage, wenn der Notenstecher sich und den Leser mit Wiederholungen immer desselben Fehlers quält, bis er ihn irgendwann bemerkt. Das beste Beispiel ist die Verzierung im ersten Takt der Sarabande aus der Partita Nr. 3, die sich völlig chaotisch durchzieht, bis man am Ende zu den Schluss kommt, es müsse sich wohl um einen Triller mit angehängter Kadenz handeln. Weil diese Verzierung großes rhetorisches Gewicht für das Ganze trägt, spiele ich sie häufig in den ersten Iterationen als einfachen Triller, um die Aufmerksamkeit des Hörers schließlich auf die Komplexität der Schlussform des Trillers zu lenken.

Im Fall der Gigue aus der Partita Nr. 6, einem gewöhnlich dreizeitigen Tanz, den Bach hier jedoch zweizeitig notiert, scheinen selbst Schüler und Zeitgenossen Bachs ratlos gewesen zu sein, wie sie zu spielen sei. Eine Handschrift des Naumberger Organisten Johann Friedrich Gräbner, Nachfolger von Bachs Schwiegersohn Altnickol, vereinfachte das Metrum zu *alla breve*, wie man es auch in einer Frühfassung der Partita im zweiten Teil des *Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach* findet. Das könnte darauf hindeuten, dass (a) ein rascheres Tempo als in der



Clavier Übung gemeint ist oder (b) dass die These, das diese zweizeitige Gigue dreizeitig gespielt werden sollte, kaum noch haltbar wäre. Zum Argument, die Gigue der Partita Nr. 6 beziehe sich auf historische Vorbilder wie Froberger, die Gigues sowohl drei- als auch zweizeitig niederschrieben,¹ meine ich:

1. Die Gigues in einigen Froberger-Handschriften, die angeblich dasselbe Stück in unterschiedlichen Versionen darstellen, sind in Wirklichkeit unterschiedliche Stücke, denen einfach dasselbe thematische Material zugrunde liegt—nicht etwa dasselbe Stück. Man mag dagegenhalten, dass die eine Fassung aus einem Manuskript in Frobergers Handschrift, die andere aus einer Abschrift stammte; trotzdem bin ich keineswegs überzeugt, dass es sich im Grunde um dasselbe Stück handelt.

2. Die Annahme, irgendwo in diesem scheinbar zweizeitigen Werk verberge sich ein dreizeitiger Code, wäre einzig haltbar, wenn sich irgendwo im Stück eine dreizeitige Taktkonstruktion fände; wie etwa in den Sonaten Corellis: wenn dort in der Geigenstimme, notiert in $\frac{12}{8}$, Dreierbalkungen stehen, bedeutet das zweifellos, dass die nicht punktierten Viertel im Continuo—mit der Metrums-Bezeichnung **C**—zur Anpassung an die Oberstimme als punktierte Viertel auszuführen sind.

Einiges spricht allerdings dafür, den entgegengesetzten Blickwinkel einzunehmen:

1. Zeitgenössische Quellen und Musikhandbücher, etwa von Johann Gottfried Walther, erwähnen keine geradtaktigen Gigues; vielmehr bestätigen sie, dass die Gigue ein dreizeitiger Tanz ist.

2. In den Lauten-Sammelbänden Gaultiers des Jüngeren (*La rhétorique des dieux*, 1652) und Perrines (*Pièces de luth en musique*, um 1680) finden sich interessanterweise „allemandes en gigue“ oder „allemandes gigués“: dort wird die zweizeitige Allemande so umgeschrieben, dass die gleichmäßigen Achtel des Originals als punktierte

Werte gespielt werden. Dieser Umstand lässt sich allerdings als Argument in beide Richtungen verstehen: wie in den Froberger-Handschriften könnte es sich einfach um die Wiederverwendung von Material unter anderen metrischen Bedingungen handeln.

3. Im Druck der Partita Nr. 6 wird das Metrum durch einen Kreis angegeben, den eine vertikale Linie durchquert, ein altertümliches Zeichen für das *tempus perfectum* oder, wie es in Walthers Lexikon von 1732 heißt: „Da alsdenn eine Brevis, auch ohne Punct, dennoch drei Semibreves galt.“ Doch auch das ist fraglich, denn in der Renaissance bedeutete *tempus perfectum* einen Takt mit drei Schlägen, nicht die Dreiteilung des Grundschlags.

Angesichts dieser Mehrdeutigkeit habe ich einfach aufgegeben und stattdessen beschlossen, die Gigue in den wiederholten Abschnitten einmal zwei- und einmal dreizeitig zu spielen—ganz so, als würde ich sowohl ein Kreuz als auch einen Davidsstern tragen, um für jeden Fall gewappnet zu sein. Ich meine, dass Bach sich diese Zwickmühle als Rätsel für seine Zeitgenossen gedacht hat.

Was den Anfang der Partita Nr. 2 und die Sarabande aus der Partita Nr. 5 angeht, stachen mir Lesarten aus einem Manuskript Johann Gottfried Mühels von etwa 1760 ins Auge, einer etwas zwielfichtigen Figur, die als letzter Schüler Bachs gilt. Nichts in dieser ausgesprochen reich verzierten Fassung der c-Moll-Sinfonia gibt einen Hinweis auf deren Zweck—etwa ob Mühel die Druckfassung aus irgendeinem Grund für unvollständig hielt oder ob er eine Wiedergabe seines verstorbenen Lehrers aus dem Gedächtnis niederschrieb. Es kann auch sein, dass weder das eine noch das andere zutrifft. Deshalb habe ich die Sinfonia in der Art einer frühklassischen Fantasie nach Art C. Ph. E. Bachs interpretiert. Mühels Handschrift lässt sich als Beleg dafür verstehen, dass Bach absichtlich den Raum für unterschiedlichste persönliche Interpretationen öffnete, indem

Partita 4.

er einen verhältnismäßig wenig verzierten, gleichsam offenen Text hinterließ. Das Deuten dieser Sinfonia als Ouvertüre übrigens, und damit die Anwendung fragwürdiger spielpraktischer Lehrsätze, ist ein Holzweg—ist denn jedes Stück, das punktierte Rhythmen aufweist, zwangsläufig eine französische Ouvertüre? Wenn wir die Partiten als Provokationen verstehen, die genau jene Formen erschüttern und dekonstruieren, welche sie dem

Anschein nach exemplifizieren—dann wäre es nur folgerichtig, dass sie sich ihrer Macht nach auch späteren musikalischen Moden fügen sollten.

MAHAN ESFAHANI © 2021

Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

¹ Ich beziehe mich hier auf die historische Debatte, wie sie dargestellt ist in dem Sammelband *Dance and the Music of J S Bach* von Meredith Little and Natalie Jenne (2. Auflage, 2009, Indiana University Press)

Partita 4.

Fragment of the overture from Partita No 4 in D major, BWV828
Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz