

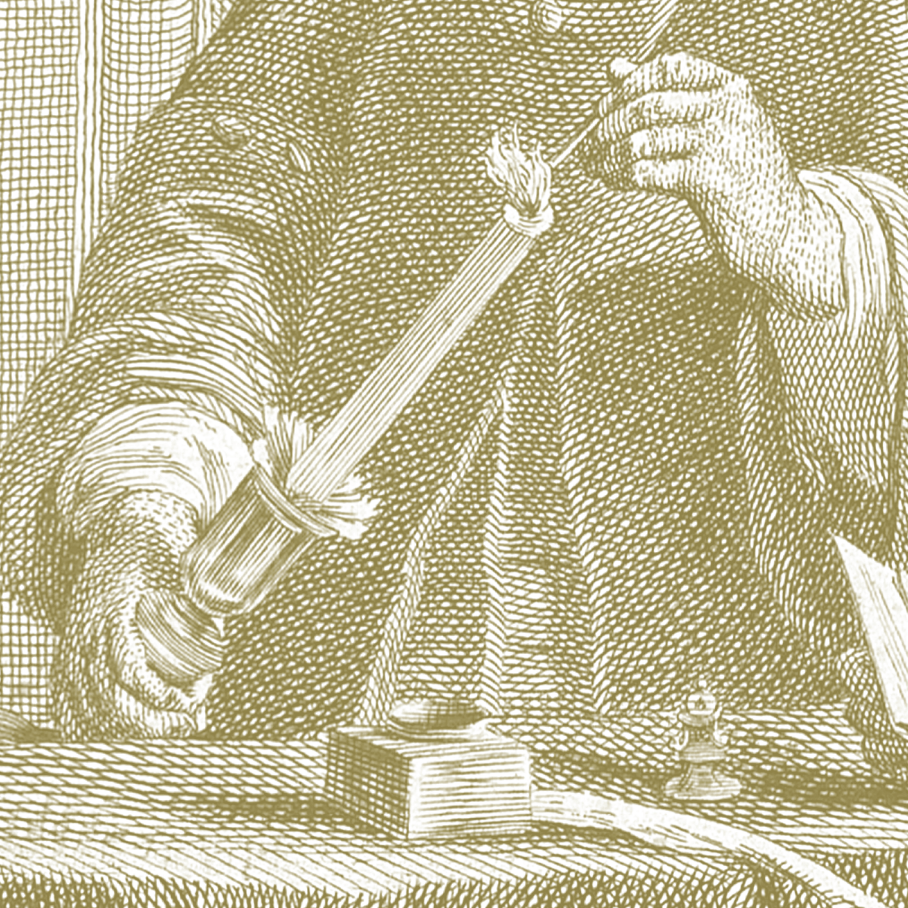
J.C. Bach (1735–1782)

SELECTED CLAVIER SONATAS

OLGA MARTYNOVA, *harpsichord*



Harpsichord Gems, volume I



Sonata in G major op.5 No.3

1. Allegro [5:48]
 2. Allegretto. [4:44]

Sonata in B flat major op.5 No.1

3. Allegretto. [4:49]
 4. Tempo di Minuetto [3:54]

Sonata in E flat major op.5 No.4

5. Allegro [7:20]
 6. Rondeaux [3:35]

Total Time [68:33]

Sonata in G major op.17 No.4

7. Allegro [7:39]
 8. Presto [2:43]

Sonata in C minor op.17 No.2

9. [Allegro]. [6:06]
 10. Andante. [4:02]
 11. Prestissimo. [5:04]

Sonata in A major op.17 No.5

12. Allegro. [7:59]
 13. Presto [4:27]



Supposedly Johann Sebastian Bach was a strict father who used a quotation from the poet Gellert to describe his youngest offspring: 'He will go far guided by his stupidity!' Even if the story is true, the elder Bach was undoubtedly speaking in jest: his youngest son was his favourite. And he certainly did go far. Incidentally, he lost his father when he was only 15, and few people have learned wisdom by that age.

His father gave Johann Christian his first music lessons and probably created the second volume of 'The Well-Tempered Clavier' for him. This means that for both father and son their art began with the keyboards (when still a child Johann Christian could play the clavichord, harpsichord and organ; later he also grew fond of what was then a new, expensive and rare instrument – the pianoforte). Johann Christian's early pieces were also for clavier: the young composer wrote minuets and polonaises for his mother Anna Magdalena's music notebook, the 'Clavier-Büchlein'. He was probably excited to inherit three harpsichords after his father's death. Perhaps his childhood memories were so



ENGLISH



strong that no matter what later took his fancy and whatever genres he preferred, Johann Christian continued to write for the clavier for the rest of his life. Some of his works for pianoforte were so popular that in musical instrument shops there was increased demand for this costly novelty.

After his father's death Johann Christian left Leipzig for Berlin (to continue his education with Carl Philipp Emanuel, his brother). His first large-scale compositions were five harpsichord concertos. A few years later Bach went to Milan to live on his own. Either to please the Italians or according to his convictions, he abandoned Protestantism for the Catholic faith and became an organist at Milan Cathedral. As a result his attention was focused on liturgical music based on canonical texts. But there are also compositions for clavier: a toccata and several sonatas by 'Giovanni Bacchi' were carefully kept in the library of Padre Martini, a celebrated teacher at Bologna Academy who gave Johann Christian lessons in counterpoint. During the Milan period his clavier compositions remained in the background, but sacred music, too, soon lost its appeal for the composer: Johann Christian took a fancy to opera. His desire to compose music for the theatre was so strong that after successfully staging 'Artaserse' in Turin he had difficulty in carrying out his duties as organist. To the displeasure of the Milan authorities he resigned from the position he now found tiresome and began travelling across Italy, composing new *opere serie*. 'Catone in Utica' and 'Alessandro nell'Indie' appeared, and an overture to 'Artaserse' published. Johann Christian became famous, and coquettish pride can be discerned in his letters to Padre Martini. 'I have to



put my studies aside for a while,' he wrote to his teacher, 'for every day I am called upon to write something for concerts – a symphony, concerto, cantata and so forth, for Germany or Paris.' He was not exaggerating, although opera interested him far more than symphonies, cantatas, concertos or ensembles. When he was invited to the King's Theatre in London he gave up his previous appointment, and his commissions to write concertos and symphonies, and set off for misty Albion. This journey was a significant event in his life: he spent less than ten years in Italy, but stayed in England for twenty. Johann Christian is therefore referred to as the 'Milan Bach' or 'London Bach', in contrast to his brothers working in Germany.

In London Bach found himself in brilliant company, making friends with the artist Thomas Gainsborough, and also superb composer and exceptional viola da gamba player Carl Friedrich Abel. Among his admirers was Charles Burney, the famous music historian. But it was no less important that his new operas 'Orione' and 'Zanaida' won him the favour of King George III and his young consort Queen Charlotte.

Charlotte was of German origin and received an admirable education; she understood art and gave generously to charity. It was no wonder that the enlightened monarch noticed Johann Christian's talent. He was appointed as composer at the royal court and music master to the Queen, while in the evenings he accompanied George III (who played the flute) and directed the court orchestra. He dedicated the Six Keyboard Concertos op.1 to Queen Charlotte, including a variation on the anthem 'God Save the King' in the finale of the last concerto. The queen's



favour accompanied Johann Christian to the end of his life, although the last days of this man seemingly blessed by good fortune were rather sad. He was ill for several years, his health gradually declining as he saw himself being ousted from leading positions in all spheres of the London music world. To add to his troubles, his own servant escaped with a large sum of money secretly withdrawn from his master's bank account. By the time Bach died he was almost ruined, and after his death it was Queen Charlotte that paid his debts and awarded his widow, former prima donna Cecilia Grassi, with a pension for life.

Judging from the portrait by Thomas Gainsborough, Johann Christian was handsome and charming; he was a success with the ladies and reputed to be a hedonist. Comparing himself with Carl Philipp Emanuel he remarked: 'My brother lives to compose music, I compose to live'. But he was too artistic to simply profit from his music.

In 1764 the eight-year-old Wolfgang Amadeus Mozart visited London and Bach developed a sincere liking for him. They often met and performed duets (later on they were destined to meet again in Paris, in 1778). The older musician's very prolonged and diverse influence on his younger counterpart is hard to overestimate. Impressed by Bach's symphonies, the eight-year-old boy boldly began composing music in the same genre; later on Mozart carefully studied Bach's operas (in particular 'Lucio Silla', since he was using the same subject matter), sonatas and chamber music.

The 'London Bach' composed many symphonies (some with solo instruments), concertos for keyboard and other instruments (oboe, flute, bassoon) accompanied by strings or orchestra, a vast



number of chamber ensembles and, of course, several sonatas for keyboard solo written either for his royal pupils or for personal pleasure.

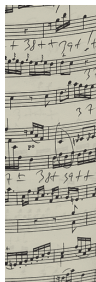
Although Johann Christian Bach's artistry is well-suited to the aesthetics of the *galant style*, there are undoubtedly striking individual features as well. The music of Johann Christian is brimming with light in the Italian manner and restrained in the best of the English style, but elements concealed deep within the subtext would remind experts of the lofty counterpoint skills of J.S. Bach, as well as the daring harmonic experiments of Johann Christian's elder brothers Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. This 'heartfelt memory' surfaces not only from the minor-key works of Johann Christian, reflecting the elemental forces of 'Sturm und Drang' that were actually foreign to his nature, but also in his major-key compositions. With German meticulousness he carefully listens to all the secondary voices accompanying the sweet cantilena of the soloist, or makes skilful use of the art of *chiaroscuro*, depriving the melody of its purely Italian serenity with just a few troubling harmonic flashes. As C.F.D. Schubart suggested, the 'English Bach' must have been torn between a desire for public recognition that made him pander to the fashions of the day and his craving for self-expression: 'He was never satisfied with his own compositions and if he played his clavier for long enough he would end with a pensive fantasia, then exclaim: *This is how Bach would play if he was only given the chance!*' The younger Bach tended to conceal his true self, although it can still be discerned through the seductive clarity of his music.



ENGLISH



No wonder the young Mozart was bewitched by the skilful art of Johann Christian. In 1772 he arranged three of Bach's keyboard sonatas (op.5, Nos.2, 3 and 4), transforming them into concertos for keyboard and strings (KV 107, Nos.1, 2 and 3). Some of Mozart's compositions use themes from Johann Christian (e.g. the slow movement of the Keyboard Concerto in A major, KV 414, written in 1782). Presumably this particular citation was included as a tribute in memory of Bach, who had died a short time before. What we now perceive as reminiscent of Mozart in the music of Johann Christian was actually reminiscent of Bach, for Mozart himself.



Of course, in spite of the composers' stylistic similarity the different scale of their talent becomes obvious. When Bach creates a fascinating melody he is sometimes content to enjoy it, while Mozart develops it intensively. Where Johann Christian is inspired by a single beautiful image, Mozart creates a whole gallery of unforgettable characters. Complicated ideas involving difficulties in composition and performance are not typical of Johann Christian Bach's music. This music cannot be considered 'light', but there is no need to be a philosopher or virtuoso to enjoy it.



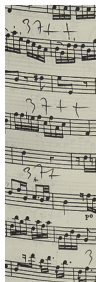
The Six Sonatas op.5 published in London in 1766 and soon reprinted in Amsterdam and Paris became the first works in England to include the words 'for the harpsichord or pianoforte' in the title. In contrast to his father, who was critical of the Silbermann fortepiano he played for the first time in 1747 at Friedrich the Great's palace, Johann Christian waxed enthusiastic about this instrument that allowed the performer to 'sing' on



the keys. He not only played the pianoforte at concerts, but also sold English pianofortes to France, where one was purchased by the daughter of encyclopaedist Denis Diderot. However, the music of Johann Christian could be performed on any contemporary keyboard, on the harpsichord or clavichord. At that time nearly every household possessed a harpsichord, but the pianoforte remained an expensive novelty. Even the texture of Bach's compositions could not be called typical of pianoforte, since there is an almost complete absence of chords, octaves, virtuoso passages and other complex technicalities.

Of the **Six Sonatas op.5**, three are presented in this album (Nos.1, 3 and 4), although it seems worthwhile to discuss the whole set. The themes of both movements of **Sonata op.5 No.1** caress the ear with decorative triplets and melodic embellishment typical of the *galant style*. The Sonata in D major (No.2) in three movements is striking for its brilliant concerto scope and rivals some symphonies of the time. **The Sonata op.5 No.3** opens not with a virtuoso movement but with a 'singing allegro' favoured at that period, and in fact the 'London Bach' was considered one of its creators. Mozart found the opening theme of this composition so enchanting that he included a 'reminiscence' of it in his Violin Sonata in G major KV 301. The second movement, a theme and variations, is also imbued with refined charm and sincere warmth.

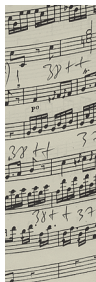
In **Sonata op.5 No.4** the first Allegro reminds of the overture to the Italian opera seria; here the pianoforte or harpsichord should imitate the orchestra. On the contrary, the rondo is a beautiful aria whose elated dreamlike mood harbours future images of



Mozart's Cherubino, or even Donna Elvira. Another superb aria for soprano with imagined orchestra is the middle movement of the Sonata in E major (No.5), placed between two sprightly toccata compositions. The most unusual in the set is Sonata No.6, all of its movements being written in one key but in contrasting styles: the melancholic Grave is followed by an energetic double fugue, then a gentle rondo in the gavotte genre.

The Sonatas op.17 had quite a long history. They were composed from 1772 to 1773, and in 1774 they were published in Paris as op.12. Johann Christian Bach apparently held this opus in high esteem, since he arranged for a new publication in London in 1779, this time as op.17. Indeed, these sonatas also intended 'for the harpsichord or pianoforte' are larger-scale and more imposing than their predecessors. We need only compare compositions written in the same key and similar mood. The 'springlike' energy of **Sonata op.17 No.4** in many ways resembles the Sonata op.5 No.3, although it is more developed. If in op.5 the form of the Allegro calls to mind a baroque sonata, in op.17 it acquires a true sonata form with rather lengthy development.

Significant differences are revealed between the two sonatas in C minor. **The Sonata op.17 No.2** shows no signs of baroque archaism and the key is interpreted differently, in the spirit of high drama inherent in the music of Viennese classics. This beautiful composition by Johann Christian cannot be compared to Mozart's Sonata in C minor or Beethoven's Sonata Pathétique, but they all develop in the same direction. There are heroic motives in the first movement of Sonata op.17, while the deve-



lopment displays chromatic passages unusually tough for Johann Christian. The Andante is a veritable masterpiece. This is an instrumental aria where not only the lyric confessions of the soloist are important, but also all the nuances of imagined orchestral voices: gloomy cellos, chilly but sweet wind instruments, mysterious French horns ... The finale (Prestissimo) is a boisterous tarantella – the music seems overwhelmed by a spontaneous upsurge but refrains from breaking the laws of the form or harmony *en route*. The Sonata in C minor op.17 is a very rare case in the keyboard music of Johann Christian Bach when all three movements of the work are written in sonata form. This seldom occurred, even in the Viennese classics.

The charming **Sonata op.17 No.5** immediately appeals to the listener with the radiant grace of its opening theme. For both Johann Christian and Mozart A major seems to be an ‘Italian’ key well suited to tender confessions, to the playful chatter dominant in the second theme of the first movement, or the carnival merriment of the finale.

On hearing that Johann Christian was dead, Mozart wrote to his father: ‘What a loss to the musical world!’ He knew that beauty has a right to be light-minded – and depth transparent.

Larisa Kirillina, translation by Patricia Donegan





Рассказывают, что строгий отец, Иоганн Себастьян Бах, глядя на своего младшего отпрыска, цитировал стишок Геллера: «По глупости своей он далеко пойдет!». Но даже если история эта правдива, Бах-отец, конечно, лукавил: младший сын был его любимцем. И действительно далеко пошел. Кстати, он лишился отца в 15 лет, а в это время люди редко бывают мудрыми.

Отец давал Иоганну Кристиану первые уроки музыки и, возможно, именно для него создал второй том «Хорошо темперированного клавира». А это значит, что для сына, как и для отца, искусство начиналось с клавишных (в детстве Иоганн Кристиан мог играть на клавикорде, клавесине, органе; позднее он полюбил и новый, дорогой и редкий тогда инструмент – пианофорте). Ранние пьесы Иоганна Кристиана тоже были для клавира: в «Нотную тетрадь» матери, Анны Магдалены, юный композитор записывал менуэты и полонезы. И как, наверное, был он взвол-



нован, когда после смерти отца получил в наследство три его клавесина! Может быть, детские впечатления были так сильны, что чем бы потом ни увлекался Иоганн Кристиан, каким бы жанрам ни отдавал предпочтение, он всю жизнь продолжал писать для клавира. Некоторые его опусы для пианофорте были настолько популярны, что благодаря им в магазинах инструментов повышался спрос на эту дорогостоящую новинку.

Покинув Лейпциг после смерти отца, Иоганн Кристиан отправляется в Берлин (к брату Карлу Филиппу Эмануэлю, продолжать обучение). И первые его крупные сочинения – пять клавесинных концертов. Проходит несколько лет, Бах уезжает в Милан, чтобы начать самостоятельную жизнь. В угоду ли итальянцам, по своим ли убеждениям – он отказывается от протестантства, принимает католичество и становится органистом в Миланском кафедральном соборе. В поле его пристального внимания в связи с этим оказывается духовная музыка на канонические тексты. Но появляются и сочинения для клавира: сонаты и токкату «Джованни Баки» бережно сохранил в своей библиотеке знаменитый падре Мартини, педагог Болонской академии, у которого Иоганн Кристиан учился контрапункту. Правда, в миланский период клавирные сочинения оставались на втором плане; но и духовная музыка недолго занимала композитора: Иоганна Кристиана увлекла опера. Ему так сильно хотелось писать для театра, что, с успехом поставив «Артаксеркса» в Турине, он уже не мог спокойно исполнять обязанности органиста. Вызывая недо-



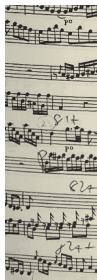
вольство миланских властей, он бросает наскучившую должность и отправляется путешествовать по Италии, создавая новые оперы-серии. Появляются «Катон в Утике» и «Александр в Индии», выходит из печати увертюра к «Артаксерксу». Иоганн Кристиан становится знаменитым, и в его письмах к падре Мартини уже проглядывает кокетливая гордость. «На некоторое время я должен отложить мои занятия, – пишет он педагогу, – потому что каждый день меня просят написать что-нибудь для вечера – симфонию, концерт, кантату или что-то еще, для Германии или Парижа». Он не преувеличивал. Но симфонии и кантаты, концерты и ансамбли были ему все же менее интересны, чем опера. И когда его приглашают в Лондонский королевский театр, он отказывается от своих прежних обязательств, от писания концертов и симфоний, и устремляется к туманному Альбиону. Этот переезд – важное событие в его жизни; в Италии он провел менее десяти лет, в Англии прожил двадцать. Поэтому Иоганна Кристиана называли «миланским» или «лондонским» Бахом, в отличие от братьев, которые работали в Германии.

В Лондоне Бах попал в замечательное общество: его друзьями стали художник Томас Гейнсборо, Карл Фридрих Абель – великолепный композитор и исполнитель на виоле да гамба. Среди его поклонников оказался Чарльз Бёрни, знаменитый ученый, занимавшийся историей музыки. Но не менее важно и то, что новые оперы – «Орион» и «Занаида» – принесли Иоганну Кристиану благосклонность короля Георга III и его молодой супруги, королевы Шарлотты.



Шарлотта по происхождению была немкой, она получила прекрасное образование, разбиралась в искусстве и была щедрой на благотворительность. Неудивительно, что просвещенная монархия заметила талант Иоганна Кристиана – он стал придворным композитором, учил королеву музыке, вечерами аккомпанировал Георгу III (который играл на флейте) и дирижировал придворным оркестром. Королеве он посвятил Шесть клавесинных концертов op. 1, и в финал последнего из них ввел мелодию гимна God Save the King. Благосклонность монархии сопровождала Иоганну Кристиану до конца его дней – а конец жизни этого человека, казавшегося баловнем судьбы, был довольно печальным. Он несколько лет болел, постепенно угасая и наблюдая, как его вытесняют с ведущих позиций во всех сферах лондонской музыкальной жизни. Вдобавок ко всем прочим неприятностям его обворовал слуга, исчезнувший с крупной суммой, тайно снятой со счета хозяйина. Бах умер практически разоренным, и после смерти именно Шарлотта выплатила за него долги и обеспечила пожизненный пенсион его вдове, бывшей примадонне Чечилии Грасси.

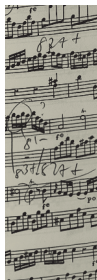
Судя по портрету, написанному талантливым Томасом Гейнсборо, Иоганн Кристиан был красив и обаятелен; он пользовался успехом у дам и слыл гедонистом. Сравнивая себя с Карлом Филиппом Эмануэлем, он говорил: «Мой брат живет, чтобы сочинять музыку, а я сочиняю, чтобы жить». Однако он был слишком артистичен, чтобы сделаться дельцом от искусства. Бах с искренней симпатией отнес-



ся к восьмилетнему Вольфгангу Амадею Моцарту, приехавшему в Лондон в 1764 году. Они часто общались и вместе музицировали (впоследствии им суждено было еще раз встретиться в 1778 году в Париже). Влияние старшего мастера на младшего трудно переоценить, оно было чрезвычайно длительным и разносторонним. Именно под впечатлением от симфоний Баха восьмилетний мальчик дерзко принялся сочинять в том же жанре; позже Моцарт внимательно изучал оперы Баха (в частности, «Людия Сулла», поскольку сам обратился к этому сюжету), сонаты, камерную музыку.

«Лондонскому» Баху принадлежит множество симфоний (некоторые из них с концертирующими инструментами), концерты для клавира и других инструментов (гобоя, скрипки, фagота) в сопровождении струнных или оркестра, огромное количество камерных ансамблей – и, конечно же, ряд сольных клавирных сонат, написанных либо для августейших учеников, либо для собственного удовольствия.

Хотя художественный почерк Иоганна Кристиана прекрасно вписывался в эстетику «галантного стиля», он безусловно имел и яркие индивидуальные черты. Музыка Иоганна Кристиана по-итальянски светлосна и по-английски сдержанна, но слух знатока угадывает в ней глубоко спрятанную в подтекст память о высоком контрапунктическом искусстве Баха-отца и о дерзких гармонических экспериментах старших братьев, Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эмануэля. Эта «память сердца» прорывается не только в минорных произведениях Иоганна Кристиана, отража-



OLGA MARTYNOVA





ющих вообще-то чуждую его натуре стихию «бури и натиска», но и в мажорных, где он с немецкой тщательностью вслушивается во все второстепенные голоса, аккомпанирующие сладостной кантилене солиста, или мастерски использует искусство светотени, лишая мелодию чисто итальянской безмятежности при помощи немногих тревожных гармонических бликов. Как полагал К.Ф.Д. Шубарт, «лондонский» Бах должен был страдать от внутренней раздвоенности между стремлением к всеобщему признанию, которое заставляло его потакать модным вкусам, и жадой самовыражения: «Он сам никогда не был доволен своими произведениями, и когда ему доводилось долго играть на клавире, он обыкновенно заканчивал глубокомысленной фантазией, а завершив ее, восклицал: “Так мог бы играть Бах, если б ему позволили!”» Бах-младший был склонен скрывать глубину своего «я», однако она все равно видна сквозь соблазнительную прозрачность его музыки.

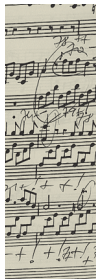
Неудивительно, что юный Моцарт был просто очарован искусством Иоганна Кристиана. В 1772 году он сделал обработки трех клавирных сонат Баха (ор.5 №№2, 3, 4) – они стали концертами для клавира и струнных (KV 107 №№1, 2, 3). В некоторых моцартовских произведениях цитируются темы Иоганна Кристиана – например, в медленной части клавирного Концерта A-dur KV 414 (1782). Считается, что именно эта цитата могла появиться как дань памяти недавно умершему Баху. То, что мы ныне слышим в музыке Иоганна Кристиана как моцартовское, было для самого Моцарта баховским.



Конечно, при несомненном стилистическом сходстве различие масштаба дарований этих композиторов очевидно. Бах, создав пленительную мелодию, иногда просто наслаждается ею, а Моцарт – интенсивно развивает. Там, где Иоганн Кристиан довольствуется одним прекрасным образом, Моцарт создает целую галерею запоминающихся персонажей. Сложность мысли, влекущая за собой композиционные и исполнительские трудности, для музыки Иоганна Кристиана Баха не характерна. Эту музыку никак нельзя назвать «легкой», но для того, чтобы получать от нее удовольствие, не нужно быть ни философом, ни виртуозом.

Шесть сонат оп.5, опубликованные в Лондоне в 1766 году и вскоре перепечатанные в Амстердаме и Париже, стали первым в Англии произведением, на титульном листе которого появилось обозначение “для клавесина или пианофорте”. В отличие от своего отца, критически отнесшегося к зильбермановским фортепиано, которые он опробовал в 1747 году во дворце у Фридриха Великого, Иоганн Кристиан стал энтузиастом инструмента, позволявшего «петь» на клавишах. Он не только играл на пианофорте в концертах, но и продавал английские инструменты во Францию, и один из таких инструментов приобрела дочь энциклопедиста Дени Дидро.

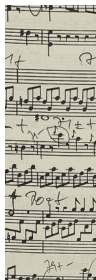
Однако музыку Иоганна Кристиана можно было исполнять на любом из имевшихся клавишных, на клавесине или клавикорде. Ведь клавесин был тогда едва ли не в каждом доме, а фортепиано пока оставалось дорогой новинкой. Даже фактуру сочинений Баха нельзя назвать сугубо фор-



тепианной, поскольку она почти не включает приемов «крупной» техники – аккордов, октав, виртуозных пассажей и т. д.

Из **Шести сонат op.5** в настоящем альбоме представлены три (№№1, 3 и 4), однако уместно рассмотреть весь цикл в целом. Темы обеих частей **Сонаты op.5 №1** ласкают слух типичными для галантного стиля красивыми «завитушками» в виде триолей и мелодических украшений. Трехчастная Соната D-dur (№2) блещет почти концертным размахом и по броскости образов не уступает некоторым тогдашним симфониям. Зато **Соната op.5 №3** открывается не виртуозной частью, а любимым в то время «поющим *allegro*», одним из создателей которого считается «лондонский» Бах. Начальная тема этого произведения настолько пленила Моцарта, что он «вспомнил» о ней в своей скрипичной Сонате G-dur KV 301. Светским шармом и вместе с тем искренней сердечностью наделена и вторая часть – тема с вариациями.

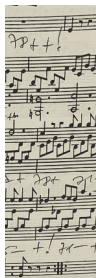
В **Сонате op.5 №4** первое *Allegro* напоминает увертюру к итальянской опере-серия; фортепиано или клавиесин должны здесь подражать оркестровым краскам. Зато рондо – красивая ария, в приподнято-мечтательном настроении которой уже таятся будущие образы моцартовского Керубино или даже Донны Эльвиры. Еще одна замечательная ария для сопрано с воображаемым оркестром – средняя часть Сонаты E-dur (№5), помещенная между двумя задорно-токатными пьесами. Самая необычная в цикле – соната №6, все части которой выдержаны в од-



ной тональности, но контрастны по стилю: меланхолическое Grave сменяется энергичной двойной фугой, за которой следует нежное рондо в жанре гавота.

Сонаты оп.17 имели довольно длинную историю. Они были сочинены в 1772–1773 годах, а в 1774-м вышли в свет в Париже как оп.12. По-видимому, Иоганн Кристиан Бах особенно дорожил этим сборником, коль скоро устроил в 1779 году его новую публикацию в Лондоне уже как оп.17. И действительно, эти сонаты, также предназначенные «для клавесина или пианофорте», более масштабны и значительны, чем их предшественницы. Достаточно сравнить произведения, написанные в тех же тональностях и сходные по образному строю. Так, **Соната оп.17 №4** во многом родственна своим «весенним» настроением Сонате оп.5 №3, но более развернута. Если в оп.5 форма Allegro – старосонатная, то в оп.17 – настоящая сонатная с довольно большой разработкой.

Очень велики различия между двумя сонатами, написанными в с-moll. В **Сонате оп.17 №2** уже нет и следа барочной архаики, эта тональность трактуется совершенно иначе, в духе высокого драматизма, свойственного музыке венских классиков. Не стоит сравнивать это прекрасное произведение с моцартовской Сонатой с-moll или с «Патетической сонатой» Бетховена, но все они образуют единую линию исторического развития. В первой части Сонаты оп.17 №2 звучат героические нотки, а разработка содержит необычно жесткие для Иоганна Кристиана хроматические ходы. Настоящим шедевром является



Andante. Это инструментальная ария, в которой, однако, важны не только лирические признания солиста, но и все нюансы голосов воображаемого оркестра: сумрачных виолончелей, холодновато-сладких деревянных духовых, таинственных валторн... Зато финал (Prestissimo) – это бурная тарантелла, музыка которой словно бы охвачена стихийным порывом, но при этом не рушит на своем пути законов формы или гармонии. Соната c-moll op.17 – редчайший в клавирной музыке Иоганна Кристиана Баха случай, когда все три части цикла написаны в сонатной форме. Даже у венских классиков подобное происходило нечасто.

Обаятельная **Соната op.17 №5** сразу располагает к себе улыбочивой грацией своей начальной темы. По-видимому, для Иоганна Кристиана, как и для Моцарта, A-dur был «итальянской» тональностью, хорошо подходившей и для нежных признаний, и для шутливой болтовни, царящей в побочной теме первой части, и для карнавального веселья финала.

Узнав о смерти Иоганна Кристиана, Моцарт написал отцу: «Какая утрата для музыкального мира!» Ему-то было ведомо, что красота имеет право быть легкомысленной, а глубина – прозрачной.

Лариса Кириллина





Der Jürge kommt gewiß durch seine Dummheit fort, soll Johann Sebastian Bach, ganz gestrenger Vater, einmal mit einem Gellert-Vers über seinen Jüngsten gesagt haben. Selbst wenn diese Überlieferung stimmt, zeigt sie doch nicht den wahren alten Bach. Johann Christian war nämlich Bachs Lieblingskind, und er brachte es tatsächlich weit. Seinen Vater verlor er als Fünfzehnjähriger, in diesem zarten Alter ist es um die Weisheit selten gut bestellt.

Johann Christian erhielt die ersten Musikstunden von seinem Vater, der vielleicht sogar für ihn den zweiten Band seines „Wohltemperierten Klaviers“ schrieb. Für Vater und Sohn standen also die Tasteninstrumente am Anfang der Kunst (als Kind spielte Johann Christian Klavichord, Cembalo und Orgel, später freundete er sich auch mit dem neuen, teuren und damals noch seltenen Pianoforte an). Auch seine frühen Kompositionen waren für das Klavier geschrieben, ins „Notenbüchlein“ der Mutter Anna Magdalena notierte der junge Komponist Menuette



und Polonaisen. Und was muss in ihm vorgegangen sein, als er nach dem Tod des Vaters, drei seiner Cembali erbte! Vielleicht sind diese starken Kindheitseindrücke ja mit dafür verantwortlich, dass Johann Christian in seiner gesamten Laufbahn, in welcher Gattung er auch komponierte, dem Klavier die Treue hielt. Einige seiner Klavierwerke waren so populär, dass sie dem Instrumentenhandel wachsende Verkaufszahlen bescherten.

Nach dem Tod des Vaters ging Johann Christian von Leipzig nach Berlin zu seinem Bruder Carl Philipp Emanuel, um seine Studien fortzusetzen. Seine ersten großen Kompositionen waren fünf Konzerte für Cembalo. Einige Jahre darauf wanderte er dann nach Mailand aus, um sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Vielleicht um den Italienern zu gefallen, vielleicht auch aus Überzeugung sagte sich Bach vom Protestantismus los, trat zum katholischen Glauben über und wurde Organist am Mailänder Dom. Damit rückte die geistliche Musik zu kanonischen Texten in den Mittelpunkt seines Interesses. Doch es entstanden auch Klavierwerke. Der berühmte Padre Martini, Lehrmeister an der Akademie zu Bologna, der Johann Christian im Kontrapunkt unterwies, verwahrte sorgsam die Sonaten und die Toccata des „Giovanni Bacchi“ in seiner Bibliothek. Die Klaviermusik stand in der Mailänder Zeit zwar nicht im Vordergrund, aber auch die geistige Musik vermochte den Komponisten nicht lange zu fesseln – Johann Christian zog es zur Oper. So groß war sein Drang ans Theater, dass er nach der erfolgreichen Premiere seines „Artaserses“ in Turin seinen Pflichten als Domorganist nicht mehr die erforderliche Aufmerksamkeit widmen konnte. Bei den Mailänder Potentaten



in Ungnade gefallen, gab er sein Amt leichten Herzens auf und reiste mit neuen Opere serie durch Italien. So entstanden „Catone in Utica“ und „Alessandro nell'Indie“, so ging die Ouvertüre zu „Artaserses“ in Druck. Johann Christian machte sich einen Namen, und aus seinen Briefen an Padre Martini spricht bereits ein koketter Stolz. „Ich habe meine Studien schon seit langer Zeit vernachlässigt“, schrieb er seinem Lehrer. „Ich muss täglich Dinge für Veranstaltungen tun, Symphonien, Konzerte und Kantaten, und das sowohl für Deutschland wie auch für Paris“. Das war gewiss nicht übertrieben. Doch all die Symphonien und Kantaten, die Concerti und Ensemblestücke vermochten ihn nicht so zu begeistern wie die Oper. Als Bach dann eine Einladung ans Londoner King's Theatre erhielt, entledigte er sich aller früheren Kompositionspflichten für Konzerte und Symphonien und machte sich auf in die Nebel Albions. Dieser Schritt markierte einen wichtigen Einschnitt in seinem Leben. In Italien hatte er weniger als zehn Jahre verbracht, in England sollten es zwanzig werden. Daher wird Johann Christian in Abgrenzung zu seinen Brüdern, die in Deutschland wirkten, gern als der „Mailänder“ oder der „Londoner Bach“ bezeichnet.

In London bewegte er sich in bester Gesellschaft – zu seinem Freundeskreis zählten der Maler Thomas Gainsborough und der große Komponist und Gambensolist Carl Friedrich Abel, einer seiner Bewunderer war der bekannte Musikhistoriker Charles Burney. Nicht zuletzt brachten Bachs neue Opern „Orione“ und „Zanaida“ ihm aber auch die Gunst König Georgs III. und seiner jungen Gemahlin Königin Charlotte ein.



Die deutschstämmige Charlotte war hochgebildet und kunstsinning, sie zeigte sich als großzügige Gönnerin. So nimmt es nicht wunder, dass die aufgeklärte Monarchin auf Bachs Talent aufmerksam wurde. Als Hofkomponist unterwies er die Königin in Musik, begleitete abends das Flötenspiel des Königs und leitete das Hoforchester. Der Königin sind auch die sechs Cembalokonzerte op.1 gewidmet, im Finale des letzten Konzerts erklingt die Hymne „God Save the King“. Bis zuletzt stand Bach in der Gunst der Monarchin, dabei nahm das Leben des vermeintlichen Glückskinds ein ziemlich trauriges Ende. Er siechte regelrecht dahin und musste mitansehen, wie er aus allen Leitungspositionen im Musikleben Londons verdrängt wurde. Zu allem Überfluss wurde er auch noch von einem Bediensteten bestohlen, der sich mit einer größeren Summe aus dem Vermögen seines Herrn absetzte. Er starb im Grunde mittellos, Charlotte war es, die seine Schulden tilgte und seine Witwe, die ehemalige Primadonna Cecilia Grassi, mit einer lebenslänglichen Rente versorgte.

Ein Porträt Thomas Gainsboroughs zeigt Johann Christian Bach als attraktiven Charmeur, er stand im Ruf eines Frauenhelden und Hedonisten. Auf seinen Bruder Carl Philipp Emanuel gemünzt, soll er gesagt haben: „Ey, mein Bruder lebt, um zu componiren, und ich componire, um zu leben.“ Und doch war er zu sehr Künstler, als dass er sich auf das Geschäft mit der Kunst verlegt hätte.

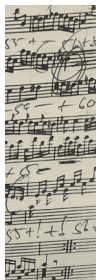
Im Jahr 1764 begegnete Bach dem achtjährige Wolfgang Amadeus Mozart bei dessen Besuch in London mit aufrichtiger Sympathie. Sie verkehrten und musizierten häufig miteinander



(Jahre später sollten sie sich 1778 noch einmal in Paris begegnen). Der Einfluss des gestandenen Meisters auf den jungen Mozart ist kaum zu überschätzen, er wirkte vielseitig und war von langer Dauer. Beeindruckt von einer Bach-Sinfonie stürzte sich der Achtjährige mit Feuereifer auf diese Gattung. Später studierte Mozart intensiv Bachs Opern (insbesondere „Lucio Silla“, da er diesen Stoff selbst bearbeitete), aber auch seine Sonaten und kammermusikalischen Werke.

Auf das Konto des „Londoner Bach“ gehen eine stolze Anzahl Sinfonien (teilweise mit konzertierenden Instrumenten), Konzerte für Klavier und andere Instrumente (Oboe, Violine, Fagott) mit Streicher- oder Orchesterbegleitung, eine Fülle kammermusikalischer Werke und nicht zuletzt eine Reihe Klavier-sonaten, die er für seine königlichen Schüler oder zum eigenen Vergnügen schrieb.

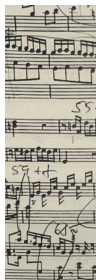
Bachs Tonsprache fügte sich zwar harmonisch in die Ästhetik des „galanten Stils“ ein, dennoch sind auch markante individuelle Züge nicht zu übersehen. Seine Musik ist italienisch licht und englisch verhalten, im Hintergrund steht aber noch die Erinnerung an die hohe Kunst des Kontrapunkts seines Vaters und die kühnen harmonischen Experimente der älteren Brüder Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel. Folgt man Christian Friedrich Daniel Schubart, litt der „Londoner Bach“ an dem Zwiespalt zwischen dem Bedürfnis nach allgemeiner Anerkennung, das ihn für Modeerscheinungen empfänglich stimmte, und andererseits dem dringenden Verlangen nach Selbstverwirklichung: „Er selbst war deshalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte,



so pflegte er immer mit einer tief sinnigen Phantasie zu schließen, und am Ende zu sagen: 'So würde Bach spielen, wenn er dürfte!'“ Der Bach-Sohn neigte dazu, die Tiefe seiner „Ichheit“ zu kaschieren, nichtsdestotrotz ist sie unter der trügerischen Durchsichtigkeit seiner Musik auszumachen.

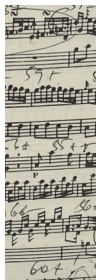
So ist es wenig verwunderlich, dass der junge Mozart ganz im Banne der bachschen Kunst stand. Im Jahre 1772 bearbeitete er drei Klaviersonaten Bachs (op.5 Nr.2, 3, 4), daraus wurden Konzerte für Klavier und Streicher (KV 107, Nr.1, 2, 3). In mehreren Mozartwerken finden sich Themenzitate aus Kompositionen Johann Christian Bachs, beispielsweise im langsamen Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 414 aus dem Jahre 1782. Möglicherweise erwies Mozarts mit diesem Zitat dem kurz zuvor verstorbenen Bach seine Reverenz. Was in unseren Ohren heute bei Bach nach Mozart klingt, klang für Mozart selbstverständlich nach Bach.

Die sechs Sonaten op.5, die 1766 in London veröffentlicht und bald darauf in Amsterdam und Paris nachgedruckt wurden, sind das erste Werk in England, auf dessen Titelblatt zu lesen stand „for harpsichord or fortepiano“. Im Unterschied zu seinem Vater, der sich nicht mit den Silbermann-Klavieren anfreunden wollte, die er 1747 am Hofe Friedrichs des Großen ausprobierte, begeisterte sich Johann Christian für das neue Instrument, auf dessen Tasten man „singen“ konnte. Er verwendete es nicht nur als Konzertinstrument, sondern verkaufte auch in England hergestellte Klaviere nach Frankreich. Eines dieser Instrumente erwarb die Tochter des Enzyklopädisten Denis Diderot. Die Musik Johann Christian Bachs ließ sich aber auf allen damals



üblichen Tasteninstrumenten spielen, auf dem Cembalo genauso wie auf dem Klavichord. Cembali fanden sich in beinahe jedem Haus, Klaviere waren dagegen noch eine teure Innovation. Auch in ihrer musikalischen Textur waren die Bach-Werke nicht ausgesprochen klaviernah, „große“ Technik mit Akkorden, Oktaven oder virtuoson Passagen ist nur selten anzutreffen.

Von den sechs **Sonaten op.5** sind drei in dieser Einspielung vertreten (Nr.1, 3 und 4), dennoch sollte der Zyklus als Gesamtheit betrachtet werden. Die Themen beider Sätze der **Sonate op.5 Nr.1** schmeicheln dem Gehör mit den typischen „Schnörkeln“ des galanten Stils in Form von Triolen oder melodischen Verzierungen. Die dreisätzige Sonate D-Dur (Nr.2) hat fast konzertartige Züge und steht mit ihren markanten musikalischen Gedanken den Sinfonien jener Zeit in nichts nach. Dagegen eröffnet die **Sonate op.5 Nr.3** nicht mit einem virtuoson Satz, sondern mit dem damals so beliebten „singenden Allegro“, das der „Londoner Bach“ mitgeprägt hat. (Das Anfangsthema dieses Allegros hat Mozart so fasziniert, dass er in seiner Violinsonate G-Dur KV 301 daran „erinnert“.) Auch der zweite Satz, ein Thema mit Variationen, versprüht vornehmen Charme, ohne dabei an inniger Herzlichkeit einzubüßen. Das erste Allegro in der **Sonate op.5 Nr.4** erinnert an die Ouvertüre zu einer italienischen Opera seria, Klavier bzw. Cembalo sollen hier Orchesterfarben imitieren. Dafür erscheint das Rondo als herrliche Arie, das mit seiner träumerisch gehobenen Stimmung bereits Mozarts Cherubino oder sogar seine Donna Elvira erahnen lässt. Eine weitere fantastische Arie für Sopran und imaginiertes Orchester findet sich im mittleren Satz der Sonate E-Dur



(Nr.5), eingerahmt von zwei übermütigen Toccaten. Das ungewöhnlichste Werk dieses Zyklus ist sicher die Sonate Nr.6. Alle Sätze sind in derselben Tonart gehalten, dafür kontrastieren sie in stilistischer Hinsicht sehr stark: das melancholische Grave wird von einer energischen Doppelfuge abgelöst, auf die ein zartes Rondo in Gavotte-Form folgt.

Die Sonaten op.17 haben eine lange Editions-geschichte. Entstanden in den Jahren 1772–1773, erschienen sie 1774 in Paris als op.12. Offenbar war diese Sammlung Bach besonders teuer, veröffentlichte er sie doch im Jahre 1779 in London ein weiteres Mal, nun als op.17. In der Tat sind diese Sonaten, ebenfalls ausgewiesen für Cembalo oder Pianoforte, umfänglicher und gewichtiger als ihre Vorgänger. Dafür genügt ein vergleichender Blick in ähnlich angelegte Stücke mit der entsprechenden Tonart. So ist die ausgefeiltere **Sonate op.17 Nr.4** mit ihrer frühlingshaften Stimmung der Sonate op.5 Nr.3 in vielerlei Hinsicht verwandt. Folgt in op.5 das Allegro noch der alten Sonatenform, ist in op.17 bereits der klassische Sonatensatz mit recht ausführlicher Durchführung verwirklicht.

Besonders groß sind die Unterschiede zwischen den beiden Sonaten c-Moll. Der **Sonate op.17 Nr.2** haftet keinerlei barocke Archaik mehr an, vielmehr wird die Tonart hier wie bei den Vertretern der Wiener Klassik im Geiste höchster Dramatik interpretiert. Gewiss ist diese wunderbare Komposition nicht mit Mozarts Sonate c-Moll oder Beethovens Pathétique zu vergleichen, sie bilden aber eine gemeinsame Entwicklungslinie. Im ersten Satz der Sonate op.17 Nr.2 klingen heroische Töne an, die Durchführung enthält chromatische Bewegungen von einer



DEUTSCH

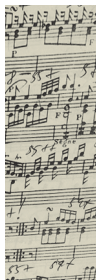


Ausprägung, wie man sie bei Bach nur selten findet. Ein wahres Juwel ist das Andante. Dabei handelt es sich um eine instrumentale Arie, bei der nicht nur die lyrischen Offenbarungen des Solisten von Bedeutung sind, sondern auch noch die feinsten Nuancen der imaginierten Orchesterstimmen: dunkle Celli, kühles, süßes Holz, geheimnisvolle Hörner ... Dafür ist das Finale (Prestissimo) eine stürmische Tarantelle, in der die Musik sich in ihrer Urgewalt Bahn bricht, ohne jedoch formale oder harmonische Gesetze zu verletzen. Die Sonate c-Moll op.17 stellt in der Klaviermusik Bachs den seltenen Sonderfall dar, in dem alle drei Sätze in der Sonatenform gehalten sind. Selbst in der Wiener Klassik finden sich nur wenige vergleichbare Beispiele.

Die bezaubernde **Sonate op.17 Nr.5** nimmt den Zuhörer schon mit der verschmitzten Anmut des Anfangsthemas für sich ein. Für Bach muss A-Dur wie für Mozart die „italienische“ Tonart gewesen sein, die sich für zärtliche Geständnisse, scherzhaftes Geplänkel wie im Seitenthema des ersten Satzes oder die karnevaleske Ausgelassenheit des Finales gleichermaßen eignete.

Als Mozart die Nachricht vom Tod Johann Christian Bachs erhielt, schrieb er an seinen Vater: „Schade für die musikalische Welt!“ Wer, wenn nicht er, wusste, dass Schönheit auch leichtsinnig und Tiefe durchsichtig sein durfte.

Larissa Kirillina, übersetzt von Thomas Weiler



Olga Martynova – one of the premier harpsichordists and pianoforte players in Russia today, teacher at the Moscow Conservatoire, one of the founders of the A la Russe ensemble, soloist with the Pratum Integrum Orchestra. After completing her piano and harpsichord studies at the Moscow Conservatoire, she continued her education in France graduating from the Ecole Nationale de Musique de Bobigny with a gold medal for mastery of the harpsichord. She went on to win the Van Wassenauer competition in Amsterdam and the Premio Bonporti in Rovereto (2000, as part of the A la Russe ensemble), and has given harpsichord and piano recitals all over Europe. Olga Martynova has made several recordings for the Caro Mitis label that have been acclaimed by foreign critics, including albums featuring the keyboard sonatas of Johann Christian Bach, Johann Caspar Ferdinand Fischer's *Musicalisches Blumen-Büschlein*, harpsichord transcriptions of well-known compositions from the 18th to 20th centuries and Johann Sebastian Bach's English Suites. Olga Martynova has many students and gives classes on the harpsichord, pianoforte and early chamber ensemble at the Moscow Conservatoire and the Gnesin School of Music.







RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineers – Carl Schuurbiers, Roger de Schot

Editors – Carl Schuurbiers, Holger Busse

*Olga Martynova plays harpsichord from Von Nagel Workshop,
Paris, 1985, after N.& F. Blanchet, Paris, 1730*

Recorded: 11,15,20 / 05.2004 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR) Moscow, Russia

© & © 2005 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2005 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0052004



Harpsichord Gems, volume1

