

JUVENILIA

Harpsichord works by and
surrounding the young Bach

GABRIEL SMALLWOOD



JUVENILIA

Harpsichord works by and surrounding the young Bach

DIETRICH BUXTEHUDE (1637—1707)

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | Prelude in G minor, BuxWV 163 | 7:30 |
|---|-------------------------------|------|

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750)

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 2 | Fantasia in G minor, BWV 917 | 2:21 |
|---|------------------------------|------|

- | | | |
|-----|--|-------|
| 3–8 | Capriccio in B-flat major, BWV 992 <i>Sopra la lontananza del fratello diletto</i> | 11:03 |
|-----|--|-------|

3	Arioso adagio. <i>Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten</i>	2:25
---	--	------

4	<i>Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen</i>	1:28
---	---	------

5	Adagiosissimo. <i>Ist ein allgemeines Lamento der Freunde</i>	2:47
---	---	------

6	<i>Allhier kommen die Freunde (weil sie doch sehen, daß es anders nicht seyn kann) und nehmen Abschied</i>	0:47
---	--	------

7	Allegro poco. <i>Arie del postiglione</i>	1:09
---	---	------

8	<i>Fuga all'imitatione della posta</i>	2:24
---	--	------

ANONYMOUS

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 9 | Courante in B-flat major | 1:38 |
|---|--------------------------|------|

JOHANN SEBASTIAN BACH

10–11 Prelude and Fugue in A major, BWV 896 2:59

CHRISTIAN RITTER (c.1645/50—after 1725)

12–15 Suite in F-sharp minor 13:58

12 Allemand 5:49

13 Courant 1:55

14 Saraband 4:03

15 Gigue 2:09

JOHANN SEBASTIAN BACH

16 Toccata in F-sharp minor, BWV 910 10:42

GEORG BÖHM (1661—1733)

17 Capriccio in D major 4:31

JOHANN SEBASTIAN BACH

18–22 Sonata in D major, BWV 963 9:51

18 [—] 3:40

19 [—] 0:55

20 Fuga 1:59

21 Adagio 0:53

22 Thema all' Imitatio Gallina Cuccu 2:22

ANONYMOUS

23 Chorale upon *Auf meinen lieben Gott* 1:30

JOHANN ADAM REINCKEN (1643—1722)

24 Toccata in G major 7:35

TOTAL 73:39



GABRIEL SMALLWOOD

Harpsichord: Andrea Restelli (Milan, 1998) after Christian Vater (Hannover, 1738)

www.gabrielsmallwood.com

JUVENILIA — ON THE FORMATION OF THE YOUNG JOHANN SEBASTIAN BACH

The tendency to mythologise Johann Sebastian Bach as a composer and a musician is observable from his lifetime, and has only intensified since. However, such mythologisation ill-serves both Bach and the cultural landscape that shaped his distinctive musical language. It is no secret that programmers tend to prioritise the ‘masterpieces’ of Bach, favouring his monumental later works; while the works of his earlier years are passed over that these selected masterworks may be perpetuated. Yet to do so is to do a disservice to these early works in their own right. It reduces them to mere etudes: preliminary sketches notable only for having led to a Goldberg or a Passion. However, the catalogue of Bach’s earliest piece contains many gems that showcase not only his musicality, but demonstrate a profoundly broad cultural education. From an early age and within a limited geographic sphere, Bach was exposed to the music of an entire continent, and his synthesising and understanding of this music is wonderfully displayed in these youthful works.

It is thus to this diverse musical world of Bach’s youth that we turn, and if Bach the composer suffers as a whole from his

own renown, such a claim is doubly true of those senior forebears through whom the Bach family came to enjoy such a profoundly cosmopolitan musical scene. Yet now, names such as Buxtehude and Reincken are all too often reduced to footnotes, which in turn risks viewing these composers as being mere inevitabilities that led to Bach and thus passing over their own immense artistic talent. As such, though one might view this recording as being focused upon Johann Sebastian Bach’s own early works, it would be fairer to see it as being oriented around the young Bach’s music – not only the music by him, but the music that he was exposed to in his youth. One is invited to imagine the environment of the young Bach as he himself may have perceived it, and to consider the musical world of early 18th century Northern Germany on these terms.

In considering the great musical influences on the life of Bach, it is difficult to pass by the composers that bookend this program. The importance of Buxtehude upon the young Johann Sebastian Bach is evident in the now-legendary anecdote of his having “walked 300 miles to hear him play,” against the express wishes of his employer in Arnstadt. In point of fact, the telling of the tale rather passes over Bach’s having stayed in Lübeck for several months over 1705–1706

while he took lessons from Buxtehude (as well as possibly taking advantage of Lübeck's proximity to Hamburg to visit Reincken, whom Bach had already met during his Lüneberg studies with Böhm). Further, it is often left unmentioned that Bach did obtain leave from his position at the Neue Kirche — for four weeks, painting his employers' wrath at his prolonged absence in rather a different light.

Yet while the truth is less pithy than fiction, it is perhaps more revealing. The clear influence that Buxtehude and Reincken had upon the formation of Bach's music is evident in his biography and musical legacy alike, and is easily identifiable in Buxtehude's **Prelude in G minor** and Reincken's **Toccata in G major** when either is considered in light of Bach's own compositional output. Both are broad, sweeping, improvisatory works that nonetheless demonstrate significant attention to detail: features shared with much of Bach's music. Indeed, it is easy to consider the **Fantasia BWV 917** as being an initiatory essay in the craft of these composers, or the **Toccata BWV 910** (the latest of this program's works) as being a fully-formed demonstration of Bach's own mastery of the northern *stylus phantasticus*.

Bach's **Capriccio BWV 992 *Sopra la lontananza del fratello diletissimo*** (upon the departure of the beloved brother) is possessed of a strikingly different character. The title, while undoubtedly earnest, also belies a certain lighthearted affection; a lightheartedness that permeates the work itself with a whimsy seldom associated with the "High Baroque." If anything, the Capriccio is perhaps modeled after Kuhnau's *Biblical Sonatas*, not only in its episodic narrative, but in its light and gentle working through of its own musical material. Yet the scenario depicted is undeniably more intimate than Kuhnau's works of educative drama, and the result is a deeply human glimpse into the young Bach. The Capriccio stands as a complement to the other larger-scale multi-movement work of the young Johann Sebastian Bach in this program, the **Sonata in D major BWV 963**. Here, the piece's whimsy is borne out not through programmatic fancies, (the conclusory "Theme Imitating Hen and Cuckoo" notwithstanding), but is derived from the delightfully light touch of the musical material itself. It would not be impossible to conceive of a program titled, say, 'Johann Sebastian Bach and the *Galant*' that might include this selfsame sonata. Yet this work likely dates to the early 18th century, while the galant style is associated with Bach's later career and sons.

Speaking of Bach's family, it is worth mentioning the sources from which this program is primarily drawn — the *Möller Manuscript* and the *Andreas Bach Buch*. Both of these collections were assembled by Johann Christoph Bach (1671-1721), the eldest brother of Johann Sebastian and his guardian following the death of their father. They feature a variety of works by different composers, including several which are only known from these sources, such as the **Suite in F-sharp minor** by Ritter and the **Capriccio in D major** by Böhm. Additionally, works by Buxtehude and Reincken abound, as well as pieces by several other members of the Bach family. The manuscripts thus form an impressive collection, as well as recalling a well-known anecdote first relayed in Johann Sebastian Bach's 1754 obituary. So the tale goes, the young Bach was denied access by his brother to a particular music book that contained several masterpieces by noted composers of the day. As such, Johann Sebastian elected to secretly copy the book by moonlight; only for it to be confiscated by his "merciless" older brother upon discovery.

As myths of persecuted genius go, it is not a bad one — though it is rarely given much credence by Bach scholars, given the generally happy relationship between the brothers reported in other sources, and the

sensationalised nature of the account. And more sober critics have observed that Johann Christoph's anger was likely at the wanton waste of expensive paper. But consider, for a moment, the possibility of there being some truth to the tale — but not from the perspective of the mistreated younger brother, nor even the fiscally conscious elder. If anything, the anecdote paints a picture of a musically inspiring household, where the value of the great musicians of the day was understood by Johann Christoph Bach, and instilled by him in his younger brother. It is a rather more compelling spin upon the legend — and one that hews closest to an understanding of the Bach family.

It is with this picture in mind that we should touch upon the two shortest pieces in the program, the **Courante in B-flat major**, and the **Chorale based upon *Auf meinen lieben Gott***. Both these works are from the *Andreas Bach Buch*, and both have never before been recorded. Yet despite their brevity and lack of fame, one can understand them as being significant to a degree that belies their recognition. For both the Courante and the chorale are representative of a very practical music-making: representative of the craft of music as it was practiced in the Bach household. Both are anonymous, but are most likely student compositions or

preliminary essays. And both demonstrate the cultural synthesis and virtue of artistic experimentation that Johann Sebastian Bach would become known for, and that stemmed from the richly dialogical cultural world in which he was raised.

The Courante in particular is a striking work. Upon first impression, it is little more than a pastiche of the distinctive contemporaneous French musical idiom. Yet such a superficial reading of the work discredits its clear contrapuntal focus. The first half of the work features numerous imitative passages: passages that would be atypical in a ‘truly’ French work of the period. And the second half features a pair of canonic passages – simple canons, yet canons nonetheless. The result is a work that is undeniably French in character and origin, yet that is constructed in a clearly Germanic mode and that seems to follow a pedagogic bent. It is an easily observable example of artistic synthesis – of the sort of aesthetic blending that Johann Sebastian Bach and several of his contemporaries would later be widely recognised for.

Auf meinen lieben Gott is also in many ways little more than it appears — a study in the art of chorale arrangement, a task set to some music student. And there is a fragility to the piece that goes beyond its

delicate character. It is transitory, finished and yet not perfected, and yet these very imperfections lend it a striking beauty and a rawness. It is unwise to ascribe intention without compelling evidence. Perhaps the chorale’s unresolved dissonances and unusual melodic movements are mere mishaps on the part of the author: errors all too familiar to any student of music. Or maybe they are indeed deliberately experimentative, attempts by the composer to trial bold and beautiful harmonic movements inspired not by contrapuntal rigour but by affect. Yet no matter the intention, the result stands.

It is all too easy for modern audiences to understand historical music through an extremely narrow and idealised lens, as being itself the product of a perfected craft. Works such as *Auf meinen lieben Gott* stand as a rebuttal to this narrow view. Even in Bach’s household and in Bach’s studies, there was room for imperfection — and this imperfection was nonetheless deemed worthy of being set down alongside Buxtehude and Böhm. The charming synthesising elements of the Courante and the striking irregularities of the chorale thus serve as intriguing insights into the musical horizons of the young Bach. Whether they are by Johann Sebastian Bach himself or were composed rather by an associate is ultimately unimportant — the very

fact of their having been set down at all in the *Andreas Bach Buch* by Johann Christoph determines their significance.

This, in turn, points toward a way for us as modern audiences to appreciate the works of Johann Sebastian Bach's immediate musical forebears. To claim that composers such as Böhm and Reincken exist primarily as Bach's predecessors is an unhelpful view of musical history. But by meeting them on the same terms that Bach met them – not as partially-evolved musicians waiting for someone to further their art, but as vibrant and exciting composers worth copying, worth studying, and worth coming to know better on their own terms – it is possible to experience something of the same inspiration that must have struck Bach and his contemporaries. Doing so may thwart the temptation to unduly elevate Johann Sebastian Bach. So long as his earlier compositions remain under-considered, the latter must remain unapproachable. By meeting these early 18th century works on their own terms, a greater understanding of the whole is readily achievable. Given the artistic worth of these early works in their own right, such a meeting is no less joyous now than it was over three hundred years ago for a young, precocious composer, just beginning to taste

the various delights of his artistically vibrant world.

Alexander Paine

A WORD FROM THE ARTIST

As a harpsichordist, it is near-impossible to escape one's education without some exposure to Johann Sebastian Bach's music. Yet in coming to know Bach and his early works, I was introduced to the rich world of his senior contemporaries in Northern Germany. This repertoire has become very dear to me, and when I was first conceptualizing this recording, I knew I wished to ground it in that musical world.

However, there was nonetheless some additional intention that arose through the process. I do not think it is unfair to say that the figure of Johann Sebastian Bach has become somewhat romanticized over the centuries since his death, and even his earliest works are often perceived through this lens. Yet Bach was and is ultimately a product of his time and his environment. Undeniable his genius may be, yet that does not make it devoid of context.

It is my hope that this program can present something of this context for the listener. It is not didactic, nor does it force some academic point. But the line to be followed, as it were, is an invitation: to experience the music that surrounded Johann Sebastian Bach in

his early years, and to enjoy and understand it as he did — whether that be by listening to the program in its entirety, or by picking and choosing whichever pieces may strike one's fancy.

Gabriel Smallwood

JUVENILIA — ÜBER DIE BILDUNG DES JUNGEN JOHANN SEBASTIAN BACH

Die Tendenz, Johann Sebastian Bach als Komponisten und Musiker zu mythologisieren, ist bereits zu seinen Lebzeiten zu beobachten und hat sich seitdem nur noch verstärkt. Eine solche Mythologisierung wird jedoch weder Bach noch der kulturellen Landschaft gerecht, die seine unverwechselbare Musiksprache geprägt hat. Es ist kein Geheimnis, dass Programmgestalter dazu neigen, Bachs »Meisterwerke« zu bevorzugen und dabei seine monumentalen Spätwerke in den Vordergrund zu stellen, während die Werke seiner frühen Jahre übergangen werden, damit diese ausgewählten Meisterwerke zelebriert werden können. Damit wird jedoch diesen frühen Werken in ihrer Eigenständigkeit Unrecht getan. Sie werden zu bloßen Etüden degradiert: zu vorläufigen Skizzen, die nur deshalb bemerkenswert sind, weil sie zu den Goldberg-Variationen oder einer Passion geführt haben. Dabei finden sich unter Bachs frühesten Werken viele Glanzstücke, die nicht nur von seiner Musikalität, sondern auch von seiner umfassenden kulturellen Bildung zeugen. Von klein auf und innerhalb eines begrenzten geografischen Raums kam Bach mit der Musik eines ganzen Kontinents in Berührung, und seine Synthese und sein

Verständnis dieser Musik kommen in diesen Jugendwerken auf wunderbare Weise zum Ausdruck.

Wir wenden uns also dieser vielfältigen Musikwelt von Bachs Jugend zu, und wenn Bach als Komponist insgesamt unter seinem eigenen Ruhm leidet, gilt dies umso mehr für seine Vorgänger, dank derer die Familie Bach eine so überaus weltoffene Musikkultur kennenlernte. Doch heute werden Namen wie Buxtehude und Reincken allzu oft auf Fußnoten reduziert, was wiederum zur Folge hat, dass diese Komponisten als bloße Vorläufer Bachs betrachtet werden und ihr eigenes immenses künstlerisches Talent übersehen wird. Auch wenn man diese Aufnahme unter dem Gesichtspunkt der Werke des jungen Johann Sebastian Bach betrachten kann, wäre es doch zutreffender, sie als eine Präsentation der Musik des jungen Komponisten zu sehen: der Musik, die er selbst komponierte, aber auch der Musik, mit der in Berührung kam. Es handelt sich um eine Einladung, in Bachs Umfeld einzutauchen und die Musiklandschaft Norddeutschlands zu Beginn des 18. Jahrhunderts so zu betrachten, wie er es getan haben mag.

Wenn man die großen musikalischen Einflüsse auf das Leben Bachs betrachtet, kommt man an den beiden Komponisten, die

dieses Programm einrahmen, kaum vorbei. Die Bedeutung Buxtehudes für den jungen Bach wird in der mittlerweile legendären Anekdote deutlich, welcher zufolge er zu Fuß nach Lübeck gereist sei, »um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden zu behorchen«, entgegen dem Willen seiner Arbeitgeber in Arnstadt. Allerdings übergeht diese Erzählung die Tatsache, dass Bach 1705/06 mehrere Monate in Lübeck verbrachte, um Unterricht bei Buxtehude zu nehmen (und möglicherweise auch die Nähe Lübecks zu Hamburg nutzte, um Reincken zu besuchen, den er bereits während seines Studiums bei Böhm in Lüneburg kennengelernt hatte), und dass er sehr wohl Urlaub von seiner Stelle an der Neuen Kirche erhalten hatte — allerdings nur für vier Wochen, was den Unmut seiner Dienstherrn über seine monatelange Abwesenheit in einem ganz anderen Licht erscheinen lässt.

Auch wenn die Wahrheit weniger pointiert ist als die Legende, ist sie vielleicht doch aufschlussreicher. Der deutliche Einfluss, den Buxtehude und Reincken auf die Entwicklung von Bachs Musik hatten, zeigt sich sowohl in seiner Biografie als auch in seinem musikalischen Vermächtnis und ist in Buxtehudes **Präludium in g-Moll** und in Reinckens **Toccata in G-Dur** leicht zu erkennen, wenn man sie im Lichte von Bachs eigenem

kompositorischen Schaffen betrachtet. Beide sind weitläufige, schwungvolle, improvisatorische Werke, die dennoch eine große Liebe zum Detail zeigen: Merkmale, die sie mit einem Großteil von Bachs Musik teilen. Man könnte die **Fantasia BWV 917** durchaus als eine Art einführende Vorstellung des Handwerks dieser beiden Komponisten betrachten, oder die **Toccata BWV 910** (das späteste Werk in dieser Aufnahme) als eine vollendete Demonstration von Bachs eigener Meisterschaft des nördlichen *stylus phantasticus*.

Bachs **Capriccio BWV 992 *Sopra la lontananza del fratello diletteissimo*** (»über den Abschied des geliebten Bruders«) hat einen auffallend anderen Charakter. Der Titel ist zwar zweifellos ernst gemeint, birgt aber auch eine gewisse unbeschwerte Zuneigung; eine Leichtigkeit, die das Werk selbst mit einer Verspieltheit durchdringt, die man selten mit dem »Hochbarock« in Verbindung bringt. Wenn überhaupt, dann ist das Capriccio vielleicht Kuhnaus *Biblischen Sonaten* nachempfunden, nicht nur in seiner episodischen Erzählweise, sondern auch in der leichten und sanften Verarbeitung seines eigenen musikalischen Materials. Dennoch ist das dargestellte Szenario unbestreitbar intimer als Kuhnaus pädagogisch-dramatische Werke, und bietet ein zutiefst menschliches Bild des jungen Bach. Das Capriccio ergänzt

das andere groß angelegte mehrsätzige Werk des jungen Bach in diesem Programm, die **Sonate in D-Dur BWV 963**. Hier kommt die Stimmung des Stücks nicht durch programmatische Einfälle zum Ausdruck (abgesehen vom abschließenden »Thema, das Henne und Kuckuck imitiert«), sondern ergibt sich aus der reizvollen Leichtigkeit des musikalischen Materials selbst. Man könnte sich ein Programm mit dem Titel »Johann Sebastian Bach und das Galante« vorstellen, das genau diese Sonate enthalten könnte. Allerdings stammt dieses Werk aus dem frühen 18. Jahrhundert, während der galante Stil eher mit Bachs späterer Karriere und seinen Söhnen in Verbindung gebracht wird.

Im Zusammenhang mit der Familie Bachs sollten wir auch die Quellen erwähnen, aus denen dieses Programm hauptsächlich stammt — die *Möllersche Handschrift* und das *Andreas-Bach-Buch*. Beide Sammlungen wurden von Johann Christoph Bach (1671–1721) zusammengestellt, dem ältesten Bruder und Vormund Johann Sebastians nach dem Tod ihres Vaters. Sie enthalten verschiedene Werke unterschiedlicher Komponisten, darunter einige, die nur aus diesen Quellen bekannt sind, wie die **Suite in fis-Moll** von Ritter und das **Capriccio in D-Dur** von Böhm. Darüber hinaus finden sich zahlreiche Werke von Buxtehude und Reincken

sowie Stücke von mehreren anderen Mitgliedern der Familie Bach. Die Manuskripte bilden somit eine beeindruckende Sammlung und erinnern an eine bekannte Anekdote, die erstmals 1754 im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach kolportiert wurde. Der Legende nach verwehrte der Bruder dem jungen Bach den Zugang zu einem bestimmten Notenbuch, das mehrere Meisterwerke namhafter Komponisten der damaligen Zeit enthielt. Daraufhin beschloss Johann Sebastian, das Buch heimlich im Mondlicht abzuschreiben, woraufhin sein älterer Bruder »ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm«.

Als Mythos über malträtiertere Genialität ist diese Geschichte nicht schlecht, auch wenn Bachforscher ihr eher wenig Glauben schenken, da andere Quellen von einem allgemein harmonischen Verhältnis zwischen den beiden Brüdern berichten und die Erzählung etwas sensationslüstern wirkt. Klar-sichtigere Kritiker haben angemerkt, dass Johann Christophs Unmut eher auf die unverantwortliche Verschwendung von teurem Papier zurückzuführen war. Aber betrachten wir einmal die Möglichkeit, dass an dieser Geschichte etwas Wahres sei — allerdings nicht aus der Perspektive des gescholtenen jüngeren Bruders und auch nicht aus der des finanzhaushaltenden älteren Bruders,

sondern aus jener einer Familie, in der die Musik eine Quelle der Inspiration war, in der Johann Christoph Bach den Stellenwert der großen Musiker seiner Zeit verstand und diesen auch seinem jüngeren Bruder vermittelte. Das ist eine weitaus überzeugendere Interpretation der Legende — und eine, die dem Verständnis der Familie Bach am nächsten kommt.

Mit diesem Bild vor Augen sollten wir uns den beiden kürzesten Stücken des Programms zuwenden, der **Courante in B-Dur** und dem **Choral über *Auf meinen lieben Gott***. Beide Werke stammen aus dem *Andreas-Bach-Buch* und wurden bisher noch nie aufgenommen. Trotz ihrer Kürze und Unbekanntheit kann man sie jedoch als bedeutend erachten, denn sowohl die Courante als auch der Choral sind repräsentativ für die Musikpraxis und das musikalische Handwerk, wie sie im Hause Bach gepflegt wurden. Beide Stücke sind anonym, aber höchstwahrscheinlich Schülerkompositionen oder Vorstudien. Und beide zeigen die kulturelle Synthese und die Vorzüge künstlerischen Experimentierens, die Johann Sebastian Bach berühmt machten und die ihre Wurzeln in dem reichen kulturellen Dialog des Umfelds haben, in dem er aufwuchs.

Insbesondere die Courante ist ein beeindruckendes Werk. Auf den ersten Blick ist sie kaum mehr als eine Nachahmung der charakteristischen französischen Musiksprache jener Zeit. Eine solch oberflächliche Lesart des Werks wird jedoch seiner klaren kontrapunktischen Ausrichtung nicht gerecht. Die erste Hälfte des Werks enthält zahlreiche imitierende Passagen, die für ein »echtes« französisches Werk dieser Zeit untypisch wären. Und die zweite Hälfte enthält zwei kanonische Passagen — einfache Kanons, aber dennoch Kanons. Das Ergebnis ist ein Werk, das unbestreitbar französischen Charakter und Ursprung hat, jedoch in einem eindeutig deutschen Stil komponiert ist und eine pädagogische Ausrichtung zu haben scheint. Es ist typisches Beispiel für künstlerische Synthese — für die Art ästhetischer Verschmelzung, für die Johann Sebastian Bach und einige seiner Zeitgenossen später weithin bekannt wurden.

Auf meinen lieben Gott ist in vielerlei Hinsicht nicht mehr als es scheint — eine Studie in der Kunst der Choralkomposition, eine Aufgabe, die einem Musikstudenten gestellt wurde. Das Stück zeigt eine Fragilität, die über seinen zarten Charakter hinausreicht. Es ist vergänglich, vollendet und doch nicht perfekt, und gerade diese Unvollkommenheiten verleihen ihm eine

auffällige Schönheit und Rauheit. Man sollte ohne überzeugende Beweise keine Absichten unterstellen: Vielleicht sind die ungelösten Dissonanzen und ungewöhnlichen Melodieführungen des Chorals nur Fehler, die jedem Musikstudenten unterlaufen — oder sie sind tatsächlich bewusst experimentell, Versuche des Komponisten, kühne und schöne harmonische Bewegungen auszuprobieren, die nicht von kontrapunktischer Strenge, sondern von Affekt inspiriert sind. Doch ganz gleich, welche Absicht dahintersteckt, das Ergebnis hat Bestand.

Für das heutige Publikum ist es allzu leicht, historische Musik in einer extrem engen und idealisierten Sichtweise zu betrachten, als wäre sie das Produkt einer perfekten Handwerkskunst. Werke wie *Auf meinen lieben Gott* stehen im Widerspruch zu dieser engen Sichtweise. Selbst in Bachs Haushalt und in Bachs Studien gab es Raum für Unvollkommenheit — und diese Unvollkommenheit wurde dennoch als würdig erachtet, neben Buxtehude und Böhm zu stehen. Die charmanten synthetisierenden Elemente der Courante und die auffälligen Unregelmäßigkeiten des Chorals bieten somit faszinierende Einblicke in die musikalischen Horizonte des jungen Johann Sebastian Bach. Ob sie von ihm selbst stammen oder eher von einem Gefährten komponiert wurden, ist für ihre Be-

deutung letztlich unerheblich: Diese ergibt sich vielmehr daraus, dass Johann Christoph sich überhaupt die Mühe machte, sie in das *Andreas-Bach-Buch* aufzunehmen.

Dies wiederum weist uns als modernem Publikum einen Weg, die Werke der unmittelbaren musikalischen Vorfahren Johann Sebastian Bachs zu würdigen. Die Auffassung, Komponisten wie Böhm und Reincken in erster Linie als Vorgänger Bachs zu betrachten, ist eine wenig hilfreiche Sichtweise auf die Musikgeschichte. Wenn wir ihnen jedoch unter den gleichen Voraussetzungen begegnen wie Bach — nicht als unvollkommene Musiker, die darauf warten, dass jemand ihre Kunst weiterentwickelt, sondern als lebendige und spannende Komponisten, die es wert sind, kopiert, studiert und besser kennengelernt zu werden —, können wir etwas von der Inspiration erleben, die Bach und seine Zeitgenossen erfasst haben muss. Und das könnte auch der Versuchung entgegenwirken, Johann Sebastian Bach übermäßig zu idealisieren. Solange seine früheren Kompositionen unterbewertet werden, müssen die späteren unzugänglich bleiben. Indem man sich diesen Werken aus dem frühen 18. Jahrhundert auf ihrem eigenen Terrain nähert, kommt man einem besseren Verständnis des Ganzen näher. Und angesichts des künstlerischen Wertes dieser frü-

hen Werke an sich ist eine solche Begegnung heute nicht weniger beglückend als es vor über dreihundert Jahren für einen jungen, frühreifen Komponisten war, der gerade begann, die vielfältigen Wonnen seiner künstlerisch pulsierenden Umwelt zu erkunden.

Alexander Paine
(Übersetzung: Rainer Arndt)

EIN WORT VOM KÜNSTLER

Als Cembalist ist es fast unmöglich, seine Ausbildung zu absolvieren, ohne mit der Musik von Johann Sebastian Bach in Berührung zu kommen. Indem ich Bach und seine frühen Werke kennenlernte, wurde ich gleichzeitig mit der reichen Welt seiner älteren Zeitgenossen in Norddeutschland vertraut gemacht. Dieses Repertoire ist mir sehr ans Herz gewachsen, und als ich mit der Konzeption dieser Aufnahme begann, wusste ich, dass ich sie in dieser musikalischen Welt verankern wollte.

Im Laufe des Prozesses kam jedoch noch eine weitere Absicht hinzu. Ich halte es nicht für unfair zu sagen, dass die Figur von Johann Sebastian Bach im Laufe der Jahr-

hunderte seit seinem Tod etwas romantisiert wurde und dass sogar seine frühesten Werke oft durch diese Brille betrachtet werden. Doch Bach war und ist letztlich ein Produkt seiner Zeit und seiner Umgebung. Sein Genie mag unbestreitbar sein, doch das bedeutet nicht, dass es losgelöst von seinem Kontext betrachtet werden kann.

Ich hoffe, dass dieses Programm den Zuhörern etwas von diesem Kontext vermitteln kann. Es will weder belehren noch akademische Standpunkte propagieren. Vielmehr ist es eine Einladung, die Musik zu erleben, die Johann Sebastian Bach in seinen frühen Jahren umgab, und sie so zu genießen und zu verstehen, wie er es tat — sei es, indem man das Programm in seiner Gesamtheit anhört oder indem man sich die Stücke aussucht, die einem besonders gefallen.

Gabriel Smallwood
(Übersetzung: Rainer Arndt)

JUVENILIA – DE LA FORMATION DU JEUNE JOHANN SEBASTIAN BACH

Le mythe construit autour du compositeur et instrumentiste Johann Sebastian Bach existait déjà de son vivant et n'a fait que s'intensifier depuis. Cependant, cela lui rend un mauvais service, ainsi qu'au contexte culturel dans lequel son langage musical si particulier s'est façonné. Il n'a pu échapper à personne que les programmeurs ont tendance à privilégier les « chefs-d'œuvre » de Bach, ses œuvres monumentales tardives, tandis que ses œuvres de jeunesse sont laissées de côté. Là aussi, c'est rendre un mauvais service à ces dernières, les réduisant à de simples esquisses qui ne se distinguent que par le fait qu'elles ont mené leur compositeur à écrire des œuvres comme les *Variations Goldberg* ou les Passions. Pourtant, on trouve parmi les premières œuvres de Bach de nombreuses pépites qui témoignent non seulement de sa musicalité, mais aussi de sa culture très étendue. Dès son plus jeune âge et malgré un périmètre géographique limité, Bach fut en contact avec la musique de tout un continent, et ces œuvres de jeunesse illustrent à merveille sa capacité de compréhension et de synthèse.

C'est donc à cet univers musical varié de la jeunesse de Bach que nous nous intéressons, et si le compositeur souffrit de sa propre renommée, cela dut être plus encore le cas de ses ancêtres, qui permirent à la famille Bach de profiter d'une scène musicale largement cosmopolite. Aujourd'hui, les noms de Buxtehude et de Reincken, par exemple, sont trop souvent relégués au rang de notes de bas de page, ce qui risque de nous mener à ne les considérer que comme de simples étapes sur le chemin vers Bach et donc à passer à côté de leur immense talent. Ainsi, même si l'on peut envisager cet enregistrement sous l'angle des œuvres du jeune Johann Sebastian Bach, il serait plus juste d'y voir une présentation de la musique du jeune compositeur : celle qu'il écrivit, mais aussi celle qu'il eut la chance de découvrir. Il s'agit d'une invitation à entrer dans l'environnement de Bach et à considérer comme il l'aurait fait le paysage musical du Nord de l'Allemagne au début du XVIII^e siècle.

Considérant l'influence qu'ils exercèrent sur Bach, il est difficile de ne pas s'arrêter sur les compositeurs qui encadrent ce programme. L'importance de Buxtehude pour le jeune Johann Sebastian est illustrée de façon éloquente par la célèbre anecdote selon laquelle ce dernier parcourut 400 kilomètres à pied pour entendre le maître jouer, et cela,

contre la volonté expresse de son employeur à Arnstadt. En réalité, cette anecdote néglige le fait que Bach séjourna à Lübeck pendant plusieurs mois entre 1705 et 1706 afin d'y bénéficier des leçons de Buxtehude (profitant peut-être aussi de la proximité d'Hambourg pour y rendre visite à Reincken, qu'il avait déjà rencontré pendant ses études à Lunebourg avec Böhm). Si l'on sait en outre que Bach obtint un congé de quatre semaines de son poste à la Neue Kirche à cette fin, la colère de son employeur face à son absence prolongée nous apparaît d'une manière bien différente.

Pourtant, si la vérité est moins frappante que la fiction, elle n'en est pas moins révélatrice. L'influence de Buxtehude et de Reincken sur la formation musicale de Bach est manifeste tant dans sa biographie que dans son héritage musical ; elle est par ailleurs facilement identifiable dans le **Prélude en sol mineur** de Buxtehude et la **Toccata en sol majeur** de Reincken si on les considère à la lumière de la production musicale de Bach. Toutes deux sont des œuvres vastes, grandioses et improvisées qui témoignent en même temps d'une grande attention portée aux détails, caractéristiques que l'on retrouve dans une grande partie de la production du compositeur. On peut d'ailleurs aisément envisager la **Fantasia BWV 917** comme une

étude de l'art de ses deux maîtres, et la **Toccata BWV 910** comme une démonstration aboutie de la maîtrise par Bach du *stylus phantasticus* typiquement nordique.

Le **Capriccio BWV 992 *Sopra la lontananza del fratello diletissimo*** (sur le départ du frère bien-aimé) présente un caractère étonnamment différent. Le titre, sans aucun doute sincère, trahit néanmoins une certaine espièglerie, une légèreté qui imprègne l'œuvre d'une fantaisie rarement associée au « haut baroque ». L'œuvre semble largement s'inspirer des *Sonates bibliques* de Kuhnau, non seulement par sa narration épisodique, mais aussi par la délicatesse et la subtilité du traitement du matériau musical. Pourtant, l'histoire dépeinte est indéniablement plus intime que celle des œuvres dramatiques et pédagogiques de Kuhnau, offrant un tableau profondément humain du jeune Bach. Le Capriccio complète joliment la **Sonate en ré majeur BWV 963**, œuvre à plusieurs mouvements et de plus grande envergure. Ici, le caractère fantaisiste ne résulte pas d'artifices programmatiques (à l'exception du thème final « imitant la poule et le coucou »), mais de la délicatesse du matériau musical. Cette sonate pourrait faire partie d'un programme intitulé « Johann Sebastian Bach et le style galant » ; pourtant, elle date probablement du début du XVIII^e siècle, alors que le style

galant n'est associé qu'à la fin de sa carrière et à ses fils !

En parlant de la famille Bach, il convient de mentionner les sources dont s'inspire principalement ce programme, à savoir le *Manuscrit Möller* et l'*Andreas Bach Buch*. Ces deux collections furent compilées par Johann Christoph Bach (1671-1721), le frère aîné de Johann Sebastian et son tuteur après la mort de leur père. Elles rassemblent des œuvres de différents compositeurs, dont plusieurs qui ne sont connues que grâce à ces sources, comme la **Suite en *fa* dièse mineur** de Ritter et le **Capriccio en *ré* majeur** de Böhm, mais aussi des œuvres de Buxtehude et de Reincken ainsi que des pièces de plusieurs membres de la famille Bach. Ces manuscrits constituent donc des collections importantes et rappellent une anecdote bien connue, rapportée pour la première fois dans la nécrologie de Johann Sebastian en 1754 : le jeune Bach s'était vu refuser par son frère l'accès à un livre de musique contenant plusieurs chefs-d'œuvre de compositeurs renommés de l'époque. Il décida alors de le copier secrètement à la lueur de la lune, mais sa copie fut confisquée par son « impitoyable » frère dès qu'il la découvrit.

Parmi les mythes sur les génies persécutés, celui-ci n'est pas mauvais, même si les spé-

cialistes lui accordent peu de crédit, compte tenu de la relation généralement harmonieuse entre les deux frères rapportée par d'autres sources et du caractère un peu « racoleur » du récit. Des critiques plus clairvoyants ont fait remarquer que la colère de Johann Christoph était plus probablement due au gaspillage de papier coûteux. Mais considérons un instant la possibilité que cette histoire recèle une part de vérité, non pas du point de vue du jeune frère maltraité ni même de celui de l'aîné soucieux des finances de la maisonnée, mais de celui de cette famille où la musique était source d'inspiration, où Johann Christoph Bach savait la valeur des grands musiciens de l'époque et désirait la transmettre à son frère. Voilà une version plutôt convaincante de cette histoire, qui se rapproche sans doute plus de la réalité de la famille Bach.

C'est en ayant cette image à l'esprit que nous abordons les deux pièces les plus courtes du programme, la **Courante en *si* bémol majeur** et le **Choral sur *Auf meinen lieben Gott***, toutes deux extraites de l'*Andreas Bach Buch* et présentées ici en première mondiale au disque. Leur importance outrepassé cependant leur brièveté et leur absence de notoriété en tant qu'elles sont représentatives d'une pratique musicale en particulier : celle de la maison Bach. Anonymes toutes deux, il s'agit très probablement de compositions

ou d'esquisses d'étudiants ; elles illustrent la synthèse culturelle et les vertus de l'expérimentation artistique qui feraient la renommée de Johann Sebastian Bach et qui puisent leurs racines dans le riche dialogue culturel qui animait le milieu dans lequel il passa son enfance.

La Courante est une œuvre remarquable. À première vue, elle n'est rien de plus qu'un pastiche du langage musical français contemporain, si particulier. À y regarder de plus près, on distingue cependant sa dimension contrapuntique évidente. La première moitié de l'œuvre comporte de nombreux passages imitatifs, ce qui serait atypique dans une œuvre « authentiquement » française. La seconde moitié comporte quant à elle deux passages canoniques, certes simples. L'œuvre présente ainsi un caractère indéniablement français, mais est construite sur un modèle clairement germanique et semble animée d'une vocation pédagogique. Voilà un très bon exemple de synthèse artistique.

Auf meinen lieben Gott n'est, à bien des égards, que ce qu'elle semble être, à savoir un exercice d'étudiant sur l'art de l'arrangement choral. Cette œuvre dégage d'ailleurs une fragilité qui va au-delà de son caractère délicat. Elle est achevée mais imparfaite, et c'est précisément cela qui lui confère cette beauté

saisissante et cette authenticité brute. Il est peu prudent d'attribuer une intention sans disposer de preuve. Peut-être les dissonances non résolues et les mouvements mélodiques inhabituels du choral ne sont-ils ainsi que des maladresses typiques. Mais peut-être s'agit-il d'expérimentations délibérées, d'essais de mouvements harmoniques audacieux, inspirés non pas par la rigueur contrapuntique, mais par l'émotion. Quelle que soit l'intention, le résultat est là, et il est magnifique.

Par ailleurs, il est trop facile pour le public moderne de n'envisager la musique historique qu'à travers un prisme extrêmement étroit et idéalisé, celui d'un art perfectionné. Des œuvres telles qu'*Auf meinen lieben Gott* viennent contredire cette vision réductrice. Même chez les Bach, l'imperfection avait sa place et était jugée digne de figurer parmi les œuvres de Buxtehude et de Böhm. Les charmants éléments synthétiques de la *Courante* et les frappantes irrégularités du choral nous permettent ainsi de deviner l'horizon musical du jeune Johann Sebastian. Leur simple présence dans l'*Andreas Bach Buch* n'est pas anodine, compte tenu de l'investissement considérable qui fut consenti pour les coucher sur papier. Qu'ils aient été composés par Johann Sebastian lui-même ou par autrui ne joue finalement aucun rôle pour juger de leur importance : celle-ci tient au fait que

Johann Christoph les jugea dignes d'être considérées.

Cela nous montre, à nous, public moderne, que nous pouvons apprécier les œuvres des prédécesseurs immédiats de Johann Sebastian Bach. Affirmer que des compositeurs tels que Böhm et Reincken n'existent qu'en tant que tels est une vision réductrice de l'histoire de la musique. Mais en les abordant dans la même perspective que Johann Sebastian, non pas comme des musiciens immatures, mais comme des compositeurs passionnants méritant d'être imités, étudiés et mieux connus pour leur valeur propre, on peut toucher du doigt l'inspiration qui dut animer Bach et ses contemporains.

Cette même démarche pourrait permettre de contourner la tentation de surévaluer Johann Sebastian Bach. Tant que ses premières compositions resteront sous-estimées, les dernières nous resteront inaccessibles. En abordant ces œuvres du début du XVIII^e siècle pour ce qu'elles sont, on accédera à une meilleure compréhension de l'ensemble de sa production. Et compte tenu de la valeur artistique intrinsèque de ces premières œuvres, une telle approche n'est pas moins réjouissante aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a plus de trois cents ans pour un jeune compositeur précoce, qui commençait

tout juste à goûter aux délices de son univers artistique foisonnant.

Alexander Paine
(Traduction : Catherine Meeùs)

UN MOT DE L'ARTISTE

Un claveciniste n'échappe pas à la musique de Johann Sebastian Bach au cours de ses études. Pourtant, en découvrant ce compositeur et ses premières œuvres, j'ai également découvert le riche univers de ses contemporains plus âgés issus du Nord de l'Allemagne. Ce répertoire m'est devenu très cher, et lorsque j'ai imaginé l'enregistrer, je savais que je souhaitais l'ancrer dans cet univers.

Cependant, au cours de ce processus, une évidence m'est apparue : il me semble que la figure de Johann Sebastian Bach a été quelque peu romancée au fil des siècles qui nous séparent de sa mort, et même ses premières œuvres sont souvent perçues sous cet angle. Pourtant, il reste avant tout le produit de son époque et de son environnement. Son génie est indéniable, mais cela ne peut le détacher de son contexte.

Je nourris l'espoir que l'auditeur en percevra quelque chose. Ce programme ne cherche ni à être didactique ni à imposer un point de vue académique ; il ambitionne plutôt d'inviter l'auditeur à découvrir l'environnement musical de Johann Sebastian Bach dans ses jeunes années et de l'envisager à la manière de ce dernier, en écoutant le programme dans son intégralité ou en choisissant certaines pièces.

Gabriel Smallwood
(Traduction : Catherine Meeùs)

Recorded 23-26 November 2024, Evangelische Kirche St. Leodegar, Grenzach-Wyhlen, Germany

Artistic direction and audio production: Rainer Arndt

Harpsichord tuning (and additional performer on track 19): Dalyn Cook

Production: Gabriel Smallwood

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Design and layout: Rainer Arndt

Cover: Pilgrim flask, metalwork, parcel-gilt silver (Leipzig, c.1680–1700)

Photos: © The MetMuseum (cover), © Marcel Plavec (p. 4)

This production was made possible through the generous support of Linda Archer, Mary Biebel, Harriet Brown, Kathy and Bernie Campbell, Erica Eversman, David Gross, Jennifer John, Pam and Jim Koncki, Lanie Scarborough, Roxie and Robbie Smallwood, John and Susan Stewart, Stephen Taylor, Lorraine Wooten, and an anonymous donor. Special thanks are also extended to Angel Alvarez, Dalyn Cook, Alvaro Etcheverry, Marianne Hüttner, and Stephen Moran, whose devotion of time, energy, and talent helped bring this recording to life.

RAM 2409

© 2025 Gabriel Smallwood

© 2025 Outhere Music

RAMÉE

www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

