

# Praludium ex Gb.

Georg Böhm.

Dieses Præl. bis zum Fine steht in meinen Tonstücken für das Pianof. von verzeichnet. Meist a. d. 17. u. 18. Jahrh. S. 18.



## MENU

|           |       |
|-----------|-------|
| TRACKLIST | P. 4  |
| ENGLISH   | P. 6  |
| FRANÇAIS  | P. 11 |
| DEUTCH    | P. 17 |

Recording: église Notre-Dame de Centeilles, September 2024

Recording and artistic direction: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

Cover illustration: Sebastian Stoskopf (1597-1657), *Vanitas-Stilleben mit Büchern, Muscheln und  
Notenhandschriften, auf einem Tisch arrangiert,*

Kunsthandel London, Sotheby's, 3 December 1997, Lot 233 © Sotheby's / akg-images

# EIN KLAVIERBÜCHLEIN

---

Yoann Moulin: *harpsichord*  
(Philippe Humeau, after Carl Conrad Fleischer)

|                                                        |                       |      |
|--------------------------------------------------------|-----------------------|------|
| 1. <i>Praeludium und Fuge in e-moll</i>                | Nicolaus Bruhns       | 9:06 |
| Suite Nr. 4 in d-moll                                  | Georg Böhm            |      |
| 2. <i>Allemanda</i>                                    |                       | 3:16 |
| 3. <i>Courante</i>                                     |                       | 2:06 |
| 4. <i>Sarabande</i>                                    |                       | 3:53 |
| 5. <i>Gigue</i>                                        |                       | 1:47 |
| 6. <i>Toccata in F-Dur</i> BuxWV 157                   | Dieterich Buxtehude   | 4:50 |
| 7. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>               | Georg Böhm            | 4:15 |
| 8. <i>Ciacona in c-moll</i> BuxVW 159                  | Dieterich Buxtehude   | 5:44 |
| 9. <i>Mensch, willst du leben seliglich</i> BuxWV 206  | Dieterich Buxtehude   | 2:28 |
| Suite in e-moll BWV 996                                | Johann Sebastian Bach |      |
| 10. <i>Passaggio – Presto</i>                          |                       | 2:26 |
| 11. <i>Allemande</i>                                   |                       | 3:17 |
| 12. <i>Courante</i>                                    |                       | 2:29 |
| 13. <i>Sarabande</i>                                   |                       | 4:14 |
| 14. <i>Bourrée</i>                                     |                       | 1:05 |
| 15. <i>Gigue</i>                                       |                       | 2:36 |
| 16. <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> BWV 691 | Johann Sebastian Bach | 2:15 |
| 17. <i>Fuga in g-moll</i>                              | Johann Adam Reinken   | 4:09 |
| 18. <i>Praeludium, Fugue und Postludium in g-moll</i>  | Georg Böhm            | 8:51 |
| 19. <i>Menuet in G-Dur</i> BWV Anh. 114                | Christian Petzold     | 1:15 |

## Ein Klavierbüchlein

*Ein Klavierbüchlein* is an imaginary notebook that contains a number of pieces for keyboard instruments by the great northern German masters of the late 17<sup>th</sup> century, worthy successors to Franz Tunder and Matthias Weckmann. It focuses on the generation that preceded Johann Sebastian Bach, for Bach's music displays not only new reflections and different colours when set alongside works by his masters but also reveals unprecedented echoes of even older works. While it takes much skill and imagination to deliberately create a dialogue between the great chromatic architectural edifices of Samuel Scheidt and Nikolaus Bruhns and between the dance suites of Matthias Weckmann and Georg Boehm, the same is true for the two almost contemporary sarabandes by Johann Sebastian Bach and Christian Ritter and their discreet but clear similarities.

It's also a privilege to magically merge several instruments into one, a formidable construction inspired by Carl Conrad Fleischer and built by Philippe Humeau. Its two keyboards and a pedalboard conjure up not only the scale of the organ but also the intimacy of the pedal clavichords that we know were the working instruments of these great musicians. Its rare, unique, and original sound enhances the unexpected hues of these great sonorous altarpieces.

YOANN MOULIN

Our thanks to Benjamin Alard for the loan of his magnificent harpsichord. Our thanks also to Juan Alvarez de Eulate, Jean-Louis Trocherie, Bruno Bellec, Louis Alix, Itay Jedlin, Guy Lacroix and Michelle Lacroix for their invaluable help.

## BACH AND HIS SOURCES

---

The more we explore the German repertoire of the 17<sup>th</sup> century, the more we realise its importance in the development of Johann Sebastian Bach's musical language. Many elements that might appear innovative to us are in fact nothing more than the rightful inheritance of this long tradition. This recording, the third and final part of an anthology of German keyboard music of the 17<sup>th</sup> century, takes us to the generation of Bach's direct predecessors, the men from whom he benefited, if not from their teaching, at least from their knowledge and even their recognition.

Johann Sebastian Bach was barely fifteen when he travelled from his native Thuringia for the first time, covering just over three hundred kilometres and supposedly on foot; he was going to Lüneburg in the north where, as his voice had not yet broken, he was admitted as a singer to the Michaelisschule. It was there that he met Georg Böhm. The town of Celle, then complete with its resident prince, lies around a hundred kilometres from Lüneburg and was a haven for French Protestant nobles; its court was filled with musicians who were able to introduce the young Bach to the richness and originality of their region's music.

Bach continued his journey to the north the following year, spending time in Hamburg with the renowned organists Johann Adam Reinken and Vincent Lübeck. He returned to Thuringia in 1703 and then spent a few months as a violinist at the court in Weimar before taking up his first post as an organist in Arnstadt in August. We know of the disputes he had with the municipal authorities, especially after his stay of four months in the north, during which he had met Dieterich Buxtehude in Lübeck. What exactly could have been the connection between the ageing master and the spirited young man? Did Bach benefit from Buxtehude's teaching? He could only have been inspired

in any case by Buxtehude's music and by everything he heard during his two periods in the North. Although there is no surviving evidence, it was said that Buxtehude offered Bach the chance to follow him as organist of the Marienkirche, the only condition being, according to a certain tradition, that Bach should marry one of Buxtehude's daughters.

When Bach applied for a job as organist at the Jacobikirche in Hamburg in 1720, Reinken, then almost a hundred years old, heard Bach improvise on the chorale *An Wasserflüssen Babylon* and exclaimed: "I thought this art was dead, but I see that it still lives in you!" The organist's art at that time lay principally in improvisation; copies of their works were rare and published editions were practically non-existent. Manuscript copies were often made by pupils, as was the case, for example, with Johann Sebastian Bach; one manuscript in his hand that has survived dates from the period of his first trip north and contains two of the greatest chorale fantasias ever written: one by Reinken and the other by Buxtehude.

The programme recorded here is in a sense another imaginary *Klavierbüchlein* (little keyboard book), one that the young Bach might have copied out during his meetings with the great masters mentioned above. In the first two discs of this anthology we present the elements that gradually created the language of 17<sup>th</sup> century German keyboard music, from the polyphonic pieces of Samuel Scheidt's generation to the Italian influences that forged the *stylus fantasticus* and the admittedly stricter form of the French *suite de danses*. These French suites were already present in the works of Matthias Weckmann (1616-1674), one of Reinken's predecessors in Hamburg. The orderly succession of dances (Allemande, Courante, Sarabande and Gigue) in this genre continued throughout the last generation of the 17<sup>th</sup> century. Although several examples of suites by Buxtehude and Reinken exist, we have here chosen to present a suite by Georg Böhm: here we can appreciate the fluidity of the musical discourse, still extremely close to the principles of the *style brisé* of the French lutenists.

We know the special place and to what extent the genre of the French suite would come to occupy in Johann Sebastian Bach's body of work. The young Bach had written several suites for the harpsichord, the earliest of which date from the time of his very first compositions, long before the great developments that would lead in due process to the six French Suites, the six English Suites and the six Partitas. Although the date of its composition is uncertain (between 1708 and 1717), the Suite in E minor BWV 996 is one of the compositions that are generally considered as his early works. A manuscript copy made by his pupil Johann-Ludwig Krebs contains a remark that the work is intended for the *Lautenwerk*, a harpsichord with gut strings. The suite contains not only the four traditional dances but also includes a *Praeludium* in two sections (*Passaggio* and a fugue in 3/8 *presto*) in the *stylus fantasticus*; there is also a Bourrée in a much simpler character that resembles a peasant dance between the Sarabande and the Gigue. This integration of lighter dances (the minuets, bourrées, gavottes, polonaises, etc. that Bach termed *galanteries*) came into general use in his French Suites.

Although the *stylus fantasticus* lies at the heart of many of J.S. Bach's organ works, it is clear that he employed this language also in works he composed for the harpsichord; the *Praeludium* from the Suite in E minor BWV 996 is a particularly striking example of this. There is unfortunately little evidence, however, of this practice in harpsichord works by other composers that Bach used as models. Georg Böhm's *Praeludium, Fuge und Postludium* in G minor, however, is a rare example of this: it has all the hallmarks of the style, with a prelude based on finely harmonious arpeggios, a brief interlude marked *adagio* that introduces a fugue, and finally a section in a freer style based once again on arpeggio work and with a majestic conclusion again marked *adagio*.

If, however, we continue to look for more keyboard works in this style in 17<sup>th</sup> century German repertoire, we are compelled to turn to organ music. But when all is said and done, have we truly considered exactly which instruments were intended for keyboard

works of this period? One of the most interesting sources in this respect is the famous *Andreas Bach Buch*, a vast manuscript anthology collected between 1704 and 1713 by Johann Christoph Bach, Johann Sebastian's elder brother. It owes its name to its last owner in the Bach family, Andreas, the oldest of Johann Christoph's two sons. In addition to numerous early compositions by Johann Sebastian, the manuscript also contains keyboard works by Böhm, Reinken, Buxtehude, Kuhnau, Pachelbel, and Ritter as well as examples of French music, these including a harpsichord suite by Louis Marchand and *airs de ballet* by Marin Marais that had been transcribed for harpsichord.

It contains works written specifically for the harpsichord and for the organ, although none of them bear any specific indication as to which instrument is intended. All of them are written on two staves with no independent staff for the pedalboard; a few pieces simply bear an indication that the pedalboard is to be used. Several pieces on this programme come from this source, including Böhm's *Praeludium, Fuge und Postludium* and Buxtehude's *Ciacona*. We should also note that this manuscript is the only known source for some of the pieces it contains, these including Buxtehude's three pieces on a ground bass, the two *Ciacona* and a *Passacaglia* that is thought to be the model for Bach's *Passacaglia* in C minor, the earliest version of which also appears in this manuscript. Neither should we forget that most German organists of the period owned not only harpsichords but also clavichords with pedalboards more often than not, meaning that they had the use of instruments outside the church that enabled them not only to rehearse without the need for organ blowers but also to work in a heated room, which was certainly much appreciated in winter. With such instruments available, many works that required a pedalboard no longer posed problems for either the harpsichord or clavichord. Pedalboard lines in this repertoire are not always virtuosic and are often simply occasional extensions for certain bass lines; one example of this is Buxtehude's *Toccata* in F major. Many pieces, one such being Reinken's *Fugue* in G minor, seem not to

have been intended for any particular keyboard and thus leave the choice of instrument once again open-ended.

Nicolaus Bruhns is the only composer featured on this recording whom Bach did not meet on his travels, as this talented pupil of Buxtehude had died at the early age of 31 a few years before Bach embarked on his journeys to meet the great Northern German masters. Bach's first biographer Forkel recalled in his *Nekrolog* — his obituary of Bach — that Bach chose the works of Bruhns, Reinken, Buxtehude and certain fine French organists as models for his own organ works. This comes as no surprise on listening to Bruhns' few surviving works: he was apparently capable of singing a cantata while accompanying himself on the violin and playing the bass on the organ pedalboard. Twelve cantatas and six organ pieces by Bruhns were recorded by Ricercar from 1988 onwards.

The works based on the Lutheran chorales were obviously predestined for the organ and for liturgical use, although many of them can be performed on a one manual harpsichord; several such works appear in the *Andreas Bach Buch*. Johann Sebastian Bach himself provides an example of such a work in the *Klavierbüchlein* that he wrote for his eldest son Wilhelm Friedemann; his *Wer nur den lieben Gott lässt walten* is a model of highly developed ornamentation on a chorale melody.

This imaginary *Klavierbüchlein* leads us to an image of Bach the teacher, one who made a gift of all his experience towards the training of the next generation. Could it have been that he could still remember the fabulous meetings he had experienced when he was still an adolescent?

JÉRÔME LEJEUNE

## Ein Klavierbüchlein

*Ein klavierbüchlein*, c'est un petit cahier imaginaire qui rassemble quelques pièces pour le clavier des grands maîtres de l'Allemagne du Nord de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dignes successeurs de Franz Tunder ou de Matthias Weckmann. Il s'attache à la génération qui précède Johann Sebastian Bach dont la musique, sertie par celle de ses maîtres, offre des reflets nouveaux, une autre couleur et un écho inédit de pages plus anciennes encore. C'est un jeu minutieux que de faire dialoguer à dessein les grandes architectures chromatiques de Samuel Scheidt et celles de Nikolaus Bruhns, les suites de danses de Matthias Weckmann et celles de Georg Böhm. Mais aussi ces deux sarabandes presque contemporaines, de Johann Sebastian Bach et Christian Ritter, aux similitudes discrètes mais certaines. C'est aussi un privilège de fondre, comme par magie, plusieurs instruments en un seul, formidable vaisseau inspiré de Carl Conrad Fleischer construit par Philippe Humeau. Deux claviers et un pédalier qui convoquent à la fois l'envergure de l'orgue et l'intimité des clavicordes pédalisés dont on sait qu'ils étaient les instruments de travail de ces grands musiciens. Un son rare, unique, original qui rehausse les teintes inattendues de ces grands retables sonores.

YOANN MOULIN

Merci à Benjamin Alard pour le prêt de son magnifique instrument. Merci à Juan Alvarez de Eulate, Jean-Louis Trocherie, Bruno Bellec, Louis Alix, Itay Jedlin, Guy Lacroix et Michelle Lacroix pour leur aide précieuse.

# LES SOURCES DE BACH

---

Plus on explore le répertoire allemand du XVII<sup>e</sup> siècle, plus on se rend compte de l'importance de ce patrimoine dans la construction du langage de Johann Sebastian Bach. De nombreux éléments qui pourraient nous apparaître chez lui comme des nouveautés ne sont en fait que le juste héritage de cette longue tradition. Ce disque, troisième et dernier volet d'une anthologie de la musique allemande pour clavier du XVII<sup>e</sup> siècle, nous conduit justement à cette ultime génération des prédécesseurs directs de Johann Sebastian Bach, ceux desquels il a pu bénéficier, sinon de l'enseignement, du moins de la connaissance, voire de la reconnaissance !

Johann Sebastian Bach a à peine quinze ans lorsqu'il fait son premier voyage depuis sa Thuringe natale en parcourant un peu plus de 300 kilomètres (à pied, dit-on !) pour se rendre dans le Nord, plus précisément à Lüneburg, où il se fait admettre comme chantre (il possède encore à cette époque sa voix d'enfant) à la Michaelisschule. C'est dans cette ville qu'il rencontre Georg Böhm. À une centaine de kilomètres de Lüneburg se trouve la ville princière de Celle, qui accueille des aristocrates français de confession protestante ; cette cour fourmille ainsi de musiciens qui font peut-être découvrir au jeune homme toutes les richesses et les originalités de la musique de leur pays.

L'année suivante, il poursuit son voyage en séjournant à Hambourg, où brillent les organistes Johann Adam Reinken et Vincent Lübeck. De retour dans sa terre natale en 1703, il occupe durant quelques mois un poste de violoniste à la cour de Weimar, puis, dès le mois d'août, il reçoit son premier poste d'organiste à Arnstadt. On connaît les différends qui l'opposent aux autorités municipales, surtout après son séjour de quatre mois dans le Nord, durant lequel il a rencontré Dieterich Buxtehude à Lübeck. Quelles ont été les relations entre le maître vieillissant et le fougueux jeune homme ? Bach a-t-il

bénéficié de l'enseignement de Buxtehude ? En tout cas, il n'a pu que se nourrir de sa musique et de tout ce qu'il a entendu durant ses deux séjours dans le Nord. Sans disposer d'éléments probants, on dit même que Buxtehude lui aurait proposé sa succession à l'orgue de la Marienkirche, la condition étant qu'il épouse l'une de ses filles.

Lorsque, en 1720, Bach postule à l'emploi d'organiste de la Jacobikirche à Hambourg, Reinken, quasi centenaire, peut l'entendre improviser sur le choral *An Wasserflüssen Babylon* et s'exclamerait : « Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous ! » À cette époque, si l'art des organistes consiste majoritairement à improviser, les partitions sont rares et les éditions de leurs œuvres quasi inexistantes. Les copies manuscrites connues sont souvent faites par des élèves, ce qui est le cas, par exemple, de Johann Sebastian Bach dont on a conservé un manuscrit daté justement de la période de son premier voyage dans le Nord et qui contient deux grandes fantaisies de choral de Reinken et de Buxtehude.

Le programme de ce disque est en quelque sorte un *Klavierbüchlein* (petit livre de clavier) imaginaire tel que le jeune virtuose aurait pu le copier durant ses voyages auprès des grands maîtres évoqués plus haut. Dans les deux premiers disques de cette anthologie, nous avons pu additionner les éléments qui, peu à peu, ont construit le langage de la musique allemande pour clavier du XVII<sup>e</sup> siècle, des pièces polyphoniques de la génération de Samuel Scheidt à l'arrivée des influences italiennes qui ont forgé le *stylus fantasticus* et de la forme, à vrai dire un peu rigide, de la suite de danses d'origine française. Ces suites françaises, nous les trouvons déjà dans les œuvres de Matthias Weckmann (1616-1674), l'un des prédécesseurs de Reinken à Hambourg. Avec sa succession ordonnée (Allemande, Courante, Sarabande et Gigue), cette tradition se prolonge au long de cette ultime génération du XVII<sup>e</sup> siècle ; si on en rencontre plusieurs exemples dans l'œuvre de Buxtehude et de Reinken, le choix s'est porté ici sur l'une des suites de Georg Böhm. On y appréciera la fluidité du discours encore si proche des principes du « style brisé » des luthistes français.

On sait à quel point la forme de la suite française occupera une place de choix dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach. Datant de bien avant les grands développements que seront, d'une façon très ordonnée, les six Suites françaises, les six Suites anglaises et les six Partitas, le jeune Bach nous a laissé plusieurs suites pour le clavecin dont les premières remontent à l'époque de ses toutes premières compositions. Bien que la datation soit incertaine (entre 1708 et 1717), la Suite en mi mineur BWV 996 fait partie de ce que l'on peut considérer comme ses œuvres de jeunesse. Dans une source de la main de son disciple Johann Ludwig Krebs, elle est stipulée comme étant destinée au « *Lautenwerk* », autrement dit un clavecin muni de cordes de boyau. Si la suite comporte bien les quatre danses traditionnelles, elle possède aussi un *Praeludium* en deux sections (un « *Passaggio* » et une fugue à 3/8 indiquée « *Presto* »), dont les références stylistiques sont bien celles du *stylus fantasticus*. De plus, entre la Sarabande et la Gigue figure une Bourrée d'un caractère nettement plus simple, voire paysan. Le compositeur généralisera cette intégration de danses plus légères (menuets, bourrées, gavottes, polonaises...) dès le recueil des Suites françaises, danses qu'il nomme « galanteries ».

Si les modèles du *stylus fantasticus* sont à l'origine de nombreuses compositions pour orgue de Johann Sebastian Bach, il est évident que ce langage appartient aussi au répertoire pour clavecin, le *Praeludium* de la Suite en mi mineur BWV 996 en étant un exemple frappant. Hélas, les témoignages de cette pratique sont rares dans l'œuvre pour clavecin des modèles de Bach. Le *Praeludium, Fuge und Postludium* en sol mineur de Georg Böhm en est l'un des rares exemples. Il en comporte toutes les caractéristiques : un prélude jouant sur des arpèges d'une belle harmonie suivi d'un bref intermède *adagio* introduisant une fugue, et pour conclure, une autre section plus libre basée sur une autre illustration du jeu arpégé avec une conclusion majestueuse, *adagio* à nouveau.

Si l'on cherche d'autres pièces pour clavecin de ce style dans le répertoire allemand de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est bien vers la musique d'orgue qu'il faut se diriger. Mais tout

compte fait, sommes-nous entièrement documentés sur la destination instrumentale du répertoire pour clavier à cette époque ? L'une des sources les plus intéressantes à cet égard est le célèbre *Andreas Bach Buch*, vaste anthologie manuscrite compilée entre 1704 et 1713 par Johann Christoph Bach, le frère aîné de Johann Sebastian. Il doit son nom à son dernier propriétaire dans la famille Bach, Andreas, fils dudit Johann Christoph. À côté de nombreuses compositions de jeunesse de Johann Sebastian, ce manuscrit comporte des compositions pour clavier de tous ces maîtres que sont Böhm, Reinken, Buxtehude et d'autres comme Kuhnau, Pachelbel, Ritter, et même quelques exemples de musique française parmi lesquels une suite pour clavecin de Louis Marchand ou des airs de ballet de Marin Marais transcrits pour le clavecin.

On y trouve, sans aucune indication d'instrumentation, des compositions qui s'inscrivent dans le répertoire pour clavecin, mais aussi de celui pour orgue. Le tout étant noté sur deux portées, sans portée indépendante pour le pédalier, avec tout au plus, en quelques endroits, une indication pour ce dernier. Plusieurs pièces de ce programme proviennent de cette source, tant le *Praeludium*, *Fuge und Postludium* de Böhm que la *Ciacona* de Buxtehude. Notons que certaines pièces de ce recueil sont des *unicum*, ce manuscrit en étant la seule source connue ; c'est le cas par exemple pour les trois pièces sur basse obstinée de Buxtehude, les deux *Ciacona* et une *Passacaglia* (dont on pense qu'elle serait le modèle de la *Passacaglia* en ut mineur de Bach, dont la plus ancienne version se trouve d'ailleurs dans ce même manuscrit). N'oublions pas non plus que les organistes de cette époque, principalement en Allemagne, possèdent bien plus souvent qu'on le pense des clavecins, mais aussi des clavicordes munis d'un pédalier et disposent donc, en dehors de l'église, d'un instrument qui leur permet de répéter en faisant l'économie du service des souffleurs, voire de pouvoir travailler dans un lieu chauffé, ce qui est certainement appréciable en hiver. Dès lors, plusieurs compositions faisant appel au pédalier ne posent plus aucun problème au clavecin ou au clavicorde. Notons de plus

que, dans ce répertoire, les parties de pédalier ne sont pas toujours virtuoses et ne sont que des adjuvants ponctuels pour certaines basses, ce qui est le cas par exemple dans la *Toccata* en fa majeur de Buxtehude. Et certaines pièces comme la *Fuga* en sol mineur de Reinken ne sont pas destinées à un clavier particulier, comme beaucoup de pièces de cet esprit, rendant leur destination instrumentale une fois de plus ouverte.

Parmi les compositeurs réunis dans cet enregistrement, seul Nikolaus Bruhns ne fait pas partie des virtuoses que Bach a rencontrés lors de ses voyages. Lorsque Bach fait la connaissance des grands maîtres du Nord, cela fait à peine quelques années que ce talentueux disciple de Buxtehude est décédé prématurément à l'âge de 31 ans. Dans sa *Nécrologie*, Forkel rappelle que « pour l'art de l'orgue, [Bach] choisit pour modèles les œuvres de Bruhns, Reinken, Buxtehude et de certains bons organistes français ». Rien d'étonnant à cela lorsque l'on écoute les rares œuvres conservées de ce fabuleux musicien qui était, paraît-il, capable de chanter une cantate en s'accompagnant au violon tout en jouant la basse au pédalier de l'orgue !

En ce qui concerne les compositions basées sur les chorals luthériens que l'on pense évidemment destinées à l'orgue et aux offices religieux, bon nombre d'entre elles peuvent se contenter du seul clavier du clavecin. On en trouve ainsi quelques exemples dans l'*Andreas Bach Buch*. Et Johann Sebastian Bach lui-même n'en donne-t-il pas un exemple dans le *Klavierbüchlein* qu'il destine à son fils aîné, Wilhelm Friedemann, où *Wer nur den lieben Gott lässt walten* apparaît comme un modèle d'ornementation très développée d'une mélodie de choral ?

D'un *Klavierbüchlein* imaginaire, nous arrivons à évoquer ce Bach pédagogue qui offre ainsi toute son expérience à la formation de la génération future. Aurait-il en mémoire à ce moment ces fabuleuses rencontres qu'il fit alors qu'il était encore adolescent ?

## Ein Klavierbüchlein

„Ein Klavierbüchlein“ ist ein kleines imaginäres Heft, das einige Stücke für Tasteninstrumente der großen norddeutschen Meister des späten 17. Jahrhunderts zusammenstellt, die würdige Nachfolger von Franz Tunder oder Matthias Weckmann waren. Es widmet sich der Generation vor Johann Sebastian Bach, dessen Musik, eingebettet in die Musik ihrer Meister, neue Aspekte, eine andere Farbe und ein bisher nie dagewesenes Echo von noch älteren Kompositionen bietet. Es ist ein sorgfältiges Unterfangen, die großen chromatischen Architekturen von Samuel Scheidt und Nikolaus Bruhns, die Tanzsuiten von Matthias Weckmann und Georg Boehm gezielt miteinander in Beziehung zu setzen; aber auch die beiden fast zeitgleichen Sarabanden von Johann Sebastian Bach und Christian Ritter mit ihren unauffälligen, aber eindeutigen Gemeinsamkeiten. Es ist aber auch ein Privileg, mehrere Instrumente auf magische Weise zu einem einzigen zu verschmelzen, zu einem gewaltigen „Schiff“, das von Philippe Humeau gebaut wurde und von Carl Conrad Fleischer inspiriert ist. Zwei Manuale und ein Pedalwerk vermitteln sowohl die Ausmaße der Orgel als auch die Intimität der Pedalclavichorde, die bekanntlich die Arbeitsinstrumente dieser großen Musiker waren. Das Ergebnis ist ein seltener, einzigartiger und origineller Klang, der die unerwarteten Farbtöne dieser großen musikalischen Retabeln hervorhebt.

YOANN MOULIN

Wir danken Benjamin Alard dafür, dass er uns sein wunderschönes Cembalo geliehen hat. Unser Dank für ihre wertvolle Hilfe geht auch an Juan Alvarez de Eulate, Jean-Louis Trocherie, Bruno Bellec, Louis Alix, Itay Jedlin, Guy Lacroix und Michelle Lacroix.

# BACHS QUELLEN

---

Je mehr man das deutsche Repertoire des 17. Jahrhunderts erforscht, desto mehr wird einem bewusst, wie wichtig dieses Erbe für die Entwicklung der Musiksprache Johann Sebastian Bachs war. Viele Elemente, die uns bei ihm als Neuheiten erscheinen mögen, sind in Wirklichkeit nur das folgerichtige Vermächtnis dieser langen Tradition. Diese CD ist der dritte und letzte Teil einer Anthologie der deutschen Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert. Sie führt uns genau zu dieser letzten Generation von Johann Sebastian Bachs direkten Vorgängern, von denen er Nutzen ziehen konnte und wenn schon nicht von ihnen unterrichtet, so doch zumindest gekannt und sogar anerkannt wurde!

Johann Sebastian Bach war kaum fünfzehn Jahre alt, als er seine erste Reise von seiner Heimat Thüringen über 300 Kilometer (angeblich zu Fuß!) in den Norden unternahm, genauer gesagt nach Lüneburg. Damals besaß er noch seine Kinderstimme und wurde als Kantor in die Michaelisschule aufgenommen. In dieser Stadt lernte er Georg Böhm kennen. Etwa 100 km von Lüneburg entfernt liegt die Fürstenstadt Celle, die französische Aristokraten protestantischen Glaubens aufgenommen hatte. Dieser Hof wimmelte von Musikern, die dem jungen Mann den großen Reichtum und die Originalität der Musik ihres Landes näherbringen konnten.

Im folgenden Jahr setzte er seine Reise in den Norden fort und hielt sich in Hamburg auf, wo die hervorragenden Organisten Johann Adam Reinken und Vincent Lübeck tätig waren. Nach seiner Rückkehr in sein Heimatland im Jahr 1703 arbeitete er einige Monate lang als Geiger am Hof von Weimar, bevor er im August seine erste Stelle als Organist in Arnstadt antrat. Bekanntlich geriet er dort mit den Stadtbehörden in Konflikt, vor allem nach seinem viermonatigen Aufenthalt im Norden, bei dem er in

Lübeck Dieterich Buxtehude getroffen hatte. Wie war wohl die Beziehung zwischen dem alternden Meister und dem temperamentvollen jungen Mann? Hatte Bach bei Buxtehude Unterricht genommen? Auf jeden Fall konnte er nicht anders, als aus dessen Musik und allem, was er während seiner beiden Aufenthalte im Norden gehört hatte, Nutzen zu ziehen. Ohne über schlüssige Beweise zu verfügen, heißt es sogar, dass Buxtehude ihm seine Nachfolge an der Orgel der Marienkirche anbot, wobei die Bedingung laut einer gewissen Tradition darin bestand, dass Bach eine seiner Töchter heiraten sollte.

Als Bach sich 1720 um die Organistenstelle an der Jakobikirche in Hamburg bewarb, konnte Reinken, der fast hundert Jahre alt war, hören, wie Bach über den Choral *An Wasserflüssen Babylon* improvisierte, und rief aus: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt.“

Zu dieser Zeit bestand die Kunst der Organisten überwiegend im Improvisieren, Notenbücher waren daher selten und Ausgaben ihrer Werke so gut wie nicht vorhanden. Die bekannten handschriftlichen Kopien wurden oft von Schülern angefertigt, was zum Beispiel bei Johann Sebastian Bach der Fall war, von dem ein Manuskript erhalten ist, das ausgerechnet auf die Zeit der ersten Reise in den Norden datiert ist und zwei der größten Choralfantasien von Reinken und Buxtehude enthält.

Das Programm dieser CD ist in gewisser Weise ein weiteres, allerdings imaginäres „Klavierbüchlein“, wie es der junge Virtuose auf seinen Reisen zu den oben erwähnten großen Meistern abgeschrieben haben könnte. Auf den ersten beiden CDs dieser Anthologie kombinierten wir die Elemente, die nach und nach die Sprache der deutschen Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert bildeten, von den polyphonen Stücken der Generation Samuel Scheidts bis hin zu den italienischen Einflüssen, die den *Stylus Fantasticus* prägten, sowie zur – zugegebenermaßen etwas starren – Form der Tanzsuite französischen Ursprungs. Diese französischen Suiten fanden wir bereits in den Werken von Matthias Weckmann (1616-1674), einem der Vorgänger Reinkens in Hamburg.

Mit ihrer geordneten Abfolge (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) setzte sich diese Tradition während der gesamten letzten Generation des 17. Jahrhunderts fort. Zwar gibt es dafür in den Werken von Buxtehude und Reinken mehrere Beispiele, doch wurde hier eine der Suiten von Georg Böhm ausgewählt. Darin ist die fließende Kompositionsweise zu schätzen, die den Prinzipien des *Style brisé* der französischen Lautenisten noch so ähnlich ist.

Bekanntlich sollte diese Form der „Französischen Suite“ im Werk von Johann Sebastian Bach eine herausragende Stellung einnehmen. Lange vor den groß angelegten Werken – die in äußerst geordneter Weise die sechs *Französischen Suiten*, die sechs *Englischen Suiten* und die sechs *Partiten* sein sollten – hat uns der junge Bach mehrere Suiten für Cembalo hinterlassen, deren erste in die Zeit seiner allerersten Kompositionen zurückreichen. Obwohl die Datierung unsicher ist (zwischen 1708 und 1717), gehört die *Suite e-Moll* BWV 996 zu dem, was man als seine Jugendwerke bezeichnen kann. In einer handschriftlichen Quelle seines Schülers Johann-Ludwig Krebs wird sie als für das „Lautenwerk“ bestimmt bezeichnet, also für ein mit Darmsaiten bespanntes Cembalo. Die Suite enthält zwar die vier traditionellen Tänze, es ist jedoch festzustellen, dass sie ein Praeludium in zwei Abschnitten („*Passaggio*“ und eine in 3/8 angegebene Fuge „*presto*“) besitzt, deren stilistische Anhaltspunkte die des „*Stylus fantasticus*“ sind. Außerdem befindet sich zwischen der Sarabande und der Gigue eine Bourrée mit einem deutlich einfacheren Charakter, der sogar einem ländlichen Tanz entspricht. Diese Einbeziehung leichterer Tänze (Menuette, Bourrées, Gavotten, Polonaisen...) sollte Bach ab der Sammlung der *Suites françaises* auf breiter Basis anwenden, wobei er diese Tänze als „*Galanteries*“ bezeichnete!

Während die Modelle des *Stylus fantasticus* vielen Orgelkompositionen von J.S. Bach zugrunde liegen, ist es offensichtlich, dass diese Musiksprache auch zum Cembalorepertoire gehörte, wofür das Praeludium aus der *Suite in e-Moll* BWV 996 ein

anschauliches Beispiel ist. Leider gibt es in den Cembalowerken von Bachs Vorbildern nur wenige Zeugnisse dieser Praxis. Das Werk *Praeludium, Fuge und Postludium* in g-Moll von Georg Böhm ist eines der wenigen Beispiele dafür. Es enthält alle Merkmale eines solchen Stücks: ein Präludium mit schön harmonischen Arpeggien, gefolgt von einem kurzen „Adagio“, das eine Fuge einleitet, und zum Abschluss ein anderer freierer Abschnitt, der auf einer unterschiedlichen Illustration des „Arpeggio-Spiels“ basiert, mit einem majestätischen Abschluss, der wieder „adagio“ zu spielen ist.

Wenn man im deutschen Repertoire des späten 17. Jahrhunderts nach weiteren Cembalostücken dieses Stils sucht, muss man bei der Orgelmusik nachsehen. Sind wir aber im Grunde genommen vollständig über die instrumentale Bestimmung des Repertoires für Tasteninstrument dieser Zeit informiert? Eine der interessantesten Quellen in dieser Hinsicht ist das berühmte Andreas-Bach-Buch, eine umfangreiche handschriftliche Anthologie, die zwischen 1704 und 1713 von Johann-Christoph Bach, dem älteren Bruder von Johann Sebastian, gesammelt wurde. Ihren Namen verdankt sie ihrem letzten Besitzer aus der Bach-Familie, Andreas, Sohn des besagten Johann Christoph. Neben vielen frühen Kompositionen von Johann Sebastian enthält dieses Manuskript auch Kompositionen für Tasteninstrumente von Böhm, Reinken, Buxtehude und anderen Meistern wie Kuhnau, Pachelbel, Ritter und sogar einige Beispiele französischer Musik, darunter eine Cembalosuite von Louis Marchand oder für das Cembalo transkribierte *Airs de ballet* von Marin Marais.

Darin befinden sich ohne jegliche Angaben zur Instrumentierung Kompositionen, die vollständig zum Cembalo-, aber auch zum Orgelrepertoire gehören. Sie sind alle auf zwei Notensystemen geschrieben, ohne ein eigenes für das Pedal, für dessen Gebrauch es nur stellenweise Angaben gibt. Mehrere Stücke in diesem Programm stammen aus dieser Quelle, sowohl Böhms *Praeludium, Fuge und Postludium* als auch Buxtehudes *Ciacona*. Anzumerken ist, dass einige Werke in dieser Sammlung Unikate sind, da dieses

Manuskript für sie die einzig bekannte Quelle ist. Dies gilt zum Beispiel für Buxtehudes drei Stücke mit Basso ostinato sowie für die beiden Ciacona und eine Passacaglia (von der angenommen wird, dass sie das Modell für Bachs Passacaglia in c-Moll ist, deren älteste Version sich übrigens im selben Manuskript befindet). Man darf auch nicht vergessen, dass die Organisten dieser Zeit vor allem in Deutschland, viel häufiger als man denkt, Cembali aber auch Clavichorde mit Pedalklavatur besaßen und somit außerhalb der Kirche über ein Instrument verfügten, das es ihnen ermöglichte, ohne einen Kalkanten zu üben und sogar in einem beheizten Raum zu arbeiten, was im Winter sicherlich von Vorteil war. Mit diesen Instrumenten sind daher mehrere Kompositionen, bei denen das Pedalwerk verwendet wird, kein Problem mehr für das Cembalo oder das Clavichord. Zu beachten ist außerdem, dass in diesem Repertoire die Pedalpartien nicht immer virtuos sind und nur sporadisch Unterstützungen für einige Bässe darstellen, was beispielsweise bei Buxtehudes *Toccata* in F-Dur der Fall ist. Und einige Stücke wie Reinkens *Fuga* in g-Moll sind wie viele andere Stücke dieser Art nicht für ein bestimmtes Tasteninstrument vorgesehen, wodurch ihre instrumentale Bestimmung einmal mehr offen ist.

Unter den Komponisten, die in dieser Aufnahme versammelt sind, gehört nur Nicolaus Bruhns nicht zu den Virtuosen, denen Bach auf seinen Reisen begegnete. Als Bach die großen Meister des Nordens traf, war es erst wenige Jahre her, dass der talentierte Schüler Buxtehudes im Alter von 31 Jahren frühzeitig verstarb.

In seinem „Nachruf“ erinnert Forkel daran, dass Bach für die Orgelkunst die Werke von Bruhns, Reinken, Buxtehude und einiger guter französischer Organisten als Vorbilder wählte. Kein Wunder, wenn man sich die wenigen erhaltenen Werke von Nikolaus Bruhns anhört: Dieser fabelhafte Musiker war angeblich in der Lage, eine Kantate zu singen und sich dabei auf der Geige zu begleiten, während er gleichzeitig den Bass auf dem Pedal der Orgel spielte!

Was die Kompositionen betrifft, die auf lutherischen Chorälen aufbauen und von denen man selbstverständlich annimmt, dass sie für Orgel und Gottesdienste bestimmt sind, können viele auch auf einem einzigen Cembalomanual gespielt werden. Einige Beispiele dafür sind im Andreas-Bach-Buch zu finden. Dafür gibt Johann Sebastian Bach selbst in dem seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann gewidmeten *Klavierbüchlein* ein Beispiel, in dem als Muster für eine hochentwickelte Verzierung einer Choralmelodie aufscheint.

Von einem imaginären *Klavierbüchlein* gelangen wir zu Bach als Pädagogen, der seine ganze Erfahrung der Ausbildung der künftigen Generation zur Verfügung stellte. Hatte er sich in diesem Moment an die fabelhaften Begegnungen seiner Jugendzeit erinnert?

JÉRÔME LEJEUNE

RIC 475

