



BACH

THE FRENCH SUITES

MAHAN ESFAHANI

BWV812-817

hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 5</i>
FRANÇAIS	 <i>page 14</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 18</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

THE FRENCH SUITES


MAHAN ESFAHANI

HARPSICHORD BWV815–817 & BWV822 / CLAVICHORD BWV812–814 & BWV818–819

NO 1 IN D MINOR BWV812 [15'47]	NO 3 IN B MINOR BWV814 [15'26]
1 Allemande [3'56]	16 Allemande [3'04]
2 Courante [1'57]	17 Courante [2'16]
3 Sarabande [3'28]	18 Sarabande [3'21]
4 Menuet I [0'57]	19 Anglaise [1'34]
5 Menuet II [1'11]	20 Menuet [1'04]
6 Menuet I da capo [0'32]	21 Trio [1'20]
7 Gigue [3'43]	22 Menuet da capo [0'33]
NO 2 IN C MINOR BWV813 [15'45]	23 Gigue [2'11]
8 Allemande [3'18]	SUITE IN E FLAT MAJOR BWV819 [14'49]
9 Courante [1'54]	24 Allemande [3'28]
10 Sarabande [3'22]	25 Courante [2'14]
11 Air [1'36]	26 Sarabande [4'53]
12 Menuet I [1'09]	27 Bourrée [1'46]
13 Menuet II [0'54]	28 Menuet I [0'55]
14 Menuet I da capo [0'34]	29 Menuet II [0'48]
15 Gigue [2'55]	30 Menuet I da capo [0'42]




	SUITE IN G MINOR BWV822	[14'38]			NO 6 IN E MAJOR BWV817	[17'08]
31	Ouverture	[3'52]	55	Prélude	[1'40]	
32	Aria	[4'03]	56	Allemande	[2'44]	
33	Gavotte en rondeau	[1'16]	57	Courante	[1'37]	
34	Bourrée	[0'50]	58	Sarabande	[2'44]	
35	Menuet I	[0'55]	59	Gavotte	[1'12]	
36	Menuet II	[1'02]	60	Polonaise	[1'32]	
37	Menuet I da capo	[0'36]	61	Bourrée	[1'44]	
38	Gigue	[2'00]	62	Gigue	[2'31]	
	NO 4 IN E FLAT MAJOR BWV815	[19'40]	63	Menuet	[1'20]	
39	Praeludium	[2'04]		SUITE IN A MINOR BWV818	[17'34]	
40	Allemande	[3'20]	64	Fort gai	[2'03]	
41	Courante	[1'52]	65	Allemande	[3'14]	
42	Sarabande	[3'19]	66	Courante	[1'23]	
43	Gavotte I	[1'15]	67	Sarabande	[3'19]	
44	Gavotte II	[2'17]	68	Sarabande simple – Sarabande double	[3'46]	
45	Air	[1'54]	69	Passepied	[1'06]	
46	Menuet	[0'56]	70	Gigue	[2'41]	
47	Gigue	[2'41]				
	NO 5 IN G MAJOR BWV816	[18'40]				
48	Allemande	[3'25]				
49	Courante	[1'48]				
50	Sarabande	[4'48]				
51	Gavotte	[1'09]				
52	Bourrée	[1'24]				
53	Loure	[2'20]				
54	Gigue	[3'43]				



SINCE THE BEGINNING of my endeavour to perform and record all the keyboard works of J S Bach, I have been fascinated, perhaps to the point of exaggeration, by the various scribal traditions and textual variants in the secondary manuscripts, whether prepared under Bach's supervision or by further generations of students and disciples. One might call my interest the natural outgrowth of a contrarian inclination towards problematizing everything, but I do think that those who concern themselves with questions of performance practice would do well to see in the various sources a more reliable body of material for reflection and eventual practical application as opposed to the notion that musical authenticity comes merely from a homogenized vocabulary of stock gestures picked up from a few sources that rarely discuss actual pieces of music.


Given all these textual issues, I shall nonetheless stop short of posing a pseudo-clever question along the lines of 'what is the work?'. Bach and his contemporaries would have found this an irritating question (as do I), but it does bear some consideration in terms of understanding the flexible attitude of eighteenth-century musicians to the number of movements belonging to a suite, the term 'belonging' obviously excluding the possibility that the movements in question would apply to another collection generally compiled under the genre title of 'suite'. Why, in the case of Bach's French Suites, extra movements appear in the manuscripts from Gerber's hand is difficult to ascertain, as Gerber's copies suggest a possible scenario of having been written at home, with great care, from now lost originals lent by Bach in his role as a teacher. Do these movements represent otherwise lost pieces by Bach himself, or more likely could they be collaborative pieces created during Gerber's lessons wherein one combined composition and improvisation? The latter course of events seems more plausible given the tentative and somewhat pastiche-like



nature of the Gerber variants. Nonetheless, to dismiss them as not being by Bach—even if the term 'by Bach' might include some element of collaboration—would be to ignore the reception of his French Suites in the early years of their existence.

I am aware that my decision to pick and choose textual variants and movements effectively results in music that potentially never existed—e.g. the recording of the E flat French Suite (BWV815) is effectively an omnibus suite of movements from at least three different source traditions. But what I do think it reveals is that, in the case of a given allemande or sarabande with several versions and even whole phrases written with completely different melodies and ideas (for instance, the sarabande from BWV816), in Bach's mind the concept of a piece depended on a fundamental idea whose integrity goes beyond the minutiae of specific motifs or gestures.


As for the music itself, it would be a great error indeed to consider the French Suites as somehow less substantial works than Bach's larger essays in this genre. Admittedly, the architectonics of such later works as the partitas (BWV825–830) are complex and ambitious to the point of deconstructing the entire Baroque suite genre, but the French Suites in no way suffer when placed next to the more massive English Suites (BWV806–811) of several years before. In general, the motifs and phrases of the French Suites are more concise and the result of the distillation of craft that many a composer goes through in his middle period. One is reminded in this instance of the tremendous artistic transformation evident in Verdi's style between the long-winded if nonetheless inspired *Nabucco* (1841) and the shattering immediacy of *Macbeth* (1847). This stylistically distinguishing characteristic of the suites is in any case unlikely to be related to their being known as 'French,' a moniker which most likely was adopted in common parlance to distinguish them from the English



Suites (referred to in one source as ‘faits pour les Anglois’) and the partitas, which at some point in the nineteenth century were known, inexplicably, as the ‘German Suites’. As with all three of these suite collections, the compositional language is one of the basically international style that came to define the Baroque keyboard suite, in which Italian *correnti* coincide with French *rigaudons* and English hornpipes and even the occasional polonaise.

THREE ORPHAN SUITES Of all the works on this album, the G minor suite (BWV822) has the most tenuous connection to J S Bach, as the work exists only in a single source from the latter half of the eighteenth century which bears the pithy attribution ‘Bach’ as casually as famous names have always been written in manuscripts of unclear authorship. One has only to consider certain absurd attributions of works to Purcell (a toccata in A which is clearly a work from north Germany) and Handel (of all things, the Toccata in G major, BWV916!) to see how little one can trust such things without cross-checking with other sources. To make matters worse, unlike other works where one can at least ask ‘who could write this work but Bach?’, the G minor suite is somewhat lacking in the infallibly golden patina characterizing even the earliest of Bach’s works.

Nonetheless, I have included this suite for two reasons: (a) in the event another source turns up and confirms Bach’s authorship, I will at least have recorded it, and more importantly (b) I find it a charming piece. Likewise, there is little about the score itself that would lend credence to the claims of some scholars that the piece might be a keyboard transcription of an orchestral work—this is particularly the case with the opening overture, whose modulations in the fugue, abounding in odd distant keys like G flat, hardly suggest the usual keys found in contemporary orchestral music. The pair of menuets in invertible counterpoint also suggest the inspiration of the keyboard idiom and the sorts



of compositional inside jokes of the north German organists. Whole generations of Bach scholars seem to forget that an orchestral texture a transcription does not make.

Inasmuch as Bach was given to compiling his music into multi-work sets, it is interesting to find that the suites in A minor and E flat major (BWV818 and 819 respectively) were included in some of the sources alongside the French Suites. Like the larger set, both lack surviving autographs, which makes reliable dating well-nigh impossible. Having said that, the two-voiced structures and somewhat static expressive architecture of the allemandes and courantes from both resemble the sorts of French dance movements copied out in the Johann Christoph Bach circle during the first decade of the eighteenth century; these collections include suites by relatively minor composers like Nicolas Lebègue (c1631–1702) and Louis Marchand (1669–1732).

In the absence of autographs, both suites present completely irreconcilable textual issues. The A minor suite (BWV818) survives in two scribal traditions—one from H N Gerber (c1725) and the other from the scribal circle of J N Mempel (c1735–40). Whereas the Gerber MS has a sarabande in the *style brisé* (the ‘broken style’ essentially, though not always, imitating the lute and sustaining the harpsichord’s singing voice) along with an elaborate *double* (‘variation’) in two voices, the scribe from the Mempel tradition gives a single sarabande with the same harmonic structure but in a rather more monumental and angular texture; no scenario can be established to explain this discrepancy unless one imagines the later copyist somehow discarding the idea of a dance and variation in favour of a ‘definitive’ sarabande. I have chosen to play all three forms of the sarabande, in addition to the remarkably symphonic and rather Classical ‘Fort gai’ (again from Mempel) that opens the later manuscript of the suite, as well as a curious movement in $\frac{3}{8}$, labelled in the source as a menuet, but which more likely resembles the rhythms and metre of a





Opening of the courante from French Suite No 1 in D minor, BWV812

Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-B Mus.ms. Bach P 225 (Anna Magdalena Bach)

passepied. The E flat suite (BWV819) has an even more curious discrepancy with regard to the allemande. Whilst the manuscripts of Gerber and Bernhard Christian Kayser and their various subsidiary copyists have the same basic text for this movement, a single source—by Johann Caspar Vogler (c1725, D-B Mus.ms. Bach P 420)—contains a highly chromatic text which seems to emanate in some way from the melodic contours suggested in the other sources. I am

pleased that my intuitive feelings that Vogler's text must represent some sort of *double*, improvised or otherwise, on Bach's original have been independently confirmed with considerable scholarly insight by the Bach Archiv's Ulrich Leisinger, in a paper delivered at the April 2000 meeting of the American Bach Society: 'The riddle of two allemandes in BWV819/819a and Kirnberger's method of tossing off sonatas'. The present recording has the text from the



Vogler MS in the repeats of each half of the allemande, which I realize again presents a text possibly unknown within the context of a single performance such as it would have been known to Bach. This is where the art of recording can achieve something wholly separate from the restrictions of performance or indeed the binary value judgements of philology.

PERFORMANCE NOTE The effort to definitively assign certain works by J S Bach to the clavichord or harpsichord started in the late nineteenth century, reaching fever pitch in Erwin Bodky's pointless and bizarre *Interpretation of Bach's keyboard works* (1960). I personally have never been able to make heads or tails of most of the argumentation from either camp, and from personal experience I can say that the fundamentals of one's interpretation may remain constant whilst giving way to certain idiosyncrasies depending on the medium at hand. I play the harpsichord during the day, whilst at night-time, following dinner and perhaps a glass or two of something, I sit at the clavichord and commune with the composer as though he were sitting next to me. I have recorded the first three of the French Suites and the two suites in A minor and E flat major on the

clavichord because this is generally how I play them at home, though in my ears (particularly in the 'Fort gai' of BWV818) I may occasionally hear the rich snarl of the harpsichord. Likewise, though I've recorded the latter three of the French Suites on harpsichord, I cannot deny that the best of my playing most likely emanates from what I have learned at the clavichord.

In contrast to my recordings of the first two books of *Clavier-Übung* (Hyperion CDA68311/2 and CDA68336), rather than replicating to the letter of the law, so to speak, the ornaments found in this source or that, I found that I came to internalize each scribe's vocabulary of embellishment to the extent that I felt it elucidated what was in the music itself. The preponderance throughout the Gerber manuscript tradition of *ports de voix* culminating in a *pincé* I found to be rather more effective at the clavichord, where they gave a greater sense of vocality at the instrument; as with most of the French *agréments*, this has as its basis the rise and fall of the human voice and the use of dissonance and minuscule gradations in pitch. One can still hear this in the somewhat approximate tuning of most French orchestral playing which in its better moments can be charitably described as expressive.

MAHAN ESFAHANI © 2023

ACKNOWLEDGEMENTS

As with virtually all the recordings of Bach's solo keyboard music that I have made so far, the advice of Dr Andrew Talle of Northwestern University in the US has been invaluable in terms of pointing me to various articles and studies, as has his being a reliable sounding board for my occasionally half-baked ideas.

I became a more serious clavichord player during the first few months of the global coronavirus pandemic, which was as dark a time in my life as could be imagined, not least because of the death of my dear friend Stephen Llewelyn. It is to the memory of his wonderful support and kindness—and unique personality—that I dedicate this recording.



Opening of the 'Vogler' allemande from the Suite in E flat major, BWV819
(as employed here in the repeats of each half—track [24](#) 0'49)

Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-B Mus.ms. Bach P 420 (Johann Caspar Vogler)

MAHAN ESFAHANI

Since making his London debut in 2009, Mahan Esfahani has established himself as the first harpsichordist in a generation whose work spans virtually all areas of classical music-making, from critically acclaimed performances and recordings of standard repertoire to working with the leading composers of the day and pioneering concerto appearances with major symphony orchestras on four continents. He was the first and only harpsichordist to be a BBC New Generation Artist (2008–2010), a Borletti-Buitoni prize winner (2009), a nominee for Gramophone’s Artist of the Year (2014, 2015 and 2017) and on the shortlist as Instrumentalist of the Year for the Royal Philharmonic Society Awards (2013 and 2019). In 2022 he received the Wigmore Medal for his contributions to musical life as a solo artist.

Esfahani’s work on new and modern music is particularly acclaimed, with high-profile solo and concertante commissions from George Lewis, Bent Sørensen, Poul Ruders, Anahita Abbasi, Daniel Kidane and Michael Berkeley, among others. His commitment to exploring the contemporary voice for the harpsichord is reflected in two recent releases for Hyperion: *Musique?* (a compilation of electronic and acoustic works), and an album of twentieth-century Czech harpsichord concertos.

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

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



© Kaja Smith

for the BBC’s Sunday Feature he is at work on his fourth radio documentary, following popular programmes on such subjects as the early history of African-American composers and the development of orchestral music in Azerbaijan.

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



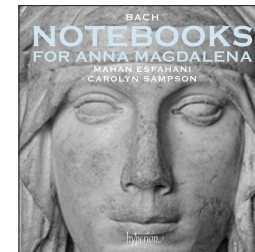
Some more J S Bach albums from Mahan Esfahani ...

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Notebooks for Anna Magdalena CDA68387

with CAROLYN SAMPSON soprano

‘What an unfailingly delightful compilation it is ... an enchanting programme, affectionately and intimately performed’ (*BBC Music Magazine*) ‘This partnership works well, doesn’t it—Esfahani’s delicate fingerwork and expressive ingenuity on harpsichord and clavichord, and his spontaneous flourishes and attractive ornamentation, combined with the simplicity and accuracy of Sampson’s soprano. Intimate entertainment of the highest quality’ (*BBC Record Review*)



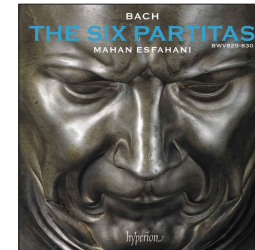
Italian Concerto & French Overture CDA68336

‘[Esfahani’s] ornamentation and articulation are inventive and engaging, and will send alert listeners back to the score as the ear tries to tease out exactly what he’s doing. This is edgy, hyper-attentive playing, with rhythmic figures etched with a sharp, swift and precise stylus’ (*Gramophone*) ‘The interpretive possibilities are catnip to the harpsichordist who proves himself stylishly bilingual’ (*BBC Music Magazine*)



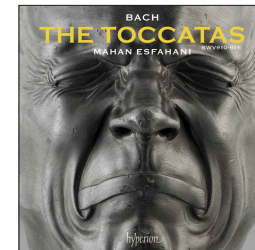
The Six Partitas CDA68311/2

‘There’s no questioning Esfahani’s inquiring musical mind and absolute mastery of his instrument’ (*Gramophone*) ‘Part of the startling immediacy and modernity of Esfahani’s performances comes from the range of sounds his modern harpsichord can produce ... but also the breadth of Esfahani’s imagination, his sense of theatre, his willingness to explore and experiment’ (*BBC Record Review*) ‘At its pungent best, Esfahani’s joie de vivre can be uniquely captivating’ (*BBC Music Magazine*)



The Toccatas CDA68244

‘Under Mahan Esfahani’s fleet fingers, and even fleeter imagination, [the toccatas] positively fly ... Esfahani perfectly understands the toccatas’ architecture, yet celebrates their quirkiness and, interrogating every note, is generous with expressive pauses’ (*BBC Music Magazine*) ‘Esfahani’s fearless, improvisatory approach is deeply satisfying, as is his engagement with sources and stylistic ideas that some players might shun’ (*BBC Record Review*) ‘Unquestionably one of the very finest Bach keyboard discs of recent decades’ (*The Europadisc Review*)





Two instruments were used for this recording:

- 1) A clavichord by Peter Bavington (London) based on an instrument in Nuremberg which has been reliably attributed to Johann Heinrich Silbermann, the nephew of the famous organ-builder Gottfried Silbermann.
 - 2) A harpsichord built by the workshop of Jukka Ollikka (Prague) and completed in January 2018; it is based on the theories and surviving examples of Michael Mietke with the hypothetical addition of an extra soundboard for the 16' register and a cheek inspired by Pleyel, 1912; the disposition is as follows:
16'8'8"4' with buff on the upper manual / soundboard from carbon-fibre composite, EE to f3 / length: 2.8 metres
- Both instruments were tuned by Miles Hellon according to theories by eighteenth-century German tuning theorists.

SOURCES

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

- D-B Mus.ms. Bach P 224 (Anna Magdalena Bach)
- D-B Mus.ms. Bach P 225 (Anna Magdalena Bach)
- D-B Mus.ms. Bach P 418 (Bernhard Christian Kayser, c1720–39)
- D-B Mus.ms. Bach P 420 (Johann Caspar Vogler, c1725)
- D-B Mus.ms. Bach P 804 (unknown scribe, 1720s)
- D-B Mus.ms. Bach P 1221 (Heinrich Nikolaus Gerber, 1725)

Leipzig, Bach-Archiv Leipzig

- D-LEb Go. S. 10 (Heinrich Nikolaus Gerber, c1725)

Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek

- D-LEb Peters Ms. 2a (unknown scribe, after 1802)
- D-LEb Peters Ms. 8 (unknown scribe, c1743)
- D-LEb Peters Ms. 7 (Johann Nicolaus Mempel & Johann Gottlieb Preller, c1743–49)

Washington, DC, Library of Congress

- US-Wc ML 96. B 186 (Johann Christoph Altnickol, c1744–59)



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

Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 14–17 February 2022

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer MARK BROWN

Keyboard Technician MILES HELLON

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXIII

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

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, Kings Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE, or via www.ppluk.com

BACH *Les suites françaises*

DÉPUIS QUE j'ai entrepris de jouer et d'enregistrer toutes les œuvres pour clavier de J S Bach, je suis fasciné, peut-être jusqu'à l'exagération, par les diverses traditions d'écriture et les variantes textuelles dans les manuscrits secondaires, qu'ils aient été préparés sous la supervision de Bach ou par des générations suivantes d'étudiants et de disciples. On pourrait penser que mon intérêt est la conséquence naturelle d'une tendance anti-conformiste à tout problématiser, mais je crois vraiment que ceux qui s'intéressent aux questions de pratique d'exécution feraient bien de voir dans les diverses sources une somme plus fiable de matière à réflexion et une mise en pratique ultérieure, par opposition à l'idée selon laquelle l'authenticité musicale vient simplement d'un vocabulaire homogénéisé de gestes stéréotypés tirés de quelques sources qui étudient rarement les œuvres musicales proprement dites.


Étant donné tous ces problèmes textuels, je me retiendrai néanmoins de poser cette pseudo question, soi-disant intelligente : « Qu'est-ce c'est que cette œuvre ? » Bach et ses contemporains (tout comme moi) auraient trouvé cette question agaçante, mais elle mérite qu'on s'y attarde pour comprendre l'attitude flexible des musiciens du XVIII^e siècle par rapport au nombre de mouvements appartenant à une suite, le terme « appartenant » excluant évidemment la possibilité que les mouvements en question s'appliquent à un autre recueil généralement compilé sous le titre générique de « suite ». Il est difficile d'établir pourquoi, dans le cas des Suites françaises de Bach, des mouvements supplémentaires apparaissent dans les manuscrits de la main de Gerber, car les copies de Gerber suggèrent un scénario possible selon lequel elles auraient été écrites chez lui, avec beaucoup de soin, à partir d'originaux aujourd'hui perdus prêtés par Bach dans le cadre de sa démarche pédagogique. Ces mouvements représentent-ils par ailleurs

des pièces perdues de Bach lui-même, ou plus probablement pourraient-ils être des pièces créées en collaboration au cours des leçons de Gerber, où se mélangeaient composition et improvisation ? Ce dernier déroulement semble plus plausible étant donné la nature hésitante et assez proche du pastiche des variantes de Gerber. Néanmoins, les rejeter comme n'étant pas de Bach—même si l'expression « de Bach » pourrait comprendre des éléments de collaboration—reviendrait à ignorer l'accueil réservé à ses Suites françaises au cours de leurs premières années d'existence.

J'ai bien conscience que ma décision de choisir des variantes textuelles et des mouvements a pour résultat une musique qui n'a potentiellement jamais existé—par exemple, l'enregistrement de la Suite française en mi bémol majeur (BWV815) est en réalité une suite de mouvements de portée générale d'au moins trois différentes traditions d'origine. Mais je crois vraiment qu'elle révèle, dans le cas d'une allemande ou d'une sarabande donnée avec plusieurs versions et même des phrases entières écrites avec des mélodies et des idées totalement différentes (par exemple, la sarabande du BWV816), que le concept d'un morceau dépendait, dans l'esprit de Bach, d'une idée fondamentale dont l'intégrité dépasse les menus détails de motifs ou de gestes spécifiques.

Quant à la musique elle-même, ce serait vraiment une grosse erreur de considérer que les Suites françaises sont d'une manière ou d'une autre des œuvres moins substantielles que les réalisations plus importantes de Bach en la matière. Il est vrai que l'architectonique d'œuvres ultérieures comme les partitas (BWV825–830) est complexe et ambitieuse au point de déconstruire tout le genre de la suite baroque, mais les Suites françaises ne souffrent absolument pas lorsqu'elles sont placées à côté des Suites anglaises (BWV806–811) plus massives et



The background of the page is a vertical strip of musical notation on aged paper, showing various notes, rests, and clefs. In the top right corner, there is a small, stylized icon of a hand pointing to the right.

antérieures de plusieurs années. En général, les motifs et les phrases des Suites françaises sont plus concises et sont le résultat de la distillation du métier que connaissent beaucoup de compositeurs dans leur période médiane. On se souvient à cet égard de l'immense transformation artistique évidente dans le style de Verdi entre le verbeux mais néanmoins inspiré *Nabucco* (1841) et la bouleversante immédiateté de *Macbeth* (1847). En tout cas, il est peu probable que cette caractéristique distinctive des suites sur le plan stylistique soit liée au fait qu'elles sont dites « françaises », terme qui fut vraisemblablement adopté dans le langage courant pour les distinguer des Suites anglaises (auxquelles il est fait allusion dans une source comme « faits pour les Anglois ») et les partitas, qui à un certain moment au XIX^e siècle étaient connues, inexplicablement, comme les « Suites allemandes ». Dans ces trois recueils de suites, le langage de composition est le style fondamentalement international qui en vint à définir la suite pour clavier baroque, où les *correnti* italiennes coïncident avec les rigaudons français et les *hornpipes* anglaises et même la polonaise de circonstance.

TROIS SUITES ORPHELINES De toutes les œuvres enregistrées dans cet album, la suite en sol mineur (BWV822) a la relation la plus précaire avec J S Bach, car cette œuvre n'existe que dans une seule source de la seconde moitié du XVIII^e siècle qui porte la simple attribution « Bach », procédé banal selon lequel on trouve toujours écrits des noms célèbres dans les manuscrits dont l'identification de l'auteur est incertaine. Il suffit de songer à certaines attributions absurdes d'œuvres à Purcell (une toccata en la majeur est à l'évidence une œuvre d'Allemagne du Nord) et à Haendel (entre autres, la Toccata en sol majeur, BWV916 !) pour voir à quel point on ne peut pas se fier à de telles choses sans vérifier par recoupement avec d'autres sources. Pire encore, contrairement à d'autres œuvres à

propos desquelles on pourrait au moins se demander « qui aurait pu écrire cette œuvre sinon Bach ? », il manque à la suite en sol mineur cette incontestable patine dorée caractérisant même les premières œuvres de Bach.

Néanmoins, j'ai inclus cette suite pour deux raisons : (a) dans l'éventualité où une autre source se présente et confirme que Bach en est l'auteur, au moins je l'aurai enregistrée et, plus important encore, (b) je trouve que c'est une pièce ravissante. De même, il n'y a pas grand-chose dans la partition qui donnerait du crédit aux affirmations de certains érudits pour qui cette pièce pourrait être une transcription pour instrument à clavier d'une œuvre pour orchestre—c'est particulièrement le cas pour l'ouverture initiale, dont les modulations dans la fugue, abondant en surprises tonales éloignées comme sol bémol majeur, n'évoquent guère les tonalités habituelles que l'on trouve dans la musique orchestrale contemporaine. La paire de menuets en contrepoint renversable fait aussi penser au langage pour instrument à clavier et aux genres de blagues privées en matière de composition des organistes d'Allemagne du Nord. Des générations entières de spécialistes de Bach semblent ignorer qu'une transcription ne restitue pas une texture orchestrale.

Dans la mesure où Bach avait l'habitude de compiler sa musique dans des recueils comportant plusieurs œuvres, il est intéressant de constater que les suites en la mineur et mi bémol majeur (BWV818 et 819 respectivement) figurèrent dans certaines sources à côté des Suites françaises. Comme le recueil le plus important, il ne nous est parvenu d'autographes ni de l'une ni de l'autre, ce qui rend quasiment impossible une datation fiable. Ceci dit, les structures à deux voix et l'architecture expressive quelque peu statique des allemandes et des courantes des deux suites ressemblent aux genres de mouvements de danse français copiés dans le cercle de Jean-Christophe




Bach au cours de la première décennie du XVIII^e siècle ; ces recueils comprennent des suites de compositeurs relativement mineurs comme Nicolas Lebègue (vers 1631–1702) et Louis Marchand (1669–1732).

En l'absence d'autographes, les deux suites présentent des problèmes textuels totalement inconciliables. La suite en la mineur (BWV818) subsiste dans deux lignées de copistes, l'une de H N Gerber (vers 1725) et l'autre du cercle de copistes de J N Mempell (vers 1735–40). Alors que le manuscrit de Gerber comporte une sarabande dans le style brisé (le « style brisé » essentiellement, mais pas toujours, imitant le luth et soutenant la voix chantante du clavecin) avec un double (« variation ») élaboré à deux voix, le copiste de la lignée de Mempell donne une seule sarabande avec la même structure harmonique mais dans une texture un peu plus monumentale et angulaire ; on ne peut avancer aucun scénario pour expliquer cette divergence à moins d'imaginer que le copiste postérieur ait abandonné l'idée d'une danse et variation au profit d'une sarabande « de référence ». J'ai choisi de jouer les trois formes de la sarabande, en plus du « Fort gai » remarquablement symphonique et plutôt classique (à nouveau de Mempell) qui ouvre le manuscrit plus tardif de la suite ainsi qu'un curieux mouvement à $\frac{3}{8}$, considéré dans la source comme un menuet, mais qui a davantage tendance à ressembler à un passepied. La suite en mi bémol majeur (BWV819) présente une divergence encore plus curieuse en ce qui concerne l'allemande. Alors que les manuscrits de Gerber et Bernhard Christian Kayser et de leurs divers copistes auxiliaires ont le même texte de base pour ce mouvement, une seule source—de Johann Caspar Vogler (vers 1725, D-B Mus.ms. Bach P 420)—contient un texte très chromatique qui semble émaner d'une certaine façon des contours mélodiques suggérés dans les autres sources. Je suis content que mon intuition selon laquelle le texte de Vogler doit constituer une sorte de « double », improvisé ou non, sur l'original de Bach ait


été confirmée en toute indépendance et avec beaucoup d'expertise dans une communication prononcée en avril 2000 à la réunion de l'American Bach Society par Ulrich Leisinger, membre de la Bach Archiv : « L'énigme des deux allemandes dans BWV819/819a et la méthode de Kirnberger pour écrire des sonates au pied levé. » Le présent enregistrement suit le texte du manuscrit de Vogler avec les reprises de chaque moitié de l'allemande, ce qui, je m'en rends compte à nouveau, constitue une version dont Bach n'aurait peut-être jamais pu avoir connaissance dans le contexte d'une même exécution. C'est là que l'art de l'enregistrement permet de réaliser quelque chose de totalement différent des limites en matière d'exécution ou en fait des jugements de valeur binaire de philologie.

NOTE À PROPOS DE L'INTERPRÉTATION La démarche consistant à attribuer de façon absolue certaines œuvres de J S Bach au clavicorde ou au clavecin remonte à la fin du XIX^e siècle, et atteint son paroxysme dans l'ouvrage absurde et bizarre d'Erwin Bodky *Interpretation of Bach's keyboard works* (1960). Personnellement, je n'arrive pas à comprendre l'argumentation de l'un ou l'autre camp et, d'après mon expérience personnelle, je peux dire que les fondements d'une interprétation peuvent rester constants tout en faisant place à certaines particularités liées au moyen d'expression dont on dispose. Je joue du clavecin dans la journée, alors que la nuit, après le dîner et peut-être un verre ou deux, je m'assieds au clavicorde et converse intimement avec le compositeur comme s'il était assis à côté de moi. J'ai enregistré les trois premières Suites françaises et les deux suites en la mineur et mi bémol majeur au clavicorde car c'est ainsi que je les joue en général à la maison, bien que dans mes oreilles (en particulier dans le « Fort gai » du BWV818) je puisse entendre parfois le riche grondement du clavecin. De même, bien que j'aie enregistré les trois autres Suites françaises au clavecin, je ne peux nier



que le meilleur de mon jeu émane très probablement de ce que j'ai appris au clavicorde.

À la différence de mes enregistrements des deux premiers livres du *Clavier-Übung* (Hyperion CDA68311/2 et CDA68336), au lieu de reproduire au pied de la lettre, pour ainsi dire, les ornements trouvés dans telle ou telle source, j'en suis venu à interioriser le vocabulaire d'ornement de chaque copiste dans la mesure où il expliquait ce qui était dans la musique elle-même. J'ai trouvé que, dans tout le manuscrit de Gerber, la prépondérance dans la tradition des ports de voix culminant dans un « pincé »



faisait plutôt davantage d'effet au clavicorde où ils donnaient une plus grande impression de vocalité à l'instrument ; comme avec la plupart des agréments français, ceci repose sur la montée et la descente de la voix humaine et l'utilisation de la dissonance et de minuscules gradations de la hauteur de son. On peut encore l'entendre dans la justesse quelque peu approximative de la majeure partie du jeu des orchestres français qui, dans ses meilleurs moments, peut être charitablement qualifié d'expressif.

MAHAN ESFAHANI © 2023
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BACH *Die französischen Suiten*

SEIT BEGINN meines Vorhabens, sämtliche Werke für Tasteninstrument von J. S. Bach einzuspielen und aufzunehmen, habe ich mich besonders für die verschiedenen Schreibstile der Kopisten und Notentextvarianten in den Sekundärmanuskripten interessiert, ob sie unter Bachs Aufsicht oder auch von späteren Bachschüler-Generationen angefertigt worden sind. Vielleicht ist diese Faszination übertrieben, und man könnte sie wohl als Begleiterscheinung einer eigenwilligen Neigung bezeichnen, alles zu problematisieren. Ich meine trotzdem, dass alle diejenigen, die sich mit Fragen der Aufführungspraxis befassen, gut daran täten, die verschiedenen Quellen als verlässlicheres Material zur Betrachtung und möglicherweise auch zur praktischen Anwendung anzusehen, im Gegensatz zu der Vorstellung, dass musikalische Authentizität lediglich aus einem homogenisierten Vokabular von Standardgesten entsteht, die aus einigen wenigen Quellen stammen, in denen selten tatsächliche Musikstücke erörtert werden.


In Anbetracht all dieser textuellen Fragen werde ich es mir dennoch verkneifen, eine pseudo-gescheite Frage zu stellen wie etwa: „Was ist das Werk?“ Bach und seine Zeitgenossen hätten diese Frage als irritierend empfunden (so wie ich auch), aber es lohnt sich, darüber nachzudenken, um die flexible Haltung der Musiker des 18. Jahrhunderts in Bezug auf die Anzahl der Sätze, die zu einer Suite gehören, zu verstehen, wobei der Begriff „gehören“ natürlich die Möglichkeit ausschließt, dass die entsprechenden Sätze Teil einer anderen Sammlung sein könnten, die im Allgemeinen unter dem Gattungsnamen „Suite“ zusammengestellt wird. Weshalb im Fall von Bachs Französischen Suiten zusätzliche Sätze in den von Gerber angefertigten Manuskripten auftauchen, ist schwer nachzuvollziehen, da Gerbers Abschriften darauf schließen lassen, dass sie zu Hause und mit großer Sorgfalt auf der

Grundlage von heute verschollenen Originalen entstanden sein könnten, die Bach ihm möglicherweise in seiner Rolle als Lehrer ausgeliehen hatte. Handelt es sich bei diesen Sätzen um verschollene Stücke von Bach selbst, oder handelt es sich vielleicht eher um Gemeinschaftswerke, die während Gerbers Unterricht entstanden waren, welcher auch Anleitung in Komposition und Improvisation umfasste? Letzteres scheint plausibler, da die Gerber-Varianten etwas zaghaft und Pasticcio-artig anmuten. Sie jedoch zu verwerfen, da sie nicht von Bach stammen—auch wenn „von Bach“ eine gewisse Zusammenarbeit beinhalten könnte—würde bedeuten, dass man gleichzeitig die Rezeption seiner Französischen Suiten zu Beginn ihrer Existenz ignorieren würde.

Ich bin mir bewusst, dass meine Entscheidung, Notentextvarianten und Sätze auszuwählen, zu Musik führt, die es möglicherweise so nie gegeben hat—so ist die Aufnahme der Französischen Suite Es-Dur (BWV815) beispielsweise eine Art Anthologie von Sätzen aus mindestens drei verschiedenen Quellen. Was hier meiner Meinung nach allerdings deutlich wird, ist, dass im Falle einer bestimmten Allemande oder Sarabande mit mehreren Versionen und sogar ganzen Phrasen, die mit völlig unterschiedlichen Melodien und Ideen komponiert wurden (z.B. die Sarabande aus BWV816), das Konzept eines Stücks für Bach offensichtlich von einer grundlegenden Idee herrührte, deren Integrität über die Einzelheiten spezifischer Motive oder Gesten hinausgeht.


Was die Musik selbst betrifft, so wäre es ein großer Fehler, die Französischen Suiten als weniger gehaltvolle Werke zu betrachten als Bachs größere Stücke in diesem Genre. Zugegeben, die Architektur späterer Werke, etwa die Partiten BWV825–830, ist komplex und ehrgeizig, bis hin zur Dekonstruktion der gesamten barocken Suitengattung, aber die Französischen Suiten leiden keineswegs



The background of the page is a vertical strip of a musical score, showing several staves with handwritten notes and clefs. The paper has a yellowish, aged appearance.

darunter, wenn man sie neben die massiveren Englischen Suiten (BWV806–811) stellt, die einige Jahre zuvor entstanden waren. Im Allgemeinen sind die Motive und Phrasen der Französischen Suiten prägnanter und repräsentieren in gewisser Weise Bachs kunsthandwerkliche Quintessenz. Er war nicht der einzige Komponist, der in seiner mittleren Schaffensperiode derartig vorging: man fühlt sich hier an die enorme künstlerische Veränderung in Verdis Stil erinnert, die sich zwischen dem langatmigen, aber dennoch inspirierten *Nabucco* (1841) und der erschütternden Unmittelbarkeit von *Macbeth* (1847) abzeichnet. Dieses stilistische Unterscheidungsmerkmal der Suiten dürfte jedenfalls nicht damit zusammenhängen, dass sie als „französisch“ bezeichnet werden, ein Name, der sich höchstwahrscheinlich im allgemeinen Sprachgebrauch durchsetzte, um sie von den Englischen Suiten (in einer Quelle als „faits pour les Anglois“ bezeichnet) und den Partiten zu unterscheiden, die irgendwann im 19. Jahrhundert unerklärlicherweise als „Deutsche Suiten“ bezeichnet wurden. Alle drei Suitensammlungen weisen in ihrem musikalischen Ausdruck einen internationalen Stil auf, der zu einem Charakteristikum der barocken Suite für Tasteninstrumente werden sollte, wobei italienische Correnten mit französischen Rigaudons und englischen Hornpipes und sogar einer gelegentlichen Polonaise zusammentreffen.


DREI WAISEN-SUITEN Von allen Werken auf diesem Album hat die g-Moll-Suite (BWV822) die unsicherste Verbindung zu J. S. Bach, da das Werk nur in einer einzigen Quelle aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert ist, welche die lapidare Zuschreibung „Bach“ so beiläufig trägt, wie berühmte Namen schon immer in Manuskripten mit unklarer Urheberschaft eingetragen wurden. Man muss sich nur einige absurde Zuschreibungen von Werken an Purcell (eine Toccata in A, die offensichtlich aus Norddeutschland

A small, stylized icon of a hand with the index finger pointing to the right, located in the top right corner of the page.

stammt) und Händel (ausgerechnet die Toccata in G-Dur, BWV916!) vor Augen führen, um nachzuvollziehen, wie wenig man solchen Dingen ohne Gegenprobe mit anderen Quellen trauen kann. Erschwerend kommt hinzu, dass die g-Moll-Suite im Gegensatz zu anderen Werken, bei denen man sich zumindest fragen kann, wer außer Bach dieses Werk geschrieben haben könnte, nicht die unfehlbar goldene Patina aufweist, die selbst die frühesten Werke Bachs auszeichnet.


Dennoch habe ich diese Suite aus zwei Gründen mit aufgenommen: (a) falls eine andere Quelle auftaucht und Bachs Urheberschaft bestätigt, habe ich sie zumindest aufgenommen, und, noch wichtiger, (b) sie ist meiner Meinung nach ein reizvolles Stück. Zudem findet sich in dem Notentext wenig, was die Behauptung einiger Forscher stützen würde, dass es sich bei dem Stück um eine Transkription eines Orchesterwerks für Tasteninstrument handeln könnte. Dies gilt insbesondere für die Ouvertüre zu Beginn, deren Modulationen in der Fuge, die in so weit entfernte Tonarten wie Ges-Dur vordringen, kaum zu den üblichen Tonarten zeitgenössischer Orchestermusik passen. Die beiden Menuette im umkehrbaren Kontrapunkt deuten ebenfalls darauf hin, dass die Inspirationsquelle eher in der Tonsprache der Tastenmusik anzusiedeln ist, ganz zu schweigen von den Anspielungen auf die kompositorischen Insiderwitze der norddeutschen Organisten. Ganze Generationen von Bach-Forschern scheinen zu vergessen, dass eine orchestrale Struktur noch lange kein Beweis für eine Transkription ist.

Da Bach seine Musik gerne zu Zyklen mit mehreren Werken zusammenstellte, ist es interessant, dass die Suiten a-Moll und Es-Dur (BWV818 bzw. 819) in einigen Quellen neben den Französischen Suiten aufgeführt sind. Ebenso wie bei dem größeren Zyklus sind auch hier die autographen Manuskripte nicht überliefert, was eine zuverlässige Datierung nahezu unmöglich macht. Allerdings ähneln



die zweistimmigen Strukturen und der etwas statische, architektonische Ausdruck der Allemanden und Couranten beider Suiten der Art von französischen Tanzsätzen, die im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in dem Kreis um Johann Christoph Bach kopiert wurden; diese Sammlungen enthalten Suiten von relativ unbedeutenden Komponisten wie Nicolas Lebègue (ca. 1631–1702) und Louis Marchand (1669–1732).

Da die Autographe der beiden Suiten nicht überliefert sind, stellen sich jeweils völlig unvereinbare textliche Fragen. Die a-Moll-Suite (BWV818) ist von zwei Schreiber-Schulen überliefert, eine von H. N. Gerber (um 1725) und die andere aus dem Schreiberkreis um J. N. Mempel (um 1735–40). Während das Gerber-Manuskript eine Sarabande im *Style brisé* (der „gebrochene“ oder „zerlegte Stil“, der im Wesentlichen, wenn auch nicht immer, die Laute imitiert und die Singstimme des Cembalos unterstützt) zusammen mit einem aufwändigen zweistimmigen *Double* („Variation“) enthält, notiert der Schreiber aus dem Mempel-Kreis eine einzelne Sarabande mit der gleichen harmonischen Struktur, die aber eher monumental und kantig gehalten ist. Eine Erklärung für diese Diskrepanz liegt nicht auf der Hand, es sei denn, man stellt sich vor, dass der spätere Kopist das Konzept eines Tanzes und einer Variation zugunsten einer „definitiven“ Sarabande verworfen hat. Ich habe mich entschieden, alle drei Varianten der Sarabande zu spielen, zusätzlich zu dem bemerkenswert symphonischen und eher klassischen „Fort gai“ (ebenfalls von Mempel), mit dem das spätere Manuskript der Suite beginnt, sowie zu einem kuriosen Satz in $\frac{3}{8}$, der in der Quelle als Menuett bezeichnet wird, jedoch eher den Rhythmen und dem Metrum eines Passepieds entspricht. In der Suite Es-Dur (BWV819) gibt es eine noch merkwürdigere Diskrepanz in Bezug auf die Allemande. Während die Manuskripte von Gerber und Bernhard Christian Kayser und ihren verschiedenen Kopisten denselben Grundtext



für diesen Satz aufweisen, enthält eine einzige Quelle— von Johann Caspar Vogler (um 1725, D-B Mus.ms. Bach P 420)—einen äußerst chromatischen Notentext, der in gewisser Weise von den melodischen Konturen auszugehen scheint, die in den anderen Quellen angedeutet wurden. Es freut mich, dass mein intuitives Gefühl, dass Voglers Version eine Art *Double* von Bachs Original (ob nun improvisiert oder nicht) darstellen muss, von Ulrich Leisinger vom Bach-Archiv in einem Vortrag auf der Tagung der American Bach Society im April 2000 mit beträchtlichem wissenschaftlichem Einblick bestätigt wurde: „Das Rätsel der beiden Allemanden in BWV819/819a und Kirnbergers Methode, Sonaten herauszuhauen“. Die vorliegende Aufnahme enthält den Notentext aus dem Vogler-Manuskript in den Wiederholungen der beiden Hälften der Allemande— es ist mir durchaus bewusst, dass wir es nun wiederum mit einer Version zu tun haben, die im Kontext einer einzelnen Aufführung, wie Bach sie vertraut war, möglicherweise unbekannt ist. Hier kann die Kunst der Aufnahme etwas erreichen, das sich von den Einschränkungen der Aufführungssituation oder gar den binären Werturteilen der Philologie völlig unterscheidet.

ZUR AUSFÜHRUNG Die Bemühungen, bestimmte Werke von J. S. Bach endgültig dem Clavichord oder dem Cembalo zuzuordnen, begannen im späten 19. Jahrhundert und erreichten ihren Höhepunkt in Erwin Bodkys sinnloser und bizarrer *Interpretation of Bach's keyboard works* (1960). Ich selbst habe weder die Argumentationen des einen noch des anderen Lagers wirklich nachvollziehen können, und aus persönlicher Erfahrung kann ich sagen, dass die Grundlagen der eigenen Interpretation konstant bleiben können, während sie je nach Medium bestimmten Eigenheiten weichen. Ich spiele das Cembalo tagsüber, während ich nachts, nach dem Abendessen und vielleicht einem oder zwei Gläsern, mich ans Clavichord setze und



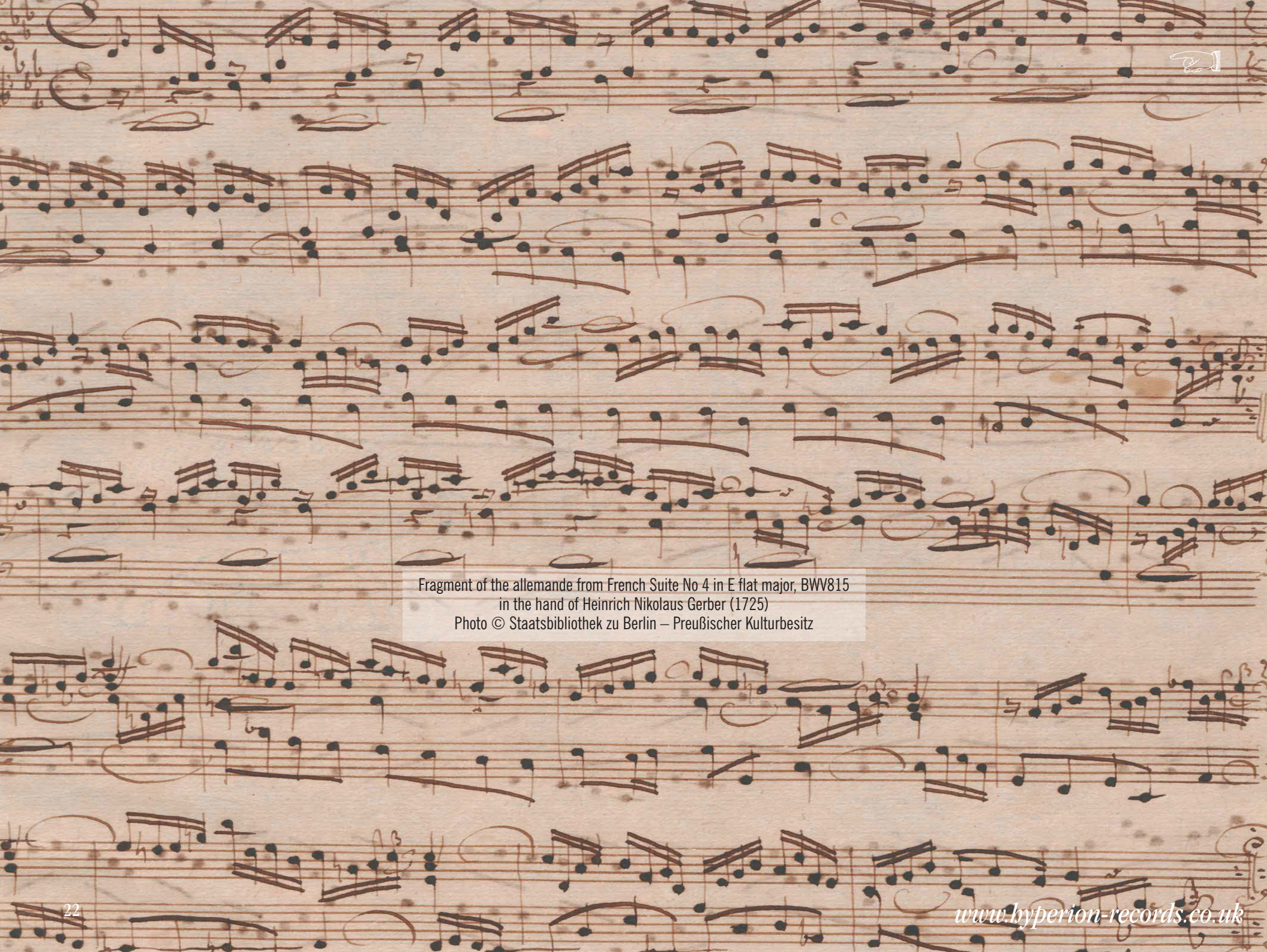
mit dem Komponisten kommuniziere, als säße er neben mir. Ich habe die ersten drei der Französischen Suiten und die beiden Suiten in a-Moll und Es-Dur auf dem Clavichord aufgenommen, weil ich sie im Allgemeinen zu Hause so spiele, obwohl ich innerlich gelegentlich auch (besonders im „Fort gai“ von BWV818) das satte Schnarren des Cembalos hören kann. Auch wenn ich die letzten drei der Französischen Suiten auf dem Cembalo eingespielt habe, kann ich nicht leugnen, dass mein bestes Spiel höchstwahrscheinlich von dem stammt, was ich auf dem Clavichord gelernt habe.

Im Gegensatz zu meinen Aufnahmen der ersten beiden Teile der *Clavierübung* (Hyperion CDA68311/2 und CDA68336) habe ich die Ornamente, die in dieser oder jener Quelle zu finden sind, nicht buchstabengetreu

nachgespielt, sondern das Verzierungsvokabular des jeweiligen Schreibers so weit verinnerlicht, dass ich das Gefühl hatte, es verdeutliche die Musik selbst. Die in den Gerber'schen Manuskripten vorherrschenden *Ports de voix* (Vorschläge), die in einem *Pincé* (Mordent) gipfeln, fand ich am Clavichord wirkungsvoller, da sie hier für eine größere Vokalität sorgten; wie bei den meisten französischen *Agréments* liegt hier das Ansteigen und Abfallen der menschlichen Stimme sowie die Verwendung von Dissonanzen und winzigen Tonhöhenabstufungen zugrunde. Es ist dies auch in dem nicht immer ganz reinen französischen Orchester-spiel hören, das in seinen besseren Momenten mit etwas Großzügigkeit als ausdrucksvoll bezeichnet werden kann.

MAHAN ESFAHANI © 2023
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL





Fragment of the allemande from French Suite No 4 in E flat major, BWV815
in the hand of Heinrich Nikolaus Gerber (1725)
Photo © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz