

MATTHIAS · GRIEWISCH · M · CM · XCIX

Bach - CLAVIER-ÜBUNG 1 - Gester

Le clavecin a été construit en 1999 par Matthias Griewisch d'après un instrument à 2 claviers qui se trouve dans le Palais Charlottenburg de Berlin et qui est attribué à Michael Mietke (vers 1671 - 1729).

On sait que Mietke, qui était facteur d'instruments attiré de la cour de Brandebourg dès 1697, a livré en 1719 à la Cour de Cöthen un clavecin qui lui avait été commandé par J. S. Bach.

L'instrument de l'enregistrement est la propriété du Conservatoire et de l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg.

Harpsichord by Matthias Griewisch, 1999. Copy of a double-manual instrument in Charlottenburg Castle, Berlin, attributed to Michael Mietke (c. 1671 – 1729). Michael Mietke was the court instrument maker of the Electorate of Brandenburg from 1697 onwards. It is known that he delivered at least one harpsichord to Köthen, commissioned by Johann Sebastian Bach.

The instrument of the recording belongs to the Strasbourg Conservatory & Académie Supérieure de Musique.



Clavir Übung
bestehend in
Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
Menuetten, und andern Galanterien;
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget

von
Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen würcklichen Capellmeistern

und
Directore Chori Musici Lipsiensis.

OPUS I.
In Verlegung des Autoris.

1731.

Leipzig. in Commission bey Boetii Seef: hinderlassene Tochter, unter den Rath hause.

Johann-Sebastian Bach

CLAVIER-ÜBUNG 1 (Partitas BWV 825-830)

CD 1

	Partita 1 en si bémol majeur / B Flat Major, BWV 825	(20'10"")
1	Präludium	1'58"
2	Allemande	5'30"
3	Corrente	3'10"
4	Sarabande	3'57"
5	Menuet 1	1'23"
6	Menuet 2	1'28"
7	Giga	2'35"

	Partita 2 en ut mineur / C Minor, BWV 826	(22'32"")
8	Sinfonia (<i>grave adagio - andante - allegro</i>)	4'42"
9	Allemande	5'31"
10	Courante	2'34"
11	Sarabande	3'35"
12	Rondeaux	1'48"
13	Capriccio	4'02"

	Partita 3 en la mineur / A Minor, BWV 827	(19'02"")
14	Fantasia	2'19"
15	Allemande	3'10"
16	Corrente	3'27"
17	Sarabande	3'03"
18	Burlesca	2'15"
19	Scherzo	1'09"
20	Gigue	3'33"

CD 2**Partita 4 en ré majeur / D Major, BWV 828**

(33'53"")

1	Ouverture	5'53"")
2	Allemande	9'31"")
3	Courante	4'00"")
4	Aria	2'19"")
5	Sarabande	5'41"")
6	Menuet	2'07"")
7	Gigue	4'10"")

Partita 5 en sol majeur / G Major, BWV 829

(22'19"")

8	Præambulum	2'33"")
9	Allemande	8'55"")
10	Corrente	2'11"")
11	Sarabande	4'20"")
12	Tempo di Minuetta	1'52"")
13	Passepied	1'44"")
14	Gigue	4'22"")

Partita 6 en mi mineur / E Minor, BWV 830

(31'58"")

15	Toccatà	7'00"")
16	Allemanda	3'41"")
17	Corrente	5'44"")
18	Air	1'23"")
19	Sarabande	5'39"")
20	Tempo di Gavotta	2'23"")
21	Gigue	6'00"")

Martin Gester

Clavecin / Harpsichord / Cembalo

Les Partitas (BWV 825–830) ou Clavir-Übung

*/ bestehend in / Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueu,
/ Menuetten, und anderen Galanterien ; / Denen Liebhabern zur Gemüths
Ergoetzung verfertigt / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch
Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici
Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731.*

*Clavir-Übung (Étude pour le clavier) consistant en préludes, allemandes,
courantes, sarabandes, giges, menuets, et autres galanteries,
pour le divertissement des amateurs de Johann Sebastian Bach...opus 1,
publié par l'auteur, 1731.*

Dans la tradition d'un genre...

Quand il entreprend l'élaboration de la première partie de la Clavierübung, J.S. Bach vient d'accéder (printemps 1723) au poste de Cantor de Saint Thomas et de *Director Musices* à Leipzig où il a à faire face à une activité considérable : en plus de la composition des cantates pour le dimanche et des passions, et d'enseigner à la *Thomasschule*, il achève les *Suites «françaises»* (vers 1725) qui suivent un impressionnant ensemble de *Suites «anglaises»* pour le clavecin (vers 1723), des *Suites, Sonates et Partitas* pour violon seul, pour violoncelle seul et pour flûte seule, et des «*Six Trios pour le clavier avec un violon*» dites aujourd'hui «*Sonates pour clavecin et violon*». C'est au milieu d'une activité aussi intense qu'il entreprend son « grand œuvre », son « *Opus 1* », dans le domaine de la musique de clavier et le genre de la suite à la française sous le nom italien de *partita*.

De fait, Bach était précédé par une réputation de virtuose et d'improvisateur hors pair à l'orgue et au clavecin. Il venait d'achever les éminents ouvrages pédagogiques que sont les *Inventions & Sinfonias à 2 et 3 voix* (1720-23) et la première partie du *Clavier bien tempéré* (1722). Malgré une activité tournée vers tous les secteurs de la composition et de l'enseignement, suivant l'exemple de ses illustres collègues Johann Kuhnau, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Christoph Graupner et Georg Friedrich Händel qui avaient publié divers ouvrages pour un public d'amateurs

éclairés toujours grandissant, Bach se devait d'illustrer son art parvenu au plus haut degré de maturité dans un genre qui jouissait alors d'une faveur particulière : l'*Ouverture à la française*, désignée sous le nom de *Partie* ou *Partita*, et d'en éditer les œuvres. Pour ce faire, il pouvait s'appuyer, sur un vaste réseau de connaissances et collègues à Dresde, Halle, Lüneburg, Brunswick, Nuremberg, Augsburg auquel contribuait sa nouvelle position enviable à Leipzig.

Le terme de « *partita* », tout comme celui du recueil « *Clavierübung* » est celui qu'emploie le prédécesseur de Bach, Johann Kuhnau, dans ses deux recueils parus à Leipzig en 1689 et 1692, ce qui fait de l'œuvre qu'entreprend Bach une manière d'hommage. Bach aurait aurait aussi pu publier en tant que tel l'un de ses précédents recueils de suites (« anglaises » et « françaises »), tous deux achevés dans leur genre. Mais il est pleinement conscient du chemin parcouru à travers la composition de l'ensemble considérable de chefs-d'œuvres que constituent les cantates de Leipzig, la *Passion selon Saint Jean*, puis la *Passion selon Saint Mathieu*, les *Sonates & Partitas* pour violon seul, pour violoncelle et pour flûte, les *Sonates* pour clavier et violon et les chorals et grands *Préludes et Fugues* pour l'orgue : seule une nouvelle composition sera à même d'illustrer un genre qui a alors toutes les faveurs du milieu musical et qu'il convient d'illustrer de la manière qui corresponde à la dernière évolution de son art. Le nouvel ouvrage, distingué par l'ambition toute nouvelle d'une publication en direction d'un large public (il n'y a dans la dédicace de mention ni d'un prince, ni d'un mécène, mais des seuls « amateurs », c'est-à-dire du public cultivé), montrera le chemin stylistique parcouru dans l'intervalle d'une génération et la stature du nouveau Cantor au faite de son art.

« L'œuvre fit grande impression »

« Cette publication fit grand bruit dans le monde musical : on n'avait guère vu ni entendu jusqu'alors d'aussi excellente composition pour le clavecin. Celui qui s'était rendu familiers quelques-uns de ces morceaux pouvait, grâce à eux, trouver le succès dans le monde : de notre temps, même un jeune artiste peut s'instruire à leur contact, tant ils sont brillants, agréables, expressifs, et toujours nouveaux ». (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, J.N. Forkel, Leipzig 1802)

Et Forkel d'ajouter que, contrairement à la plupart des suites baroques, celles-ci ont résisté à l'usure du temps. Plus que toute autre, les *Partitas* - avec le *Concerto Italien* et les *Variations Goldberg* - sont restées au répertoire des pianistes avant le renouveau baroque.

Signe qu'elles dépassent largement et le style « galant » qu'annonce le titre, et l'univers du clavecin.

Dans les *Suites « anglaises »*, Bach illustre un modèle « importé » tel qu'on le trouve dans l'œuvre de Couperin, notamment dans *Sonates et Suites Les Nations* (qu'il a connues) : hors la première Suite « anglaise » en *la* majeur et son prélude à la française, certainement composée sur le modèle des *Suites* de Dieupart bien avant, les cinq autres illustrent un même schéma : sous le nom de *Prélude*, une sinfonia, ou allegro de concerto à l'italienne (long, plus qu'aucun prélude des *Partitas*) dans 5 tons différents, suivi d'une suite de danses à la française quasi interchangeables, leur tonalité mise à part, et d'une élaboration contrapuntique conséquente, notamment dans les giges. À cette palette de styles juxtaposés répondaient les *Suites « françaises »*, de dimensions plus réduites, sans préludes, mais où les styles français et italien se distribuent les danses variées, répondant plus que jamais à l'idéal des « goûts réunis ». Il en résulte une palette de caractères et de styles plus variés, plus personnalisés au fil des suites selon un principe de variété en élaboration constante, et qui trouve son accomplissement dans les *Partitas*.

Loin d'être un recueil de plus, les *Partitas* sont un point ultime dans le genre, un sommet. Bien plus qu'une palette de danses, de styles, de genres divers, laissant loin derrière elles les modèles hérités, elles mettent en œuvre la préoccupation de Bach qui s'illustre dans toute une série de chefs d'œuvres (cités plus haut), et qui est au centre des quatre volumes de la *Clavierübung* : à l'intérieur d'un genre choisi, créer une synthèse accomplie des expériences, des styles, des genres hérités dans une œuvre à la fois conforme au genre, originale et neuve, et dans une cohérence supérieurement maîtrisée.

Les six *Partitas* parurent, d'abord séparément, en 1726 (1^{ère}), 1727 (2^e et 3^e), 1724 (4^e) et 1730 (5^e et 6^e). Les partitas 3 et 6 avaient déjà figuré, sous une forme primitive, dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena, en 1725. Toutes parurent en un recueil en 1731 sous le titre ci-dessus. Il semble qu'elles rencontrèrent un franc succès et connurent trois éditions successives.

Ordre & Varietas

Tout en étant fortement diversifiées, les six *Partitas* s'ordonnent dans une organisation réfléchie.

Bien que deux d'entre elles aient existé avant la constitution du recueil, il semble qu'un plan ait été conçu dès l'origine, dont l'ordre est apparent mais dont la clé ne nous est pas

livrée. Le cycle va, globalement, du simple au complexe. L'ordre des tons dessine une série en expansion : *Sib - do - la - Ré - Sol - mi*, qui verra son complément dans la *Clavierübung* II avec les deux tons manquants de la gamme allemande : *Fa* et *si* (l'*Ouverture à la française* sera transposée depuis son ton d'origine de *do* mineur à cet effet - par ailleurs, on ne saurait dire si le contenu du 2^e volume était déjà prévu lors de la publication du premier).

Chaque partita trouve sa cohérence à partir d'un style d'écriture et un registre affectif ou symbolique dominant en relation avec le ton choisi.¹ En fonction de critères tenant autant à l'affect qu'au style, il se dégage une organisation par paires en opposition : I & II (la plus française et innocente / la plus italienne et grave), III & IV (sur le mode populaire / de cour), V & VI (virtuosité et badinerie / lamento et gravité). En même temps, une organisation en 2 parties place l'*Ouverture à la française* au début de la *Partita* IV à l'instar des *Variations Goldberg*. Par ailleurs, l'expansion qui touche la série des tons se retrouve au niveau des dimensions : les ensembles ainsi formés sont de dimensions croissantes, et la *Partita* VI sort très nettement du cadre de ce qu'on est convenu d'appeler une « suite à la française », aussi bien pour ses dimensions, pour sa complexité que pour son contenu affectif.

Les 6 *Partitas* sont introduites par un prélude d'écriture et de nom différents (sans qu'il y ait nécessairement une relation exacte du titre au contenu, simplement par systématisme dans la variété : « *Præambulum* » au début de la *Partita* V et « *Fantaisie* » pour la *Partita* III pourraient aussi bien être remplacés par « *Toccata* » et « *Invention* » pour faire référence à des œuvres similaires du compositeur). Chaque *Partita* comporte 7 mouvements, sauf la *Partita* II qui en comporte 6, de manière à former 41 mouvements (chiffre symbolique de J.S. Bach). Toutes comportent les quatre danses habituelles : allemande (toutes sont dans le même mouvement d'« allemande grave »), courante (trois italiennes à 3/4 ou 3/8 sous le nom de « corrente », deux françaises, à 3/2), sarabande et gigue - seule la *Partita* II se termine par un *Capriccio*. D'ailleurs, l'ensemble des danses de cette partita, qui s'annonce italienne par sa *Sinfonia* et son finale, ne comporte que des noms français : *Allemande, Courante, Sarabande, Rondeaux* mais dans une écriture généralement plus violonistique (à l'italienne) que luthée (à la française) ; et son *Capriccio* final, une fugue concertante, est écrit dans le mètre réputé italien de 2/4. Sorte de figure d'enjambement par-delà les danses et les partitas, souvent répétée, expression d'une volonté de réunion des styles à tous les niveaux. Chaque terme recouvre une musique plus complexe que ce que le titre semblerait

annoncer. Depuis l'*Ouverture à la française* de la *Partita* IV avec sa fugue-concerto, à la *Sinfonia* à l'italienne de la *Partita* II (cette sorte de notes pointées ne sont pas de style français !) en passant par les doubles fugues des giges, les courantes ou *corrente* - toutes dans des rythmes différents -, la *Gigue* en style archaïque compliqué de diminutions en *mi*, la *Sarabande* de la *Partita* VI à l'ornementation superlative, ou l'*Allemande* de la *Partita* IV en manière d'aria violonistique parsemée de style luthé, il n'y a nul systématisme, et les techniques d'écriture comme les styles et les dénominations coexistent, sont fondus dans une polyphonie à multiples visages (polyphonie de voix, mais aussi polyphonie de styles, de techniques, de rythmes, de genres et d'affects) qu'on ne saurait réduire en mots et qu'il est passionnant de découvrir à chaque page. On y reviendra ci-dessous pour chaque œuvre.

Intermède : Musique élaborée : et danse !

Il est habituel de dire : « Dans les *Partitas*, la danse n'est qu'un prétexte... ». C'est bien de notre époque de le croire. C'est charger Bach d'un défaut qui tient bien plutôt aux limites de ses interprètes, elles-mêmes dues à un décalage de cultures...

Forkel, en son temps, le faisait déjà remarquer :

« Les particularités de l'harmonie et de la mélodie de Bach étaient encore rehaussées par l'inépuisable variété de ses rythmes... Les compositeurs de l'époque de Bach avaient plus que ceux de tout autre temps l'occasion d'apprendre à manier aisément et savamment les diverses espèces de rythmes à l'aide des suites qui était pratiquées alors en place de nos sonates... dans lesquelles le rythme jouait le principal rôle. Le compositeur était alors obligé d'user d'une grande variété de temps de mesure et de mètres (inconnus maintenant pour la plupart), et de les traiter avec une grande sûreté de main s'il voulait donner à chaque air de danse son caractère et son rythme précis. Bach étendit cette branche de l'art plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il essaya et fit usage de toute espèce de caractères rythmiques pour diversifier autant que possible la couleur de ses morceaux² ».

La perte de l'habileté à combiner des musiques élaborées avec les caractères des danses s'est accentuée par la suite au gré des changements et de la multiplication des styles, et surtout du cloisonnement progressif des genres (mais on disait que Chopin, dépositaire, *mutatis mutandis*, de cette tradition remontant à Couperin - mais aussi à Telemann -, était

inimitable pour concilier danse, chant, expression et, à l'occasion, bravoure, à l'admiration de ses pairs).

La formation du musicien, aujourd'hui, part de tout autres bases que celles du musicien d'autrefois. Son « formatage » s'opère à partir de répertoires tellement divers (quand ce n'est pas d'un solfège adapté à rien à force de vouloir l'être à tout) que ce grand éclectisme, comptant sur une grande abondance de directives standardisées dans la partition (dynamiques, toucher, phrasé), aboutit à une manière d'égalisation, de « non structuration » polyvalente prête à tout (raison pour laquelle, souvent, quand ces signes manquent, le musicien « de la partition » s'empresse d'en écrire en quantité). Et même les écoles « baroques » d'aujourd'hui ont bâti sur ces bases-là, refondées, à des fins de purification du style, dans des traités et sur la conception rythmique de la *prima pratica* (où le nord de l'Europe traditionnellement excelle) plus que dans l'expérimentation de ce que que l'art baroque a de commun avec des époques postérieures - souvent considérées comme impures - et notamment la danse de cour, sa dynamique, ses élans différés, sa flexibilité codifiée. Il y a aujourd'hui davantage un regain d'intérêt pour la danse baroque, mais s'il y a véritable interaction, c'est généralement dans les danses « de bal », beaucoup moins dans la musique élaborée telle celle de Bach ou dans celle des compositeurs d'opéra comme dans les *lamenti* portés par un mouvement de sarabande ou de passacaille (*Lascia ch'io pianga*, la Mort de Didon).

À lire les livres de clavecin (*Notenbüchlein* d'Anna Magdalena, de Wilhelm Friedemann, du jeune Mozart...) on constate que l'essentiel de la formation de base du musicien était réalisée à partir de danses, que le sens rythmique et structurel était sous-tendu par les « caractères rythmiques³ » (aussi naturellement qu'on parle avec l'accentuation, les sons et la mélodie d'une langue, voire « un accent de quelque part »), et que toute musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale, religieuse ou séculière, simple ou élaborée, s'inscrivait sur ces bases, variées et toujours présentes.

Pour Bach, comme pour son siècle, comme pour Lalande, Rameau, Corelli (même dans les *Concerti da chiesa*, où les caractères des danses ne disent pas leur nom) et Händel, la danse n'est pas un ornement occasionnel, c'est un élément structurant et symbolique essentiel. Elle se trouve partout, même dans les passions (cf. le finale sur un mouvement de sarabande de la *Passion selon Saint Jean*). D'autant plus, s'agissant de la suite à la française, Bach l'aborde avec autant de respect du modèle que quand il aborde le concerto italien

ou la sonate instrumentale : loin d'en éluder les caractères, il les assume et les transcende. C'est à dire qu'il en respecte la forme, la fonction et le style d'ensemble (dont le caractère des danses) et les confronte à tout un monde d'héritage, d'expériences acquises, d'invention et d'expression qui transcende l'œuvre de l'intérieur.

Ainsi, la *Sarabande en la mineur* est, au sein de la partita « sur le mode populaire », malicieusement déguisée en polonaise (elles ont une physionomie rythmique compatible), et c'est la concurrence entre deux caractères superposés qui en fait toute le piquant. L'apparente aria à l'italienne de la *Sarabande en ré* majeur (*Partita IV*) et, surtout, la *Sarabande en mi* (*Partita VI*), à l'ornementation extrême, sont bien sous-tendues par le geste de la danse ; c'est le conflit entre le geste dramatique et la structure rythmique qui exalte l'expression à la fois intense et noble - selon le même principe, toute l'époque baroque fait chanter des *lamenti* désespérés sur des rythmes de sarabande ou de passacaille - généralement réduits à des mouvements très lents et statiques, sans la tension entre la torsion du désespoir et la « tenue » aristocratique, et qui en fait toute la tragique noblesse.

Habitée par le geste de la danse, la musique recherche moins l'opposition des tempi que celle des « caractères rythmiques », à tel point qu'il arrive souvent que se suivent des mouvements qui sont quasiment dans le même tempo, mais avec un mètre, un mouvement ou une écriture contrastés⁴. Par ailleurs, la tension interne créée par le caractère rythmique donne une toute autre sensation du tempo : il y a tantôt plus d'énergie que de vitesse, ou inversement. Ce qui fait qu'on ne peut évaluer un tempo sans que ce ne soit relativement au mouvement⁵. Un exemple caractéristique : la retenue du 2^e temps suivant un premier temps soulevé - et non posé, comme c'est la norme aujourd'hui - commune à presque toutes les danses ternaires modérées et lentes dont la sarabande, la passacaille, le menuet modéré, la polonaise, la courante italienne quand elle est retenue comme dans les partitas I et III, la gaillarde anglaise ... et toutes musiques assimilées. Cette résistance crée l'élan vers le 1^{er} temps de la mesure suivante qui, résorbant l'élan, se trouve suspendu avant le deuxième temps suivant etc. Le rythme en est complexifié, enrichi, et n'est pas tenté par l'écoulement régulier qui désire la vitesse ; ce principe s'observe aussi dans beaucoup danses de tradition orale, y compris, par exemple, dans l'art sophistiqué du tango argentin⁶.

RÉSISTANCES...

Georges Muffât comparait le tempo dans la musique française et dans la musique italienne : confrontant la musique de Lully ou du premier Couperin et celle de Corelli, il remarquait

que la musique italienne était à la fois plus rapide dans les mouvements *allegro* et plus lente dans les mouvements lents. C'est que la musique française (ou à la française) d'alors, structurée plus qu'aucune autre par la danse et la déclamation versifiée (telle qu'elle est appliquée dans le récitatif de l'opéra ou de la cantate et qu'elle influence alors même l'air chanté), faite d'une grande variété de « mouvements », trouve sa tension interne dans la résistance qu'opposent la parole déclamée, le pas de danse, et le geste instrumental qui les imite, et de surcroît en perturbe ou en retient l'écoulement par une ornementation parfois extrême (cf. les gavottes et giges de Couperin) - dans un torrent, plus que la vitesse de l'eau, ce sont les pierres et les obstacles qui, en en contrariant le cours, créent énergie et intérêt. La musique française épouse le rythme et l'énergie de l'acteur qui parle (et dont la vitesse ne se multiplie pas par trois ou quatre), du danseur qui danse, pas de la machine avançant sans sans heurts à toutes les lenteurs et vitesses imaginables - la vitesse est un idéal poursuivi par « l'école des doigts » du XIX^e s. qui voulait armer l'interprète pour jouer avec aisance des flots de notes d'un autre débit et d'une autre nature ; mais, grisée de vélocité, elle en arrivait à assimiler la continuité de Bach à des exercices de doigts à jouer « avec aisance » quand ce n'étaient pas des adagios ou des fugues à jouer lisses et avec dévotion, où l'ornementation est une mélodie sans fin. Aujourd'hui encore...

Transposées dans le monde de Bach, organiste, maître de chapelle et compositeur soucieux de mettre en œuvre des textes autant que de faire concorder des ensembles variés dans des lieux et pour des auditoires divers, ces considérations guident notre abord du clavier et les problèmes de restitution qui incombent à l'interprète. Son art réunit dans le même creuset de multiples résistances de par l'imbrication du contrepoint, du texte, du geste de la danse, de styles instrumentaux divers ; bien des mouvements rappellent tel air de cantate, telle ouverture d'orchestre, ou en simulent le style, la manière ; et l'expérience de l'organiste jouant « avec gravité » et du *Kapellmeister* battant la mesure pour l'orchestre dispersé ne s'évanouit pas quand il compose ou joue une *Partita*. Bach écrit une musique qui dépasse de loin le médium instrumental en même temps qu'il en tient compte et qu'il parle tous les styles dont est riche son expérience de compositeur, de musicien, de pédagogue, de prédicateur - par ses moyens, musicaux, au sein de la cité. Là est sa virtuosité.

PERSPECTIVES

La musique de Bach ne se limite pas à telle ou telle dimension. « Sa musique se construit avec la distance de la synthèse »⁷ : elle ne se laisse réduire ni au sens des structures, ni au

maniement du contrepoint, des styles ou des danses, ni à l'art rhétorique, ni à la science de l'harmonie. L'Harmonie, s'il faut la nommer ainsi, est ici la maîtrise absolue de tous ces paramètres : contraintes d'ordre et expressivité, contrepoint ou mélodie et caractères des danses, attentes du public et réflexion exigeante interagissent dans des combinaisons toujours réinventées sans que jamais l'un de ces paramètres ne chasse ou ne fasse oublier les autres - ils sont tous importants, depuis la danse jusqu'à l'ornementation, élaborée à l'extrême et écrite avec une rare précision.

En homme de son temps, Bach est en harmonie avec la pensée de son contemporain Gottfried Leibniz, qui porte alors l'idée d'universalité à son faite : son « meilleur des mondes possibles », contient « la plus grande diversité possible et en même temps le plus grand ordre possible ». Mais cet ordre est en évolution perpétuelle, et toute substance, toute action isolée est en harmonie avec le principe de l'univers. Le contrepoint étant traditionnellement le symbole idéal de la représentation de l'ordre cosmique, Bach a tendu à fondre l'idéal nouveau de la réunion de la mélodie, de l'harmonie et de la danse avec l'harmonie des sphères, en reliant horizontalité et verticalité, passé et présent, humanité (« naturel ») et cosmos (Dieu, ordre) dans une harmonie supérieure. « Tout vient de l'Un, tout est dans l'Un » semble-t-il dire. C'est d'autant plus évident s'agissant d'un cycle tel celui des *Partitas* conçu comme une somme, première marche ascendante de la *Clavierübung*, après les essais antérieurs - qui sont pourtant déjà des œuvres accomplies - en direction de l'*Art de la Fugue*, œuvre complexe et récapitulative à partir d'un sujet unique. Dans cette perspective, chaque réalisation - ici chaque partita et tout le cycle - est à la fois une réalisation particulière et générale, circonscrite en un domaine et un genre et porteuse de résonances lointaines, universelles, symboliques.

Au fil de l'œuvre

Partita 1 en si bémol majeur, BWV 825

Præludium - Allemande - Corrente - Sarabande - Menuets 1 & 2 - Giga

Le recueil s'ouvre sur l'œuvre la plus délicieuse, la plus française et conforme à ce qu'on attend d'une « suite ». Dans une première version de 1726, elle avait été dédiée au fils nouveau-né du prince Leopold d'Anhalt-Cöthen. En témoigne une dédicace apposée au dos de la page de titre, en lettres manuscrites, et aujourd'hui perdue⁸, disant (en français) :

Altesse Sérénissime, tendre prince, toi qui à dire vrai es encore dans les langes...
C'est là le premier fruit que donne ma lyre, / Tu es le premier prince que caresse
la souveraine, / Elle qui sera encore la première à chanter ta gloire...
Je dis que les sons / Auxquels l'enfant que tu es donne naissance sont agréables,
clairs et purs / C'est donc que ta vie aura un cours aimable, heureux et beau, /
Et ce sera une harmonie de pure joie...

Le prélude, de style luthé, et à l'imitation de François Couperin (dont la pièce *Les Bergeries* - en si bémol - figure dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena) commence avec naïveté et sur la pointe des pieds et expose un schéma harmonique et mélodique initial en croissance vers l'aigu qui sous-tend toute la pièce qui, elle-même, se termine en expansion dans les registres et la texture - figuration de la croissance de la personne et de la renommée du jeune Prince ? L'*Allemande* débute sur le même motif harmonique, mais est écrite dans un style très luthé, mi-français, mi-italien, en textures variées. La *Corrente*, bondissante plus que fluide, retient de la danse le ternaire subdivisé en triolets (comme, plus loin, la *Gigue*). Elle n'est pas si éloignée du mouvement de menuet modéré tout comme les courantes des *Partitas* 3 et 6 et la *Burlesca* de la *Partita* 3 anciennement appelée *Menuet* avec son appui marqué sur le 2^e temps. La *Sarabande* est à la fois très conforme au caractère altier de la danse, et d'une ornementation somptueuse et fluide, comme pouvait l'être certain double de Suite anglaise, mais de manière plus organiquement intégrée. Après des *Menuets* à la française d'une simplicité quasi pastorale, la *Gigue* à C en triolets (une autre manière d'écrire un 12/8) applique la leçon des *Trois Mains* de Rameau, un « geste » qui fait dès lors définitivement partie des lieux communs du répertoire français du XVIII^e siècle.

Partita 2 en ut mineur, BWV 826

Sinfonia (grave adagio - andante - allegro)

Allemande - Courante - Sarabande - Rondeaux - Capriccio

La *Partita* II s'inscrit à maints égards en contradiction par rapport à la *Partita* 1. La grâce et la naïveté se mue ici en gravité (de poids, de caractère, de mouvement) qui est le propre du ton d'*ut* mineur (la tonalité de la *Passion selon Saint Jean*, quasi contemporaine), contredit par trois fois par la légèreté incisive de ses mouvements allègres (fin de la *Sinfonia*, *Rondeaux*, *Capriccio*). La *Sinfonia* introductive est en trois parties : la première, *grave adagio*, de

style orchestral et pointée à l'italienne, est suivie de deux sections à deux voix : un *andante* lyrique dans un mouvement d'allemande finissant sur une cadence *adagio* de concerto à l'italienne, puis un *allegro* fugué selon un mouvement rythmique *con spirito* sur le rythme énergique « à la polonaise ». L'*Allemande*, elle aussi, tout comme le feront la *Sarabande* et les *Rondeaux* plus tard, s'inspire de la sonate pour violon et continuo tout en usant parcimonieusement du style luthé et en préservant, sous-jacent, le mouvement de la danse. La *Courante*, elle, est bien du type français, modéré à 3/2, mais avec une richesse contrapuntique et ornementale inédite que l'interprète est tenté de reprendre à son compte. Le rondo n'a de français que le titre, « *Rondeaux* » et la forme, la manière en étant très concertante et italienne (dans le mouvement de la corrente, la *Partita* présentant déjà la courante française), tout comme la sonate à 3 finale en style fugué et dans la mesure italienne à 2/4 surnommée *Capriccio* (Clérambault également finissait ses suites d'orgue de 1710 par un « *Caprice* », mais on trouve cette appellation s'appliquant à une œuvre légère et polyphonique chez Händel et chez Boehm, et, bien avant, chez Froberger.

Partita 3 en la mineur, BWV 827

Fantasia - Allemande - Corrente - Sarabande - Burlesca - Scherzo - Gigue

La signification de cette partita apparaît très rapidement à la lecture de ses « pièces de caractère », un *Scherzo*, frère jumeau de la fameuse *Badinerie* (elle aussi située un contexte « polonais », en *si* mineur cette fois pour les besoins du traverso) et une *Burlesca* malicieuse, primitivement intitulée *menuet*, pièces appartenant au registre bouffe, populaire, terrien, très fréquemment assimilé au ton de la mineur (musettes, musiques à la polonaise, à la turque, chez Telemann, Couperin... cf. aussi le prélude en *la* mineur du Clavier bien tempéré Livre 1 - CbT 1-, bouffon à souhait). Elles éclairent la lecture des autres mouvements par cercles concentriques : *Sarabande* (commençant « en levée », mais cela existe aussi chez Couperin) déguisée en polonaise (la polonaise est l'une des danses les plus représentées dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena), usant de la similitude du schéma rythmique (suspension ou appui sur le 2^e temps : on peut danser une sarabande sur cette polonaise et inversement, si on le veut) ; *Corrente* gesticulante comme telle *Harlequinade* sortie d'une suite de Telemann et qui ne dirait pas son nom ; *Allemande* qui, sous cet éclairage, apparaît étonnamment découpée de sauts, d'intervalles mêlés aux éléments luthés. *Gigue* enfin présentant une double fugue sur un thème désarticulé et qui finit sur une pirouette. *Fantaisie* enfin, dont le nom (« *Prélude* » dans la version première), sans doute choisi selon le seul

principe de la variété, pourrait bien être pris, ici, au sens littéral du mot : *Invention* à 2 voix où les voix, bien que d'apparence normale, subissent des transformations anormalement compliquées et découpées.

Cette *Partita* est toute entière placée sous le signe du populaire et du style bouffé, scherzando.

Partita 4 en ré majeur, BWV 828

Ouverture - Allemande - Courante - Aria - Sarabande - Menuet - Gigue

Avec la *Partita IV*, en *ré* majeur, ton de la musique de fâste, de cour, avec trompettes et timbales (« *Saeculum* », dans les *Concerts* de G. Muffat), nous entrons dans de plus vastes dimensions.

Ouvrant la seconde moitié du recueil comme le fera la 16^e des variations Goldberg, et s'opposant radicalement à la *partita* précédente, une *ouverture à la française* dans le style orchestral, splendide, fait briller le clavecin en compensant la relative légèreté du son par une ornementation brillante toute en « *tirate* » (fusées) - qui ne doit pas faire perdre de vue la mise en place impeccable d'une musique royale ; la fugue qui en constitue la deuxième partie se rapproche du modèle vivaldien par sa structure de concerto à épisodes. L'*Allemande*, tout comme la *Sarabande* un peu plus loin, est une merveille d'équilibre entre la *cantabilità* italienne d'un concerto pour violon au souffle large, au développement impressionnant, mais dans la forme et le mouvement de l'allemande grave ou de la sarabande noble à la française - mouvements qu'on ne saurait perdre en route sans annuler cette tension, cette résistance (c'est si fréquent d'en faire de simples mouvements lents, à considérer l'ornementation comme de la mélodie continue comme on confondrait l'arbre et son feuillage...). *Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande* et *Gigue* commencent par une progression harmonique apparentée - très similaire pour l'*Allemande*, la *Sarabande* et la *Gigue*. La *Courante* est le deuxième exemple de type français du recueil, tout aussi élaborée et enrichie d'italianismes (basse en croches, chapelets d'anapestes) que celle en *ut* mineur. L'*Aria*, mouvement léger, est nommée en italien au titre du mélange des goûts : c'est plutôt d'un « *air* » qu'il faudrait parler, dans le sens d'un « intermède orchestral » dans un opéra français bien que d'une écriture à l'italienne. La *Sarabande* commence par un premier geste, un premier pas suivi d'une suspension expressive qui ne laisse pas augurer de si amples développements. Le joyeux *Menuet* d'apparence orchestrale, verticale et découpée, commence par une formule analogue, formule qui va profiler le thème de la *Gigue* (même suspension du 2^e temps de la 2^e mesure, même signature harmonique que la *Sarabande*).

Jubilatoire, tourbillonnante et virtuose, la *Gigue* paraît être la fugue du *Menuet*, dans le même mouvement, dans un tempo analogue.

La *Partita* 4, est toute entière sous le signe de la magnificence, de l'éclat et de la joie publique. C'est la *Partita* solaire, royale.

Partita 5 en *sol* majeur, BWV 829

Præambulum - Allemande - Corrente - Sarabande - Tempo di Minuetta - Passepied - Gigue

Le ton de *sol* majeur est habituellement associé par Bach dans les œuvres instrumentales (notamment au clavier) à la joie frétilante, mobile, légère (voir par exemple la *Pièce d'Orgue* BWV 572 où la partie du milieu constitue la totale antithèse ; et les préludes et fugues du CbT dans le même ton) faisant une large place aux arpèges dans la tradition des « *toccata di salti* » en opposition avec des gammes ou mouvements systématiquement conjoints. Le caractère général est giocoso ménageant des surprises à divers égards⁹. Le *Præambulum* qui l'ouvre (ainsi nommé par pur besoin de variété : il s'agit d'une pure *toccata*), jubilatoire et incisif, est une projection d'arpèges et de traits sous-tendus, comme le *Prélude* pour orgue BWV 541, par la formule rythmique « à la polonaise » avec appuis ou suspensions sur les deuxièmes temps opposant au débit virtuose une résistance qui en fait tout le panache. L'*Allemande*, toujours sur le même mouvement, est ici rendue plus fluide par l'ambigus (large), le style d'ornementation avec les triolets occasionnellement mêlés à des formules binaires. Après une *Corrente* qui n'est pas sans rappeler la fugue en *sol* majeur du CbT 2 de même mètre, avec sa cadence finale (qu'on est tenté d'évoquer ici), une *Sarabande* très française (voir par exemple « *Oiseaux qui sous ces feuillages* » dans la *Muse de l'Opéra ou les Caractères Lyriques* (1716) de Clérambault : *sol* majeur, trois voix, même mouvement, même rythme, presque même mélodie...) évoque la joie délicate, suspendue. Le menuet est dit, malicieusement, « *Tempo di Minuetta* » : comme dans la *Partita* III, la danse, qui est bien respectée, se cache derrière une apparence d'autre chose (du moins : ici le binaire (6/8 au lieu de 3/4) : le mouvement aurait pu s'appeler, *Scherzo*, au premier sens du terme, ou, comme chez Couperin : *Les Amusemens* (une pièce - en *sol* majeur - binaire dans le ternaire), ou signifier, comme chez d'autres, l'inconstance, l'air de dire : « je ne suis pas ce que vous croyez que je suis ». Mais c'est un menuet, dansable et en bonne et due forme. Un *Passepied* très analogue à l'*Aria* de la *Partita* précédente dans son style précis, linéaire et allègre (mais en évitant les hémioles caractéristiques de cette danse) conduit tout droit et dans le même

tempo vers la *Gigue*, une double fugue qui semble le prolongement polyphonique du passepied. Le thème, ici encore, semble sorti du motif initial du prélude dont il a la sécheresse rythmique, le côté capricieux, la complication polyphonique en plus, avec ses contre-accents et ses trilles en abondance.

La *Partita V* est toute entière en joie, en mobilité, en traits virtuoses, en surprises.

Partita 6 en mi mineur, BWV 830

Toccata - Allemanda - Corrente - Air - Sarabande - Tempo di Gavotta - Gigue

Avec la *Partita* en *mi* mineur, ce ton héritier du mode de *mi* (« phrygien ») de la plainte et du tourment, le propos et les dimensions basculent dans un autre registre. La *Toccata* pourrait, à elle seule, être un équivalent des *Toccatas* de jeunesse, articulée en 3 parties : section d'apparence libre - fugue - retour de la section libre modifiée en une sorte d'ABA qu'on retrouve, à l'envers, dans la fugue du non moins impressionnant *Prélude et Fugue* pour orgue BWV 548 de la même époque (là, c'est la section libre qui constitue la partie B, « divertissement » central entrecoupé de retours de la fugue en guise de ritournelles de concerto : s'y trouvent donc croisés les genres fugue, concerto et toccata). Mais le motif qui est traité ici dans les deux sections est celui de la plainte : lamento donc, mais enserré dans un mouvement qui n'a qu'une liberté relative : à ce point de l'évolution de Bach, loin de ses toccatas de jeunesse, sa préoccupation, à l'inverse de celle de son fils Carl Philipp Emmanuel, va vers toujours plus de continuité rythmique et dynamique (jamais, dans les *Partitas*, un deuxième clavier n'est demandé - les parties 2 et 4 de la *Clavierübung* seront l'exception spécifiée, et rares sont les changements de clavier prévus dans les œuvres d'orgue de cette époque).

L'*Allemanda*, conforme au mouvement grave de la danse est, comme il arrive dans le ton de *mi*, chromatique, tortueuse et pleine d'embûches, systématiquement pointée, mais tout ceci dans les limites d'un discours relativement fluide.

La *Corrente* à l'italienne, habituellement danse plutôt rapide, est ici contrainte (parente, certainement, du *Duetto* en *mi* mineur de la *Clavierübung III*, une succession d'embûches, et proche de la manière de l'air de la cantate 47 avec violon obligé « Wer ein wahrer Christ ») par la tension des syncopes, par la cascade de triples-croches qui évite de se poser sur les temps sauf quand le même phénomène d'évitement passe aux croches de la main gauche ; à quoi s'ajoute une harmonie souvent âpre (accords diminués, cadences différées)

et une conclusion simulant une cadence, tourmentée mais in tempo, de concerto. Une *Corrente* contrainte par les figures du tourment et de l'évitement - de la résolution, du temps fort, de la linéarité - , figures employées pour exprimer l'incomplétude, la difficulté et/ou l'instabilité.

Suit un *Air* qui ne figurait pas dans la première version de 1725 et qui est le seul mouvement vraiment léger de la partita, dans le mouvement de la gavotte (une vraie, cette fois, mais qui ne s'appelle pas ainsi, autre « évitement ») et qui, de ce fait ramène l'œuvre vers l'apparence de genre « galant » avec, l'unique fois dans le recueil, une « petite reprise » à la française.

Car la *Sarabande* qui suit nous plonge dans un abîme de réflexion : c'est un pur lamento, peut-être la pièce la plus intensément expressive de toute l'œuvre pour clavecin de Bach. Elle est basée sur le même motif de plainte que la *Toccata*, souvent répété tout au long d'un discours harmonique semé d'embûches, d'harmonies dissonantes et d'accords parsemés (fait rare chez Bach) d'*acciaccature*. En même temps, comme dans bien des lamenti baroques, elle reste une sarabande - avec son 2^e temps suspendu, souvent surplombé par des retards - extraordinairement compliquée dans la partie du milieu par le foisonnement des diminutions expressives, toujours organiques.

L'*Aria di Gavotta* est du même mouvement « gay et piqué » typiquement français qu'on trouve chez Clérambault et Rameau et qui sous-tend, décalé d'une croche, le 3^e mouvement à la française du V^e *Concerto Brandebourgeois*. Seul mouvement « léger » dans la première version de la partita, il évite (encore) la gaieté typique de la gavotte par le titre (« *tempo di...* »), par son ton et par son élaboration compliquée (pointage, sauts, encore...) qui impose un tempo retenu.

Enfin, la *Gigue* finale est en mesure binaire (comme chez Froberger, comme dans la 1^{ère} *Suite Française*, un modèle), un modèle archaïque attesté par Johann Gottfried Walther dans son *Musikalisches Lexicon*, ici à 2 rondes par mesure (à 2 blanches dans la première version, mais Bach a choisi ce double archaïsme pour la version définitive), double fugue sur un sujet et son renversement, torturés comme un chemin de croix et qui dessinent trois fois le signe de croix et rappelant le sujet de la fugue de BWV 548 cité plus haut.

Toute la partita apparaît sous le signe de l'étirement du temps et des dimensions, de la distorsion, de l'évitement, de la difficulté et de la souffrance, du lamento, et de l'écart stylistique entre un genre moderne (la suite à la française, la « galanterie ») et des solutions archaïques (contrepoint, mètres anciens, gravité, symboles) lourdes de sens.

PLUS LOIN...

Contrairement à ses devanciers, Bach intègre la réflexion philosophique - et théologique, c'est pour lui tout un - dans le domaine de la musique instrumentale. Dans la quête de l'Un, pour l'homme croyant qu'est Bach, qui plus est prédicateur en musique qu'est le Cantor de saint Thomas, l'acte de création inclut la référence à l'ordre cosmique, divin où le croyant trouve son sens, vers quoi confluent ses activités et ses œuvres et dont la musique est pour lui le reflet, le symbole.

Il n'est donc pas étonnant que dans le genre séculier qu'est le recueil des *Partitas*¹⁰, il existe d'autres niveaux de lecture qui, par ailleurs, peuvent en éclairer le sens, et, dans une certaine mesure, en nourrir l'interprétation.

Le recueil, son ordre, sa progression de l'aimable *Partita* I jusqu'à sa conclusion, la *Partita* VI en *mi* mineur nous interrogent : clôt un recueil de suites à la française ou « galanteries » par une partita qui, bien que répondant en apparence aux exigences formelles du genre, est un tombeau, ou une « passion faite suite » (on est proche des dates de composition de la *Passion selon Saint Matthieu*, qui commence aussi en *mi* mineur) et évite l'esprit de divertissement qui lui est normalement attaché tout en gardant l'apparence et les principes extérieurs du genre pose problème.

Bach ne nous a guère livré de clés. Il s'exprime par la seule musique, et son langage, traversé de symboles nés de la pensée analogique, plonge dans un passé immémorial que nous n'appréhendons qu'à tâtons et avec l'instrument imparfait de notre culture rationnelle. Pour Bach, il suffisait que l'écriture et le symbole soient, peu importe qu'ils soient perçus et comment ils sont perçus (« Il suffit que cela soit, à la face de Dieu, de l'ordre universel », pourrait-il dire). Il nous faut beaucoup d'intuition et de fréquentation de l'époque et des époques antérieures pour espérer en approcher le sens. Mais rester à la surface par absence de preuves risquerait de nous en priver pour toujours, car l'absence de preuves d'un phénomène n'est pas une preuve de son absence, et en cette matière, qui fait l'ange, fait la bête...

Notre expérience, secondée, sur la symbolique baroque, par les avis de Jocelyne Chaptal nous fait lire ceci : réfléchissant à partir des éléments de langage que nous cernons, à partir des symboles qu'il nous semble décrypter, nous mettons en regard des éléments qui prêtent à réflexion sur les *Partitas* :

- S'il est vrai que le Prélude et triple fugue en *mi* bémol de la *Clavierübung* III a un sens symbolique affirmé, les quatre *Duetti*, musique instrumentale au sein d'un recueil plutôt destiné à l'église et à la prédication, sont sujets à des conjectures sur leur sens qui, à ce jour, sont restées sans explication définitive¹¹.

- un feuillet présentant le 11^e des 14 *Canons* BWV 1087, une œuvre de pure spéculation, porte, sous les portées les mentions : « *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros* » (Symbole. Le Christ couronnera ceux qui portent la Croix).

- *Partita* VI : Le chiffre 6 est associé, dans la symbolique ancienne, à l'homme, œuvre du 6^e jour de la création du monde selon la Bible. Plainte, tombeau, chemin de croix. Homme, ou Fils de l'Homme, Croix, Passion...

Opus 1 : Création...

La *Partita* I (*si* b majeur) a une histoire : la plus tendre, charmante et naïve, elle était associée par Bach à la naissance d'un jeune prince (cf la dédicace, ci-dessous, perdue, il est vrai mais imagine-t-on que Bach retire, oublie la dédicace d'un prince que l'œuvre honorait et qui mourut ensuite dans sa deuxième année ?). Naissance, enfance, par analogie, est associé à création. Elle en dessine d'ailleurs la croissance par son motif du 1^{er} mouvement en expansion tout comme dans l'expansion - inhabituelle chez Bach, si soucieux de cohérence - de sa texture (du modeste et gracieux au majestueux), motif qu'on retrouve ensuite au début de plusieurs danses.

La *Partita* II (*ut* mineur) s'inscrit en contraste avec la première, figure de la séparation des éléments premiers : léger/pesant ; tendre et charmant / incisif et virtuose ; français et gracieux / italien et pathétique - sans que le style, pour autant, en soit pur, puisque la contamination est, ici, le langage-même : il s'agit de dominantes marquées.

la *Partita* III (*la* mineur, ton favori des musiques populaires) représente la musique populaire, donc de la terre, dont le style à la polonaise (en Saxe) est l'illustration avec ses caractères francs, découpés et parfois burlesques. « Dieu dit : « Que la terre produise l'herbe, la plante qui porte sa semence, et l'arbre à fruit qui donne le fruit qui porte sa semence ». Elle s'oppose à :

Partita IV (*ré* majeur) : le Soleil, le Roi, la Cour, l'ouverture à la française et le style royal, resplendissant et magnifique, dont le style français en général et la référence versaillaise

est le symbole. « Dieu fit les deux grands luminaires : le plus grand pour régner sur le jour, le plus petit pour régner sur la nuit... il les plaça au firmament du ciel pour éclairer la terre ».

Partita V (sol majeur) : Ton de Mercure (cf. Abraham Bartolus : *Musica Mathematica*, Leipzig 1614), associé à la mobilité, à la volatilité (chez Bach tout particulièrement) et à la joie qui s'y associe : « Dieu créa, selon leur espèce, tous les êtres vivants qui vont et viennent et qui foisonnent dans les eaux, et aussi, selon leur espèce, tous les oiseaux qui volent ».

Partita VI (mi mineur) : au bout de la Création et de l'histoire, l'homme, né sur une terre de passage « pour porter sa Croix » (l'expression est de J.S. Bach) et désirer l'au-delà, quête symbolisée par la suite des notes correspondant aux tonalités des *Partitas*, et qui disent le début du choral « Es ist genug » (celui que, plus tard, par une communauté de pensée, Alban Berg cita dans son *Concerto à la mémoire d'un Ange...*) : « Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus » (C'est assez / Dès que tu le désireras, Seigneur, accorde-moi le repos). La suite des notes s'arrête, comme inachevée dans son ascension. Inachèvement qu'on constate aussi dans la figure de l'évitement appliquée à divers niveaux : le détournement du contenu affectif, du sens par rapport au genre de la suite ; de la *Corrente* par rapport à son principe d'agilité ; des mélismes de la *Corrente* par rapport à la pulsation ; de la Gavotte par le caractère compliqué du *Tempo di Gavotta* ; de la gigue attendue par une *Gigue* binaire, grave, compliquée et chromatique à outrance dont le sujet et son renversement présentent des signes de croix en chaîne...

Après avoir publié à Leipzig trois recueils dont deux de 7 *Partitas* et une de 7 *Sonates*, Johann Kuhnau, prédécesseur de J.S. Bach, avait livré en 1700 une série de *Sonates sur des sujets bibliques (Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien)*. S'il est vrai qu'il symbolisait dans son Opus 1 la première des histoires bibliques et la plus fondatrice, Bach, dans un ouvrage qui réunissait la somme des expériences et des styles connus, parachevait la *Totalitas*, le *Tout en Un* ; et ceci dans les limites d'un genre qu'il élevait par là à une hauteur et une densité inouïes.

Martin Gester, février 2014

Références :

- Forkel, Johann Nikolaus : *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802
- Basso, Alberto : *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, Torino 1983 ; Paris 1985.
- Geck, Martin : *J.S. Bach, Leben und Werk*, Hamburg 2000
- Rampe, Siegbert : *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, Regensburg 2007
- Miehling, Klaus : *das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993-2003
- Chaptal, Jocelyne : *Renaissance et Baroque*, Paris 2012

Notes :

¹ Nullement contraint par un contexte, le compositeur, ici, est libre de choisir le ton dans l'absolu et d'en faire un cadre idéal à sa pensée. La tradition a considérablement perdu le sens des caractères des modes et des tons. Et ce n'est pas l'égalisation du tempérament qui en est la seule cause, mais surtout l'évolution du style et du langage musical (les modes par tons, le dodécaphonisme entre autres ont grandement déstructuré, en même temps que les attractions tonales, les « ethos » des tonalités, qui tenaient autant et plus de la culture et du symbole que de l'acoustique, et induisaient des gestes différents de la part du compositeur comme de l'interprète censé les identifier.

Il est intéressant de noter que Bach, au moment où il explore le cercle complet des tons (cf. Cbt 1 & 2), caractérisé encore plus fortement chaque ton : son sens, son affect, son style et ses figures et les « empreintes » de l'instrumentiste (en allemand « Griff »). Dans leurs suites, G. P. Telemann, mais aussi Georg Muffat dans son *Instrumental-Music* et F. Couperin dans les *Sonates* et les *Nations* emploient des titres évocateurs en relation avec l'affect ou le symbole qui en sont le cadre : titres pittoresques, narratifs, plutôt, pour l'un ; *Seculum en ré* majeur, *Delirium Amoris en mi* mineur, *Propitia Sidera en sol* majeur... et « *La Pucelle en mi* mineur, *La Superbe en la* majeur, *La Visionnaire en ut* mineur... pour les autres). Les éditeurs ne se priveront pas d'explicitier ainsi le contenu affectif des symphonies et sonates de Mozart (« *Jupiter* ») ou Beethoven (*Pathétique*, *La Tempête*...).

² traduction Felix Grenier, revu par MG.

³ cf. « Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence, ou mouvement. Mesure définit la quantité, et l'égalité des temps, et cadence, est proprement l'esprit, et l'âme qu'il y faut joindre ». François Couperin : *L'Art de toucher le clavecin*.

Leopold Mozart, dans ses analyses d'une rare clarté, parle d'« *Art der Bewegung* » : manière, caractère du mouvement, la « *physionomie rythmique* », distincte du « tempo », ce qui fait qu'une sarabande, une chacone, une polonaise, un menuet sont des danses à trois temps mais n'ont pas le même « mouvement », immédiatement sensible, quel que soit, au fond, leur tempo. : « *Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aussuchen...* » *Violinschule*, Augsburg 1770. En fait, il s'agit ni plus ni moins d'un sens rythmique tel celui que se transmettent par l'imitation les musiciens des traditions orales, et qui ne peut s'écrire. « On ne peut l'expliquer » dit Pierfrancesco Tosi dans *L'Art du Chant* en parlant de l'art du rubato, « il faut écouter les bons musiciens et les imiter ». C'est la raison pour laquelle cela ne se trouve pas dans les traités...

⁴ Dans mon expérience de direction d'ensembles, je le constate tous les jours, ceci est l'un des principaux décalages dans la culture des musiciens d'aujourd'hui et une pierre d'achoppement du jeu d'ensemble. Il est toujours question de « tempi » et d'oppositions de tempi, presque jamais de « mouvement » ou de « caractère rythmique » (qui se réalise dans divers tempi, comme il existe des gavottes plus lentes et plus rapides, « de bal » et « de concert », ou, plus tard, des valse lentes, modérées ou rapides). Cette distinction est à la base de toute discussion sur le rythme, et une clé pour l'interprétation.

⁵ Une démonstration de ce phénomène, très fréquent, mais ici extrême, est le finale du concerto pour violon de Schumann : comme dans bien des concertos, la vision d'un finale répandue depuis le le XIX^e siècle auprès des interprètes est celle d'un mouvement brillant et, si possible, « de bravoure », c'est à dire vite et emporté. Or ceci, généralement ne fonctionnait pas. Jusqu'à ce qu'Harnoncourt (viennois ayant grandi au contact de la danse) et Guidon Kremer en aient fait le mouvement de « grande polonaise » qu'il devait être, et comme tel, dans un mouvement retenu (pourant dire indiqué par le compositeur, mais généralement perdu de vue) qui n'empêchait pas le panache. On pourrait dire de même, *mutatis mutandis*, du finale du V^e *Concerto Brandebourgeois* (à la française), du Concerto pour clavier en *ré* mineur (à la polonaise), ou du finale du *Triple Concerto « alla polacca »* de Beethoven. L'habituel contraste de tempo auquel nous ont habitués les interprètes de tout bords entre le thème et la première des *Variations Goldberg* est un autre exemple de la confusion du tempo et du mouvement : au lieu de la *Sarabande* suivie de la *Polonaise* dans un tempo semblable (cette fois séparément, au contraire de la *Partita* III), on change tout, radicalement, pour en faire des univers sans rapport autre qu'harmonique en dépit de toute la tradition des variations baroques. Dans les *Partitas* (mais pas seulement), Bach se livre à ce qu'on nommerait plus tard des « études de caractères rythmiques », composant divers caractères dans un tempo analogue (*Passépied* et *Gigue* de la *Partita* V, *Menuet* et *Gigue* de la *Partita* IV) et la même danse (les diverses courantes italiennes (« *correnti* »), les *gigues* et *sarabandes*) dans divers tempi.

⁶ L'observation de ce dernier, exemple parmi d'autres, nous fait aussi remarquer que, fortement rythmée, cette danse, sujette à nombreuses variations, évolue dans un ambitus de tempo restreint tout comme les danses baroques, et ne connaît pas le principe du ralenti, ce poncif des « musiciens de l'écrit » et dont les danseurs ne savent que faire.

⁷ J.S. Bach : *Leben und Werk*, Hamburg, 2000. Cette conclusion rejoint largement celles de cet ouvrage remarquable.

⁸ Cité par Alberto Basso, Johann Sebastian Bach, Paris 1985 / Torino 1983

⁹ J'ai souligné ce fait à propos de notre enregistrement d'œuvres de Muffat (Tempéraments 1998) : il est frappant de noter qu'en 1690, Muffat, dans sa somme que constitue l'*Apparatus Musico-Organisticus* (1690), illustre, parmi ses toccatas dans les modes « modernes », le style lulliste par une toccata (XI) en style d'ouverture en *ré* majeur (cf *Partita* 4) et donne le titre de « Sæculum » (le siècle, le monde extérieur) à son concerto en *ré* majeur de l'*Auserlesene Instrumental-Music*, le style italien à la Corelli par une toccata (X) en style de concerto en *do* mineur (cf *Partita* 2) ; par ailleurs, sa toccata VIII en *sol* majeur (« *Propitia Sydera* », astres bienveillants) est une illustration parfaite du traitement heureux, jubilatoire et virtuose, avec des formules analogues à la plupart des pièces en *sol* majeur de Bach (et des cycles de variations, œuvres du « ludiques » comme les *Variations sur Die Mayerin* » de Froberger, « *La Capricciosa* » de Buxtehude, « *Freu dich sehr* » de Boehm, la *Chaconne* de Händel... et dont le dernier exemple sont *Les Variations Goldberg* et leur côté exceptionnellement virtuose, sans que ce ne soit, là encore, la seule qualité). Si Bach n'a pas connu l'œuvre de Muffat, ce qu'on ne peut démontrer, ces lieux communs étaient aussi abondamment partagés qu'ils ne le sont plus guère aujourd'hui et ne nécessitaient pas, de ce fait, les mentions de « *giocoso, scherzando, con spirito, tempo di gavotta, alla polacca* » etc qui, utilisés systématiquement plus tard, ont aidé à estomper chez les interprètes des génération suivantes la capacité de reconnaissance des codes et lieux communs anciens.

¹⁰ D'autres ont proposé de semblables lectures de certaines partitas pour violon.

¹¹ Tour à tour : les quatre Évangélistes, les quatre Éléments, l'union du pain et du vin, du Sauveur et de la Grâce... Voir aussi le décryptage numérique du *Duetto* en *fa* majeur par Ulrich Siegele (U. Siegele, *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur*, Neuhausen-Stuttgart 1978).

Martin Gester

direction d'orchestre et de chanteurs, orgue, clavecin, pianoforte

C'est une curiosité toujours en éveil et la confrontation à de nombreux chefs d'œuvres méconnus qui ont façonné la personnalité artistique de Martin Gester. Il en a puisé la substance d'une approche renouvelée des œuvres du grand répertoire, qu'il soit à la tête de son ensemble, chef invité ou soliste partenaire de musique de chambre.

Avec sa double formation littéraire et musicale, instrumentale (l'orgue, le clavecin) et vocale, sa passion de l'histoire et son attention aux traditions orales, son goût pour la danse et le théâtre et un souci particulier de retrouver les liens entre des cultures et des disciplines que les usages séparent, il renoue, à sa manière, avec l'idéal de l'artiste baroque : ouvert, multiple et humaniste. Quand il fonde, à Strasbourg, en 1990, le Parlement de Musique, un ensemble variable formé à son goût, lieu d'expérimentations aussi bien qu'instrument de diffusion, Martin Gester a derrière lui des années d'études littéraires et musicales. Tour à tour chanteur polyphoniste, interprète et improvisateur (hormis l'orgue, il étudie le piano et le clavecin), chef de chœur, musicologue et enseignant (les lettres classiques autant que la musique), il a pratiqué de nombreux répertoires répartis sur quatre siècles. Sa passion précoce pour la polyphonie de la Renaissance contribue certainement à recentrer ensuite son activité dans l'art des XVII^e & XVIII^e siècles, mais il avoue un très fort penchant vers Haydn, Mozart, Schubert, Weber, et l'opéra belcantiste de Paisiello à Donizetti.

L'art de la direction d'orchestre, il l'a expérimenté à la tête du Parlement de Musique puis comme chef invité devant des formations de tailles croissantes. Actuellement, il dirige aussi bien les *Vêpres* de Monteverdi que les ouvrages lyriques de Scarlatti de Haendel, Gluck ou Mozart, ou les symphonies de Haydn ou de Mendelssohn, franchissant volontiers les barrières traditionnelles trop étroites entre les écoles dites anciennes et modernes.

À la tête du Parlement de Musique, il a dirigé une quarantaine d'enregistrements (pour Opus 111, Naïve, Accord-Universal, Assai, Calliope et Tempéraments-Radio France), la plupart étant des révélations primées par la critique internationale, dans des répertoires variés : motets de M.-A. Charpentier, S. de Brossard, M.-R. de Lalande, F. Couperin, J.-A. Denoyé, S. Capricornus ; oratorios : *Passion Anonyme d'Uppsala* - l'un des CD les plus primés de l'histoire - R. Keiser, J.S. Bach, G.B. Bassani, A. Scarlatti, G. Carissimi, A. Caldara ; concertos pour orgue de J.S. Bach, J.C. Bach, G. Sammartini, A. Vivaldi, J. Haydn ... Il a dirigé dans des

salles prestigieuses (Théâtre des Champs Elysées, du Châtelet, du Château de Versailles, Jordan Hall de Boston, Salle de la Philharmonie de Torun, de Poznan, Festivals d'Ambronay, de Saint-Michel en Thiérache, de la Chaise-Dieu, de Strasbourg, de Sans-Souci à Potsdam, du Schleswig-Holstein, de Halle, de Wroclaw etc) et sur quatre continents. Il a aussi été chef invité d'autres ensembles : *New York Collegium*, *Collegium Vocale Gent*, *La Chapelle Royale*, *les Chantres de la Chapelle de Versailles*, *Nederlandse Bachvereniging*, *Musica eterna Bratislava*, *Orchestre symphonique de Torun*, *Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse*, *Orchestre des Pays de Savoie*, *Orquesta Sinfonica de Malaga*, *Robert Schumann Philharmonie Chemnitz*, *Camerata antiqua de Curitiba...*

Parallèlement, il poursuit une carrière d'organiste et de claveciniste soliste, et de partenaire de musique de chambre au clavecin et au piano. En 2013, outre ces 6 partitas de Bach au clavecin et, au piano, l'oeuvre à 4 mains de W.-A. Mozart avec Aline Zylberajch.

Une collaboration toute particulière s'est établie depuis 1998 avec *Arte dei Suonatori*, orchestre baroque polonais, avec lequel un travail régulier de plusieurs années sur les concertos baroques a abouti, en 2007, à l'enregistrement pour BIS - Suède des *12 Concerti grossi* opus 6 de Haendel, un enregistrement très remarqué par la critique spécialisée internationale (*BBC Magazine*, *Classic FM*, *Fonoforum*, *Alte Musik Aktuell*, *Tokkata*, *Diapason*, *Le Monde de la Musique*, *Orfeo* etc). Suivent, en 2012, des Ouvertures pittoresques & Concerts Polonois, prélude à d'autres projets dont les *Concertos pour orgue* de Haendel, toujours chez le même éditeur.

Martin Gester enseigne l'interprétation à l'Académie Supérieure de Musique et au C.N.R. de Strasbourg et donne nombre de master-classes. Suivant une inclination naturelle pour associer recherche, interprétation et formation, il a fondé, en complément du Parlement de Musique, l'atelier lyrique Génération Baroque, une structure d'insertion, de formation et de diffusion dont les sessions annuelles sont consacrées à l'oratorio et à l'opéra baroques et classiques : Haydn : *L'infedeltà delusa* (2008) - *Une soirée chez Mozart : un voyage dans ses opéras* avec l'Académie d'Ambronay (2009) - Haendel : *Alcina* à Suscinio et au Palais des Arts de Vannes (2009) - *Vêpres vénitienes* de Porpora (2010) - *Acis & Galatea* de Haendel (2011) - *Orpheus* de Telemann (2013).

Pour sa direction du Parlement de Musique, Martin Gester a été fait *Chevalier des Arts et Lettres* par le Ministère de la Culture français, et élevé à l'*Ordre du Mérite* par le Ministère de la Culture polonais pour son activité à la tête d'*Arte dei Suonatori*.

THE PARTITAS (BWV 825-830) *or*

Clavier-Übung (keyboard practice) / *comprised of preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, minuets and other galanteries, to entertain enthusiasts of Johann Sebastian Bach...*
Opus I, published by the composer in 1731.

In the Tradition of a Genre

When J.S. Bach undertook the composition of the first part of *Clavierübung*, he had just been appointed in the spring of 1723 to the position of *Cantor* at Saint Thomas's and *Director Musices* in Leipzig. There, he would find himself extremely active: in addition to composing cantatas for Sunday and passions, as well as teaching at *Thomasschule*, he completed the "French" Suites (circa 1725) which followed on from an impressive collection of "English" Suites for the harpsichord (c. 1723), Suites, Sonatas and Partitas for solo violin, solo cello and solo flute, and the Six "Trios for Keyboard and Violin," now called "Sonatas for Harpsichord and Violin." Right in the middle of such intense activity, Bach embarked upon his "great work," his "Opus I," in the sphere of keyboard music and the genre of the French-styled suite, going by the Italian term of *partita*.

As a matter of fact, Bach was preceded by his reputation as a virtuoso and unrivalled improviser on the organ and harpsichord. He had just completed the distinguished educational works of Inventions & Sinfonias comprising two and three parts (1720-23), and the first part of the Well-Tempered Clavier (1722). His activity was focused on all areas of composition and teaching, in keeping with the example set by his illustrious colleagues, Johann Kuhnau, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Christoph Graupner and Georg Friedrich Handel, who had issued various publications for an ever-growing, enlightened public of enthusiasts. In spite of this, Bach owed it to himself both to illustrate his art, which had attained the highest degree of maturity in a genre enjoying particular favour at that time, the Overture in the French Style, known as a suite or partita; and to publish his works. To this end, he could rely on an extensive network of acquaintances and colleagues in Dresden, Halle, Lüneburg, Brunswick, Nuremberg and Augsburg, helped along by his new, most enviable position in Leipzig.

Both of the terms "partita" and the one used for the collection, "Clavierübung," were employed by Bach's predecessor, Johann Kuhnau, in his two collections published in Leipzig in 1689 and 1692, making the work Bach had commenced into a kind of tribute. As such, Bach could also have published one of his previous collections of "English" and "French" suites, both of which

were accomplished in their genre. However, he was fully aware of the progress which had been made since having composed the substantial collection of masterpieces represented by the Leipzig cantatas, the St. John Passion, followed by the St. Matthew Passion, the Sonatas and Partitas for solo violin, cello and flute, Sonatas for keyboard and violin, and the chorales and great Preludes and Fugues for organ. Only a new composition would be capable of illustrating a style currently enjoying all the privileges of the world of music. This genre would be best demonstrated by something in line with the latest development in his art. The new publication distinguished itself by its totally new aspiration to reach out to the public at large (in the dedication, there was neither mention of a prince, nor a patron, but only “enthusiasts,” i.e., the cultivated public). It would reveal the stylistic progress made over the space of a generation and the stature of the new *Cantor* who was at the peak of his art.

“The Work Made a Great Impression”

“This work caused quite a sensation among his contemporaries in the world of music; such splendid keyboard compositions had never previously been seen or heard. Whoever learnt to perform any of these pieces to a high standard could make his fortune in the world. Our young players today would profit by the study of them, so brilliant, agreeable, expressive, and original are they.” (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, J. N. Forkel, Leipzig 1802).

Forkel added that unlike most Baroque suites, these have withstood the passage of time. More than any others, the Partitas – along with the Italian Concerto and the Goldberg Variations – had remained in the pianist’s repertoire before the Baroque revival. This is the sign that they go far beyond the “galant” style, which is referred to in the title, and the realm of the harpsichord.

In the “English” Suites, Bach illustrated an “imported” model such as is to be found in Couperin’s works, especially in The Nations, Sonatas and Suites, with which he was acquainted. Apart from the first “English” Suite in A major and its French-styled prelude, undoubtedly composed to the model of the Suites by Dieupart long before, the five others are evocative of the same pattern, as follows: a Prelude, a sinfonia and the allegro movement of an Italian-style concerto (much longer than any prelude in the Partitas) and are in five different keys, followed by a suite of French-style dances, virtually interchangeable aside from their keys, with substantial contrapuntal elaboration, particularly in the gigues. The “French” Suites were the response to this smorgasbord of juxtaposed styles, being of reduced size without preludes but in which there is an equal share of French and Italian styles to be found in the varied dances, fulfilling more than ever the ideal of “*goûts réunis*” or the fusion of styles. The result was an array of more varied characters and styles, which

became further personalised with each suite, in keeping with a principle of constantly evolving variety which found its crowning glory in the *Partitas*.

Far from being just another collection, the *Partitas* constitute the apex of the genre; a summit. They are much more than an assortment of dances, styles and various genres, and leave the inherited models far behind them. They set to music Bach's preoccupation which comes through in an entire series of masterpieces (cited above), and is central to the four volumes of the *Clavierübung*: within a chosen genre, to create a proficient synthesis of experience, styles and inherited genres in a work which conforms to the style, as well as being original and novel at the same time, all set within a perfectly mastered coherent whole.

The six *Partitas* were published, separately to start with, in 1726 (the 1st), 1727 (2nd and 3rd), 1724 (4th) and 1730 (5th and 6th). *Partitas* 3 and 6 had already appeared in a primitive form in the *Notenbüchlein für Anna Magdalena* in 1725. They all featured in a 1731 collection entitled as above. It seems they met with great success and were reprinted three times.

Order & Varietas

Whilst the six *Partitas* are highly diverse, they fall into a well thought-out structure.

Although two of them had existed before the collection was assembled, it appears that a plan had been conceived from the start with an obvious order but whose meaning has not been revealed to us. Overall, the cycle proceeds from the simple to the complex. The order of keys sets out an expanding series: B flat major - C minor - A minor - D major - G major - E minor, which in *Clavierübung* II would be complemented by the two missing keys of the German scale: F and B minor (h in German) - the French Overture would be transposed from its original key of C minor for this purpose. Moreover, one cannot say whether the content of the second volume had already been planned when the first one was published.

Each partita finds coherence with a compositional style and emotional or symbolic register dominating in relation to the chosen key¹. Depending on criteria which derive as much from the affect as the style, a structure of contrasting pairs emerges: I & II (the most French and innocent / the most Italian and serious), III & IV (in the popular / court style), V & VI (virtuosity and badinage / lamento and gravity). At the same time, structuring into two parts places the French-styled Overture at the beginning of Partita IV, like the Goldberg Variations. Furthermore, the expansion shaping the series of keys can also be found in the dimensions: the collections thus formed are of increasing dimensions, and Partita VI reaches beyond the scope of what is commonly called

a “French Suite,” as much in its dimensions and complexity as for its emotional content.

The six Partitas are introduced by a prelude using a different name and style of writing (without there necessarily being an exact relationship between the title and content, simply due to a systematic approach to the variety: “Præambulum” at the beginning of Partita V and “Fantasia” for Partita III could equally be replaced by “Toccatà” and “Invention,” to refer to similar works by the composer). Each Partita is comprised of seven movements, except for Partita II which has six, so as to create forty-one movements (a symbolic number for J.S. Bach). All of them consist of the four usual dances: allemande (they are all in the form of the “allemande grave”); courante (three of Italian style in 3/4 or 3/8 timing going by the name of “corrente,” two of French style in 3/2 timing); sarabande and gigue. Only Partita II ends with a Capriccio. Moreover, all of the dances in this partita, which promises to be Italian-styled with its Sinfonia and finale, have exclusively French names: Allemande, Courante, Sarabande and Rondeaux. However, the compositional approach is more violinistic (Italian-style) than luthé – lute-influenced – (French-style); and its final Capriccio, a concertante fugue is written in the typically Italian metre of 2/4.

This is a sort of figure of enjambment recurring across the dances and partitas, frequently repeated, and the expression of the desire to fuse styles at all levels. Each term encompasses music which is more complex than the title would seem to proclaim. From the French-style Overture in Partita IV, with its fugue-concerto and the Italian-styled Sinfonia in Partita II (dotted notes of this sort are not the French style!) through to the double fugues in the giges, the courantes or corrente – all set to different rhythms – the Gigue in “archaic” style complicated by diminutions in E, the Sarabande in Partita VI with the superlative ornamentation, or the Allemande in Partita IV in the manner of a violinistic aria sprinkled with the luthé style, there is absolutely no systematism. Also, the compositional techniques, just like the styles and denominations, co-exist, melding into a multifaceted polyphony (a polyphony not only of voices but of styles, techniques, rhythms, genres and affects). The foregoing cannot really be expressed in words but is thrilling to discover with every turn of the page. We shall come back to this later for each work.

Intermedio: Sophisticated Music; and Dance!

It is customary to say: “In the Partitas, dance is only an excuse...” It is typical of our epoch to believe this. This is to accuse Bach of a vice which has rather more to do with the limitations of those who perform his work, brought about by a mismatch of cultures... Forkel in his time had already pointed out the following:

“The particular nature of Bachian harmony and melody was also combined with very extensive and diversified use of rhythm... More than those of any other period, composers of Bach’s time found no difficulty in this, for they acquired facility in the management of rhythm in the “Suite,” which at the time held the place of our “Sonatas...” whose rhythm is their distinguishing characteristic. Composers of Bach’s day, therefore, were compelled to use a great variety of measures and rhythms (which for the most part are now unknown). Moreover, skilful treatment was necessary in order that each dance might exhibit its own distinctive character and rhythm. Bach far exceeded his predecessors and contemporaries in this branch of the art. He experimented with every kind of rhythmic characteristic in order to give as much variety and colour to each of his pieces as possible.”

The loss of ability to combine sophisticated music created with the dance characters was later entrenched, as styles changed and diversified. This was first and foremost caused by the gradual compartmentalisation of genres. However, it is said that Chopin, the custodian “mutatis mutandis” of this tradition dating back to Couperin and Telemann, had a unique gift to bridge dance, song, expression and, on occasion, bravura, much to the admiration of his peers.

Nowadays, a musician’s training is rooted in quite different foundations from those of the musician of old. Their “moulding” is grounded in such diverse repertoires (if not grounded in a type of music theory unsuitable for everything by seeking to suit everything) that this huge eclecticism, relying on a profusion of standardised directives in the score (dynamics, touch, phrasing), results in a sort of levelling, of versatile “non-structuring,” lending itself well to anything. (When such directions are lacking, this is often the reason why the type of musician “who works from the score” hastens to write a plethora of them in.) Even the “Baroque” schools of today have built on these revised foundations for the purposes of style purification, in treatises, and on the rhythmical concept of the *prima prattica* (in which the North of Europe traditionally excels) more than experiment with what Baroque art shares with later eras – which are often deemed to be impure – particularly court dances, their dynamics, various speeds and codified flexibility. Today, we see renewed interest in Baroque dance. However, when there is a genuine interaction, it is generally in “ballroom” dances and much less in sophisticated music, such as Bach’s or that of opera composers such as the lament carried along by a sarabande or passacaglia movement (such as “*Lascia ch’io pianga*”, or The Death of Purcell’s Dido).

On reading books about the harpsichord (for example, *Notenbüchlein für Anna Magdalena*, Wilhelm Friedemann or the young Mozart, et al.), we find that most of the musician’s basic

training was derived from dances, and that the rhythmical and structural concept was underpinned by “rhythmic characteristics.” (This is as natural as it is for us to speak with emphasis, using the sounds and music of a language, or even “such and such an accent”). We also find that all music, whether it is vocal or instrumental, religious or secular, simple or sophisticated, was based on these varied and ever present principles.

For Bach, dance was not an occasional ornament. It was an essential structuring and symbolic component. This applied to his century in general and to composers such as Lalande, Rameau, Handel and Corelli (even in the *Concerti da chiesa*, where the dance characteristics are not made explicit). Dance was ubiquitous, even in the passions (cf. the sarabande finale of the St. John Passion). All the more so, as in the French-styled suite, Bach approaches it with as much respect for that model as he does the Italian concerto or the instrumental sonata. Far from eluding characteristics, he accepts and transcends them. In other words, he keeps to their form, function and overall style (including the dance characteristics), and brings them face to face with an entire realm of heritage, acquired experience, invention and expression, which transcends the work from its heart outwards.

In this way, the Sarabande in A minor, within the partita “in the popular style,” is mischievously disguised as a polonaise (both having compatible rhythmic features). It is the competition between the two superimposed characteristics which makes it so striking. The apparently Italian-styled aria in the Sarabande in D major (Partita IV) and particularly the one in E (Partita VI) with extreme ornamentation, are effectively underpinned by the essence of the dance. The clash between the dramatic movements and rhythmical structure glorifies the expression which is both intense and noble. Following the same principle, desperate lamentations rang out over the entire Baroque era, set to the rhythms of the sarabande or passacaglia. These were generally pared down to extremely slow, static movements, without the tension between twisting despair and aristocratic “flair” which gives it all a tragic dignity.

Dance movements are integral to the music which sought not so much to contrast tempi as “rhythmic characteristics,” to the degree that there was often a series of movements in practically the same tempo but with a contrasting metre, motion or compositional technique³. Furthermore, the internal tension created by the rhythmic characteristics lends quite a different feeling of tempo. There is sometimes more energy than speed, or vice versa. This means that a tempo cannot be analysed without if not in relation to the movement⁴. Here is a classic example: the restraint of a deep second beat following a lifted first beat – the standard today is a downbeat – was shared

by almost all moderate and slow triple time dances, including the sarabande, passacaglia, the moderate minuet, polonaise, the Italian courante when it is restrained as in Partitas I and III, the English gaillarde... and all related music. This resistance creates momentum leading towards the first beat of the next bar which absorbs the momentum and is suspended before the following second beat, and so on. Accordingly, the rhythm becomes more complex, enriched, and is not drawn into the regular flow which longs for speed. This principle can also be observed in many dances of oral tradition, including, for instance, in the sophisticated art of the Argentine Tango⁵.

Resistance...

Georg Muffat compared the tempo in French and Italian music, placing music by Lully, the first Couperin, and Corelli side by side. He noticed that Italian music was both faster in the allegro movements and more lingering in the slow movements. More than any other kind of music, French or French-styled music of that time was structured by dance and versified declamation (as applied in the recitative of opera or cantata, and which even influences the melody sung). French music was made up of a great variety of “movements,” and found its internal tension in the resistance contrasting the recited word, the dance step, and the instrumental gesture which imitated them and moreover disrupted or held back the flow at times with extreme ornamentation (cf. Couperin’s gavottes and gîgues). In a torrent rushing faster than water, these were the stones and obstacles which created energy and interest by disturbing the current.

It is the rhythm and energy of the actor speaking (whose speed is not multiplied by three or four) and of the dancer dancing, which are blended together by French music, not the vigorous pace of a machine slickly moving forward at every speed imaginable. Speed was an ideal pursued by the Nineteenth Century “School of Fingering.” This latter aimed to equip the performer with the ability to play streams of notes of quite a different speed and kind with the greatest of ease. However, this school was so intoxicated by speed that it even managed to compare Bachian heritage with fingering exercises to be played “with ease,” or even adagios and fugues to be played smoothly with devotion, in which ornamentation was a never-ending melody. This still applies today...

It is these considerations as understood in the context of the world of Bach the organist, choir-master and composer, who was as interested in adapting texts to music as he was in putting together various ensembles for a wide range of venues and audiences, which must guide our approach to the keyboard and the difficulties in recreating music which devolve upon the performer. His gift was to bring together the many types of resistance caused by the interweaving of counterpoint, text, dance moves, and various instrumental styles into the same melting pot.

Lots of movements evoke one cantata's melody here, another orchestral overture there, or mimic their style or manner. And the experience of the organist who plays "with gravity" and that of the Kapellmeister beating time for the orchestra does not disappear into thin air when he composes or plays a Partita. Bach composed a kind of music which far exceeded the instrumental medium, whilst accounting for it and being conversant in all the styles which made up his tremendous experience as a composer, musician, educator and preacher – using his musical techniques within the community. Therein resides his virtuosity.

Perspectives

Bach's music is not limited to one dimension or another. "His music was created with the distance of synthesis"⁶; it cannot be narrowed down in regard to structural concepts or handling of counterpoint, styles or dances, the art of rhetoric, or the science of harmony. Harmony, if it must thus be named, is in this instance the absolute mastery of all these parameters: constraints of order and expressiveness; counterpoint or melody and dance characteristics; public expectations and rigorous reflection interact in continuously reinvented combinations without any one of these strictures ever casting out or making us neglect the others. They are all important, from the dance to the ornamentation, elaborate in the extreme and composed with outstanding precision.

As a man of his time, Bach was at one with the thinking of his contemporary, Gottfried Leibniz, who took the concept of universality to its peak: his "best of all possible worlds" contains "as great variety as possible, along with the greatest possible order." However, this order is constantly changing and any isolated substance or action is at one with the principle of the universe. As counterpoint was traditionally the ideal symbol for representing the cosmic order, Bach tended to mingle the new ideal of bringing melody, harmony and dance together with the harmony of the spheres, connecting horizontality and verticality, past and present, "natural" humanity and cosmos (God, order) within a higher harmony. "Everything comes from the One; everything is in the One," he seemed to be saying. This is all the more evident in a cycle such as the Partitas, conceived as a major work to unite known knowledge in the field; the first step up in the Clavierübung, following on from previous attempts – which were nonetheless most accomplished works – towards The Art of Fugue, a complex and recapitulative work based on a single subject. From this perspective, every creation – in this case, every partita and the entire cycle – was both a specific and general creation, confined to one field and genre, bearing faraway, universal and symbolic overtones.

As the Work Unfolds

Partita 1 in B Flat major, BWV 825

The collection opens with the supremely delightful and most French-styled of the works, in keeping with what one would expect of a “suite.” In an initial version from 1726, it had been dedicated to the newborn son of Leopold, Prince of Anhalt-Köthen. This is revealed by the handwritten dedication appended at the back of the title page and which is now lost⁷. It reads: “His Serene Highness, tender prince, you who in truth is still in his swaddling clothes... Here is the first fruit my lyre gives me / You are the first prince to be cherished by the princess / She who will be the first to sing your glory...

I say that the sounds / To which the child you are, give birth, are pleasing, clear and pure / This means your life shall take an agreeable, happy and beautiful course / And that it will be a harmony of sheer joy...

The prelude is in the style luthé and after the manner of François Couperin (whose piece *Les Bergeries* in B flat appears in *Notenbüchlein für Anna Magdalena*). It starts with innocence, on tip-toe, revealing an initial harmonic and melodic pattern rising towards the treble notes underpinning the whole piece. It ends with expanding registers and texture – does this represent the growth of the person and renown of the young Prince? Although the Allemande starts with the same harmonic motif, it is composed in a marked half-French, half-Italian luthé style with varying textures. The Corrente shows more of a lively than flowing character and retains the triple-metre format of the dance, subdivided into triplets (as does the Gigue later on). It is not so far removed from the moderate minuet movement just like the courantes in Partitas 3 and 6, or the Burlesca in Partita 3, formerly called Menuet with its distinct emphasis on the second beat. The Sarabande not only keeps strictly to the stately character of the dance, but also boasts a lavish, flowing ornamentation, as could be the case with some doubles in the English Suite, but in a more organically integrated fashion. Following the French-style Menuets of an almost pastoral simplicity, the Gigue in C with triplets (another way of writing 12/8) applies the precepts of Rameau’s *Trois Mains*. From then on, this “gesture” became an enduring feature of French Eighteenth Century repertoire.

Partita 2 in C minor, BWV 826

In many respects, *Partita II* stands in contradiction to Partita I. Here, the grace and innocence

turn into gravity (of weight, character and movement) which is the hallmark of the key of C minor (the key used for the almost contemporaneous St. John Passion), contradicted three times by the incisive lightness of its allegro movements (the end of the Sinfonia, Rondeaux, Capriccio). The introductory Sinfonia is in three parts: the first, grave adagio, in the orchestral style and dotted in the Italian style, is followed by two sections with two parts: a lyrical andante in an allemande movement ending with an adagio cadenza of a concerto in the Italian style, then a fugal allegro in a rhythmic *con spirito* movement set to the energetic Polish-style pace. Just like the Sarabande and Rondeaux later on, the Allemande is also inspired by the sonata for violin and continuo although it makes frugal use of the style luthé while preserving the dance movement in an underlying layer. As for the Courante, this is well and truly in French style, moderate in 3/2, but it has such contrapuntal and ornamental abundance that the performer is tempted to co-opt it.

There is nothing French about the rondo other than its title “Rondeaux,” as the form and manner is very concertante and Italian (the French courante had already made an appearance in the corrente movement of the Partita), as did the “sonate a tre” movement in the fugal style and Italian 2/4 time, entitled Capriccio. (Clérambault also ended his organ suites of 1710 with a “Caprice,” but we can also find this term applied to light, polyphonic works by Handel, Böhm, and, much earlier, Froberger.)

Partita 3 in A minor, BWV 827

The meaning of this *partita* swiftly becomes clear on interpretation of its “character pieces;” a Scherzo, the twin of the famous Badinerie (it too sets a “Polish” context in B minor, this time for the purposes of the traverso) and an impish Burlesca, originally named Menuet. These pieces belong to the comic, popular, rural category which is often identified with the key of A minor (musettes, Polish and Turkish-style music, music by Telemann, Couperin, et al., also refer to the prelude in A minor of WTC I, which is as farcical as can be). They demonstrate how to decipher the other movements by means of concentric circles: Sarabande (starting with an anacrusis, but we find this with Couperin too) is disguised as a Polonaise (the polonaise is one of the most featured dances in *Notenbüchlein für Anna Magdalena*), and makes use of the similar rhythmical pattern (suspension or emphasis on the second beat: a sarabande can be danced to this polonaise and vice versa, if desired); the stirring Corrente is like Harlequinade from a Telemann suite, without openly acknowledging it; the Allemande, which in this light seems to be surprisingly interspersed with leaps, intervals, combined with luthé features. The Gigue finally showcases a double fugue based on a contorted theme ending with a pirouette. Lastly, Fantasia (formerly

entitled “Prelude” in the first version), whose name was undoubtedly chosen only for variety’s sake, could well be taken here in the literal sense of the word: Invention with two voices, in which the seemingly normal parts undergo curiously complex and disjointed transformations. This Partita is entirely based around popular themes and scherzando, the comic style.

Partita 4 in D major, BWV 828

We enter into broader dimensions with Partita IV in D major, the key of ostentatious music of the court, with trumpets and drums (“Saeculum,” in Georg Muffat’ concertos).

Opening the second half of the collection, as would the 16th of the Goldberg Variations, in radical contrast to the previous partita, we have a splendid French-style overture evoking the orchestral style. It highlights the harpsichord by compensating for the relative thinness of the sound, with superb ornamentation in “tirate” (flurries). This, however, must not make us lose sight of the impeccable structuring of a royal genre of music. The fugue which comprises the second part is similar to the Vivaldian model due to its use of the episodic structure of the concerto. The Allemande, just like the Sarabande a little later on, achieves a marvellous balance between the Italian cantabilità of a richly inspired violin concerto with its impressive development, and the form and movement of an allemande grave or French-styled noble sarabande. These rhythmical characters should not be left out along the way for risk of cancelling out this tension, this resistance. (It is all too common a practice to make these into simple, slow movements and to consider the ornamentation as continuous melody, akin to how one would confuse the tree with its foliage...)

The Overture, Allemande, Courante, Sarabande and Gigue start with a related harmonic progression which is extremely similar in the Allemande, Sarabande and Gigue. The Courante is the second French-type example in the collection, and is just as elaborate and filled with ‘Italianisms’ (bass in quavers, strings of anapests) as the one in C minor. The Aria is a light movement, and bears an Italian name for its blend of tastes: we should rather refer to it as an “air” in the sense of an “orchestral intermedio” in a French opera, although the compositional style is Italian. The Sarabande starts with an initial gesture, its first step, followed by an expressive suspension which does not herald such rich developments. The joyful Menuet is apparently orchestral in nature, vertical and divided up, often in a rather staccato style, and starts with a similar formula which will outline the Gigue’s theme (the same suspension of the second beat of the second bar, the same harmonic signature as the Sarabande). The Gigue is exhilarating, swirling and virtuosic. It seems to be the Menuet’s gigue - it has the same movement of the parts in a similar tempo.

Partita 4 is entirely based around magnificence, radiance and public joy. This is the glowing, royal Partita.

Partita 5 in G major, BWV 829

In instrumental works, chiefly those on the keyboard, Bach tended to associate the key of G major with bubbling, animated and frivolous joy. (See, for example, *Pièce d'Orgue* BWV 572, in which the middle section is the complete antithesis; and the preludes and fugues of WTC in the same key.) This granted a prominent place to arpeggios in the tradition of “*toccate di salti*” contrasting with routinely combined scales or movements. The general character is *giocoso*, holding a certain amount of surprise in several respects⁸. The opening *Præambulum* (thus named out of the sheer need for variety – it is an unmitigated *toccata*) is exhilarating and cutting with surges of arpeggios and underpinning runs, like the *Prelude for Organ* BWV 541, through the Polish-styled rhythmical formula, emphasising or suspending the second beat to contrast the virtuosic speed with resistance which gives it such verve. The *Allemande* in the same movement flows more easily with the broad ambitus or range, and the ornamentation style with triplets occasionally blended with binary forms. Following a *Corrente* which is somewhat reminiscent of the fugue in G major from WTC 2 in the same metre with its final *cadenza* (which one is tempted to mention here), there is a very French *Sarabande* (see, for example, “*Oiseaux qui sous ces feuillages*” in the 1716 *Muse de l'Opéra ou les Caractères Lyriques*, by Clérambault: G major, three voices, same movement, same rhythm, practically the same melody...) evoking delightful joy in suspense.

The minuet is mischievously called, “*Tempo di Minuetta*.” As in Partita III, the dance is adhered to and hides behind the appearance of something else (here we have binary 6/8 instead of 3/4 metre). The movement could have been called *Scherzo* in the true sense of the term, or, as with Couperin, *les Amusemens* (one piece – in G major – with binary features in the ternary measure). It might also signify fickleness as it did with others, as if to say, “I am not what you think I am.” However, it is a proper, danceable minuet. A *Passépiéd* exceedingly similar to the *Aria* in the previous Partita in its precise, linear and *allegro* style (nevertheless avoiding the hemiolas characteristic to this dance) leads straight to the *Gigue* in the same tempo. This is a double fugue which seems to be the polyphonic extension of the *passépiéd*. Here too, the theme seems to derive from the prelude’s initial motif, sharing its rhythmic curtness, whimsical aspect, and additionally the polyphonic complexity, with its counter-accented and abundant trills. Partita V is all about joy, animated movement, virtuosic runs and surprises.

Partita 6 in E minor, BWV 830

We find the musical discourse and dimensions shifting into a completely different register with the Partita in E minor, that key which is heir to the E Phrygian mode of lamentation and torment. The Toccata alone could be an equivalent to early toccatas, structured in three parts: an apparently free-form section – the fugue – returns to the free-form section modified into a sort of ABA, to be found the other way round in the fugue of the no less impressive Prelude and Fugue for organ BWV 548 from the same period. In that one, it is the free-form section which makes up part B; the central “entertainment” interspersed with the fugue returning by way of concerto ritornellos. So, here we find the fugue, concerto and toccata genres intertwined. However, the motif dealt with here in both sections is lamentation: hence *lamento*, but fitted snugly into a movement enjoying only relative freedom. At this point in Bach’s development, far from the toccatas of his youth and quite the reverse of his son, Carl Philipp Emanuel, he was more concerned in having rhythmic and dynamic continuity. (In the Partitas, a second keyboard is never required, with parts 2 and 4 of the *Clavierübung* being the specified exception, and it is rare to come across keyboard changes in the organ works of that period.)

The *Allemanda* is in line with the serious movement of the dance and, as it is in the key of E, it demonstrates chromatic, tortuous characteristics, fraught with pitfalls and is consistently dotted. However, all this falls within the boundaries of a relatively flowing musical discourse.

The Italian-styled *Corrente* is usually a rather brisk dance, undoubtedly related to the *Duetto* in E minor from the *Clavierübung III*, which is a series of pitfalls, and recalls the style of the air from *Cantata 47* with violin obbligato, “Wer ein wahrer Christ will heißen.” Here, however, it is restrained by the tension of the syncopation and the cascades of demisemiquavers which never land on the beats except when the same phenomenon of avoidance passes over to the left-hand quavers. To this can be added some frequently harsh harmony (diminished chords, differing cadenzas) and a finale cadence a concerto cadenza which is convoluted but in tempo. So, this is a *Corrente* restrained by figures of torment and avoidance – of resolution, downbeats, linearity – these figures being used to express incompleteness, difficulty and/or instability.

The Air which follows was not in the first 1725 version. This gavotte-like piece is the only truly light movement in the Partita. (In this instance, it is actually a real gavotte, only it is not named so, making for another bit of “evasion.”) Accordingly, the work starts to take on the appearance of the “galant” genre with a French-style “petite reprise” (a little repeat) for the only time in the collection.

As for the following Sarabande, it plunges us into deep reflection. It is a pure lamento and perhaps the most intensely expressive piece in all of Bach's works for harpsichord. It is based on the same plaintive motif as the Toccata, frequently repeated throughout a harmonic discourse riddled with pitfalls, dissonant harmonies and a light sprinkling of acciaccatura chords (a rare occurrence in Bach). At the same time, as in numerous Baroque lamenti, it remains a sarabande (with its suspended second beat, often accentuated by delays) becoming extraordinarily complex in the middle part on account of the sheer profusion of reliably organic expressive diminutions. The Aria di Gavotta is of the same typically French "*gay et piqué*" movement to be found in Clérambault and Rameau, and which underpins the third French-style movement of Brandenburg Concerto No. 5, offset in time by a quaver. As the only "light" movement in the first version of the partita, it avoids (again) the characteristic cheerfulness of the gavotte with the title "tempo di..." by its key and complex development (dotting, leaps, and so on) which imposes a restrained tempo. Lastly, the final Gigue is in duple measure (as with Froberger in the first French Suite which established the pattern). This is an archaic model as confirmed by Johann Gottfried Walther in his *Musikalisches Lexicon*; here with 2 semibreves per bar (2 minims in the initial version, but Bach chose this double archaism for the definitive version); a double fugue with one subject and its inversion, tortured like a Way of the Cross, drawing the sign of the cross three times and recalling the subject of the abovementioned fugue from BWV 548.

The entire Partita focuses on stretching time and dimensions, distortion, evasion, difficulty and suffering, lamento and the stylistic discrepancy between a modern genre (the French-styled Suite, the "galanterie") and old-fashioned techniques (counterpoint, outmoded time signatures, gravity, symbols) loaded with meaning.

To Go Further...

For Bach, philosophical – and theological – reflection was one thing, in contrast to his predecessors, he incorporated both these spheres into the area of instrumental music. Bach was a believer and a music preacher too, being the Cantor of St Thomas. For him, in the quest for the One, the act of creation included reference to the cosmic, divine order in which the believer finds its meaning, and towards which his activities and works congregate, of which music is for him its reflection and symbol.

Therefore, it is unsurprising that in this secular genre which comprises the collection of Partitas⁹, there are other interpretation methods which may also enlighten us as to meaning and, to some extent, nurture performance.

The collection, its order and progression, from the pleasant Partita I up to its conclusion with Partita VI in E minor, demand questions from us. It is problematic to end a collection of French-styled suites or “galanteries” with a partita which, although conforming to the genre’s formal requirements, is like a “tomb,” or a “passion disguised as a suite.” It shuns the spirit of entertainment which is usually associated with it, whilst retaining the genre’s facade and superficial principles. (It should be noted that we are close to the date when the St. Matthew Passion was composed, which also starts in E minor.)

Bach did not exactly provide us with the keys. He expressed himself exclusively through music. His language was infused with symbols derived from analogical thinking and dives into an immemorial past of which we can only just grasp the meaning using the imperfect instrument of our rational culture. For Bach, it was enough for the composition and symbolism to exist, regardless of whether they were noticed and how they were perceived. (“Suffice it to be of the universal order in the eyes of God,” he might have said.) We need a great deal of intuition and familiarity with that epoch and previous eras even to have a hope of approaching the meaning. However, having only a superficial understanding for want of evidence risks forever depriving us of the sense; the lack of evidence for a phenomenon does not prove its absence. In this regard, those seeking only definitive proof would fall short of envisaging a plausible reality: to paraphrase Pascal (« *qui veut faire l’ange fait la bête* »), he who tries to be an angel ends up acting like a beast.

Our experience, along with Jocelyne Chaptal’s analysis on Baroque symbolism, help us interpret the following:

Basing our debate on the language components we have defined, from the symbols he seems to unlock for us, we contrast the items which give us food for thought in the *Partitas*:

+ It is true that the Prelude and triple fugue in E flat from Clavierübung III have a confirmed symbolic meaning. Nonetheless, the instrumental music of the four *Duetti*, which belong to a collection more targeted at the church and preaching, are subjects of conjecture as to their meaning, which to this day remains without any definitive explanation¹².

+ A leaf showing the 11th of the 14 Canons BWV 1087 (a purely speculative work), is marked with the following script under the staves, “Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros” (Symbol. Christ will crown those who carry His cross).

+ *Partita VI*: In ancient symbolism, the number 6 is associated with man, the work of the sixth day of the creation of the world according to the Bible. Lamentation, tomb, Way of the Cross. Man, or the Son of Man, Cross, Passion, and so on.

Opus 1: Creation...

Partita I (B flat major) has a story to tell: it is most tender, delightful and innocent and linked by Bach with the birth of a little prince. (Cf. the lost dedication below – all this is true but is it conceivable that Bach would withdraw and forget the dedication to the prince whom the work was honouring and who subsequently died in his second year?) Birth and childhood are associated with creation by analogy. Moreover, the partita denotes growth with its motif in the first expanding movement as it also does in the expansion of texture (from the modest and gracious to the majestic), this being a motif we find later at the beginning of several dances. Such expansion was unusual for Bach who took great care to be consistent.

Partita II (C minor) contrasts with the first, acting as a figure of separation between the initial features: light / heavy; tender and delightful / incisive and virtuosic; French and gracious / Italian and poignant – without the style being pure, as contamination here is the very language itself: these are obvious predominant features.

Partita III (A minor, the favourite key for popular music) represents popular music, and thus the music of the land, whose Polish style (in Saxony) illustrated it well with its frank, craggy and occasionally burlesque characteristics. “God said: ‘I have given you every herb bearing seed, which is upon the face of all the earth, and every tree, in which is the fruit of a tree yielding seed.’” This contrasts with:

Partita IV (D major): the Sun, the King, the Court, the French-style overture and the royal style, resplendent and magnificent, of which the French style in general and the reference to Versailles is the symbol. “And God made two great lights; the greater light to rule the day, and the lesser light to rule the night... And God set them in the firmament of the heaven to give light upon the earth.”

Partita V (G major): The Key of Mercury (cf. Abraham Bartolus: *Musica Mathematica*, Leipzig 1614), connected with vivacity and volatility (especially with Bach) and the associated jubilation: “And God created... every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly, after their kind, and every winged fowl after his kind.”

Partita VI (E minor): at the end of Creation and the story, man is born into a land of passage, “to carry his Cross” (the expression is J.S. Bach’s own), and yearn for the afterlife. This quest is symbolised by the succession of notes corresponding to the keys of the Partitas, and comprising the first notes of the chorale, “It is enough.” (Later on, in oneness of thought, this was quoted by Alban Berg in his Violin Concerto, “To the Memory of an Angel”...) “It is enough, Lord, when

it is pleasing to you, then grant me release.” The succession of notes comes to an end as if its ascent is unfinished. The non-completion can also be noted in the figures of avoidance applied at various levels: diversion from emotional content, from the meaning relative to the genre of the suite; from the Corrente relative to its lively theme; the melismas in the Corrente relative to the beat; from the Gavotte by the complex nature of the Tempo di Gavotta; from the expected gigue with a binary, serious, complex and extravagantly chromatic Gigue whose subject and inversion show a whole series of signs of the cross...

After having published three collections, including two of 7 Partitas and one of 7 Sonatas, J.S. Bach's predecessor, Johann Kuhnau, produced a string of Biblical Sonatas (Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien) in 1700. While it is true that Bach symbolised the first and most seminal of the biblical stories in his Opus I, he put the finishing touches to the Totalitas - the totality - in a work which brought together accumulated experience and known styles. All of this was achieved within the boundaries of a genre which he thus elevated to an unprecedented height and intensity.

Martin Gester, February 2014

References:

- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802.
Basso, Alberto: *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, Torino, 1983; Paris, 1985.
Geck, Martin: *J.S. Bach, Leben und Werk*, Hamburg, 2000.
Rampe, Siegbert: *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, Regensburg, 2007.
Miehling, Klaus: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven, 1993-2003
Chaptal, Jocelyne: *Renaissance et Baroque*, Paris, 2012.

Notes:

¹ The composer was not in any way restricted by a particular context and was absolutely free to choose the key and make it the ideal framework for his thinking. The tradition has lost much of the sense of the characteristics of modes and keys. Equalising temperament is not the only cause. Above all, it has been down to the evolution of style and musical language (amongst others, key-related modes and the twelve-tone technique have broken down structure, along with tonal attraction and the “ethos” of keys which reflected as much, if not more, culture and symbolism than musical acoustics, resulting in different actions on the part of both the composer and the performer who was supposed to identify them.)

It is interesting to note that at the time Bach was exploring the complete circle of keys (cf. *WTC 1* & 2), he was making each key yet more distinctive in its meaning, affect, style and figures, as well as the instrumentalist's “stamp” (“Griff” in German). In their suites, G.P. Telemann, Georg Muffat in his *Instrumental-Music* and F. Couperin in *Sonatas* and *Nations*, made use of evocative titles relating to the affect or symbol forming the framework. These could be picturesque, narrative titles such as, Muffat's *Seculum* in D major; *Delirium Amoris* in E

minor, *Propitia Sidera* in G major... and Couperin's *La Pucelle* in E minor, *La Superbe* in A major, and *La Visionnaire* in C minor). In this way, publishers had no qualms about elucidating the emotional content of symphonies and sonatas by Mozart ("Jupiter") and Beethoven (Pathétique, La Tempête, etc.).

2 Cf. "I find that we confuse measure with what is called cadence or movement. Measure is defined as the number and uniformity of beats, and cadence is properly the spirit and soul which must be added to it." François Couperin: *l'Art de Toucher le Clavecin* (The Art of Playing the Harpsichord).

In his exceptionally lucid analyses, Leopold Mozart speaks of the "Art der Bewegung": the manner and character of movement, the "rhythmic features," as distinct from "tempo." This is the thing which makes dances like the sarabande, chaconne, polonaise and minuet, which are all in triple metre, have a different "movement," which is immediately noticeable whatever their basic tempo actually is. "Before beginning to play, the piece must be well looked at and considered. The character, tempo, and kind of movement demanded by the piece must be sought out..." *Violinschule*, Augsburg, 1770.

Actually, this is nothing more than a sense of rhythm such as that which musicians of oral tradition passed down through imitation, and which cannot be written down. "It cannot be explained," said Pierfrancesco Tosi in, "*Observations on the Florid Song*," when speaking of the art of rubato, "One should listen to good musicians and imitate them." Hence, this is not to be found in essays on the subject...

3 In my experience of conducting ensembles – and I notice it every day – this is one of the main discrepancies in the training of modern-day musicians, thus constituting a stumbling block for the ensemble's playing. "Tempi" and contrasting tempi are always at the forefront of discussion; hardly ever "movement" or "rhythmic character" (which is created in various tempi, in the same way as there are slow and fast gavottes, "ballroom gavottes" and "gavottes de concert," or later on, slow, moderate and fast waltzes.) This distinction is at the root of any debate on rhythm and is a key to performance.

4 One demonstration of this phenomenon which was very frequent, but extreme in this case, is the finale of Schumann's Violin Concerto. As with many concertos, since the 19th Century, the widespread concept of a finale amongst performers has been a brilliant movement, and "di bravura" if possible. That is to say, fast and frenetic. However, in general, this approach did not work, until Harnoncourt (a native of Vienna who grew up with dance) and Gidon Kremer, made it into a "grande polonaise" movement, which should, as such, be in a reticent movement (the composer did indicate this but it has been generally neglected) although not precluding verve. The same, *mutatis mutandis*, could be said of the finale of the French-style *Brandenburg Concerto No. 5*, the Polish-style *Concerto for Harpsichord in D minor*, and the finale of Beethoven's *Triple Concerto* "alla polacca." The usual contrast in tempo, with which performers of all musical backgrounds have familiarised us, between the theme and the first of the *Goldberg Variations* is yet another example of the confusion between tempo and movement: instead of the *Sarabande* being followed by the *Polonaise* in a similar tempo (separately this time, unlike *Partita III*), everything is radically changed, creating realms unrelated other than harmonically, in defiance of the whole tradition of Baroque variations. In the *Partitas* (but not exclusively), Bach embarks upon what would later be called "studies of rhythmic characters," comprising various characters in a similar tempo (the *Passepied* and *Gigue* from *Partita V*, *Menuet* and *Gigue* from *Partita IV*) and the same dance (the assorted Italian courantes – "correnti" – gîgues and sarabandes) in a variety of tempos.

5 On a closer look at this, which is but one example amongst others, we observe that this highly rhythmic dance gives rise to numerous variations and works within a limited range of tempi just like Baroque dances. It makes no use of the slow-down principle, that cliché of “musicians who rely on the written page,” which dancers do not know what to do with.

6 J.S. Bach: *Leben und Werk*, Hamburg, 2000. This conclusion is very much in line with the ones in this remarkable book.

7 Quoted by Alberto Basso, *Johann Sebastian Bach*, Paris, 1985 / Torino, 1983

8 I stressed this fact in relation to our recording of works by Muffat (*Tempéraments*, 1998). It is striking to note that in Muffat’s “magnum opus,” *Apparatus Musico-Organisticus* from 1690, he illustrates the following various styles in his toccatas composed in the “modern” modes: the Lully style in toccata XI written in an overture style in D major (cf. *Partita 4*), giving the title “Sæculum” (the century, the outside world) to his concerto in D major *Auserlesene Instrumental-Music*; and the Italian style à la Corelli in toccata X in concerto style in C minor (cf. *Partita 2*). Furthermore, his toccata VIII in G major (“*Propitia Sydera*,” the benevolent stars) is a perfect instance of a cheerful, exhilarating and virtuosic treatment with similar formulae to most of Bach’s pieces in G major (and cycles of variations, “ludic” works such as *Variations “Auf die Mayerin*” by Froberger, Buxtehude’s “*La Capricciosa*,” Böhm’s “*Freu Dich Sehr*,” Handel’s *Chaconne*, and so on. The last example of these is the *Goldberg Variations* with their exceedingly virtuosic facet, although, yet again, this is not their only quality. Even if Bach had not been acquainted with Muffat’s works, which cannot be proven, these commonplaces were widespread then and have fallen into disuse today. Hence, they did not require directives of, “*giocoso, scherzando, con spirito, tempo di gavotta, alla polacca*,” etc., which, when used routinely later on, caused performers of subsequent generations to lose their ability to recognise old codes and commonplaces.

9 Others have put forward similar interpretations of some violin *partitas*.

10 In turns: the Four Evangelists, the Four Elements, the union of bread and wine, the Saviour and Grace... Also see the numerical deciphering of the Duetto in F Major, by Ulrich Siegele (U. Siegele, *Bachs Theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur*, Neuhausen-Stuttgart, 1978).

Martin Gester

Martin Gester’s artistic personality has been fashioned through his constant acute curiosity and exposure to a great number of neglected masterpieces. That personality infuses his profoundly original approach to mainstream repertoire, whether at the head of his ensemble, as a guest conductor, or a soloist in chamber music.

Using his own personal style, he revives the ideal of the Baroque artist: open-minded, multifaceted and humanist. To this end, he draws on his dual literary and musical training (instrumental, organ and harpsichord, and vocal); his passion for history and attentiveness to oral traditions; his fondness for dance and theatre; and his special interest in restoring the links between cultures and disciplines which are customarily separated. In 1990, he founded Le Parlement de Musique in Strasbourg. It is a flexibly-sized ensemble created to suit his tastes, and is both a place for experimentation and a dissemination tool. At that time, Martin Gester had already had years of literary and musical studies

behind him. By turns singer in polyphonic groups, performer and improviser (aside from the organ, he studied the piano and harpsichord), choirmaster, musicologist and teacher (of both Classics and music), he has played many repertoires ranging over four centuries. His early passion for Renaissance polyphony certainly played its role in subsequently refocusing his activity on the art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, but he also admits to a marked penchant for Haydn, Mozart, Schubert, Weber, and bel canto opera.

He had his first experience of the art of conducting orchestras when heading *Le Parlement de Musique*; then as a guest conductor with groups of increasing size. Nowadays, he is as at home conducting the Monteverdi *Vespers* as the vocal works of Scarlatti, Handel, Gluck and Mozart, or the symphonies of Haydn and Mendelssohn, readily surmounting the extremely narrow traditional barriers between the so-called 'early' and 'modern' schools.

He has been the conductor on some forty recordings at the head of *Le Parlement de Musique*, most of these being revelations of little-known music from varied repertoires, receiving awards from the international press. These embrace motets by Charpentier, de Brossard, de Lalande, Couperin, Denoyé and Capricornus; oratorios, including the anonymous *Uppsala Passion* (one of the most highly-awarded CDs of all time) and works by Keiser, Bach, Bassani, Scarlatti, Carissimi, and Caldara; and organ concertos by J. S. and J. C. Bach, Sammartini, Vivaldi and Haydn. He has conducted on four continents, appeared as a guest conductor of other ensembles, including the *New York Collegium*, *Collegium Vocale Gent*, *La Chapelle Royale*, *Les Chantres de la Chapelle de Versailles*, the *Nederlandse Bachvereniging*, *Musica Aeterna Bratislava*, the *Torun Symphony Orchestra*, the *Orchestre Symphonique du Rhin-Mulhouse*, the *Orchestra du Pays de Savoie*, the *Orquesta Sinfónica de Málaga*, the *Sächsisches Sinfonieorchester Chemnitz*, *Camerata antigua de Curitiba*, and so on.

He pursues a parallel career as a solo organist and harpsichordist whilst also playing harpsichord and pianoforte in chamber music groups.

In 1998, he began a particularly fruitful collaboration with the Polish Baroque orchestra, *Arte dei Suonatori*. Their regular work on Baroque concertos over a period of several years led to the recording in 2007 of Handel's twelve *Concerti Grossi* Opus 6 for the Swedish label, BIS. This release attracted great attention from international specialist critics.

Martin Gester teaches the art of performing at the *Académie Supérieure de Musique* and the *Conservatoire de Musique* in Strasbourg, and frequently gives masterclasses. In keeping with his natural inclination for combining research, performance and pedagogy, he founded a vocal workshop called *Génération Baroque* to complement *Le Parlement de Musique*. It is an organisation which aims to ease professional integration, train musicians and give them exposure. Its annual sessions are devoted to Baroque and Classical oratorio and opera.

Martin Gester was made *Chevalier des Arts et des Lettres* (Knight of Art and Letters) by the French Minister of Culture for his direction of *Le Parlement de Musique*, and awarded the *Order of Merit* by the Polish Minister of Culture for his work with *Arte dei Suonatori*.

