

BACH

PARTITAS

CÉLINE FRISCH

α



MENU

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXTE
- > DEUTSCHKOMMENTAR



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

CD1

PARTITA NO.1 IN B FLAT MAJOR, BWV 825

1	Praeludium	2'20
2	Allemande	4'57
3	Corrente	2'45
4	Sarabande	5'05
5	Menuets I et II	2'32
6	Gigue	2'42

PARTITA NO.2 IN C MINOR, BWV 826

7	Sinfonia	5'02
8	Allemande	5'17
9	Courante	2'16
10	Sarabande	3'52
11	Rondeaux	1'38
12	Capriccio	4'04

PARTITA NO.4 IN D MAJOR, BWV 828

13	Ouverture	5'58
14	Allemande	11'02
15	Courante	3'33
16	Air	2'04
17	Sarabande	6'18
18	Menuet	1'21
19	Gigue	3'29

TOTAL TIME CD1: 76'24

CD2

PARTITA NO.5 IN G MAJOR, BWV 829

1	Praeambulum	2'50
2	Allemande	4'51
3	Corrente	1'54
4	Sarabande	4'48
5	Tempo di Minuetta	1'38
6	Passepied	1'25
7	Gigue	3'59

PARTITA NO.3 IN A MINOR, BWV 827

8	Fantasia	2'47
9	Allemande	3'30
10	Corrente	3'13
11	Sarabande	4'13
12	Burlesca	2'15
13	Scherzo	1'08
14	Gigue	5'03

PARTITA NO.6 IN E MINOR, BWV 830

15	Toccata	7'47
16	Allemande	3'47
17	Corrente	4'42
18	Air	1'20
19	Sarabande	6'43
20	Tempo di Gavotta	1'55
21	Gigue	5'57

TOTAL TIME CD2: 75'56

CÉLINE FRISCH HARPSICHORD

COPY BY ANDREA RESTELLI (MILAN, 1998) OF AN INSTRUMENT BY CHRISTIAN VATER (1738) IN THE COLLECTION
OF THE GERMANISCHES NATIONALMUSEUM IN NUREMBERG

GEMISCHTER STIL

PAR NICOLAS DERNY

Bach a la quarantaine bien sonnée lorsqu'il publie, à ses frais, son Opus 1. À savoir six partitas pour les sautereaux, pierre fondatrice d'une collection qui se refermera sur une quatrième livraison en 1741 – alors rien moins que les *Variations Goldberg*, après la deuxième partie connue pour son *Concerto italien* (1735) et la « messe pour orgue » constituant le troisième volume (1739). Sans doute est-ce pour reprendre le terme déjà utilisé par Johann Kuhnau (1660-1722), son prédécesseur au poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig, que Johann Sebastian nomme *Clavier-Übung* ces cahiers qu'il compile « à l'intention des amateurs, pour la récréation de leur esprit ». Leur exigence technique n'en dépasse pas moins les capacités du dilettante lambda.

En 1802, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), premier biographe du maître, n'y va pas par quatre chemins : « Jamais on n'avait encore vu ni entendu d'aussi excellentes compositions pour clavier », note-il à propos du recueil paru tel quel en 1731, mais en partitas séparées, à raison d'une par an, dès 1726. Il faut donc que la clientèle visée soit non seulement habile, mais aussi financièrement aisée. Compte tenu des coûts de gravure, s'en offrir une copie coûte aussi cher qu'un clavicorde. Pas de quoi décourager les acheteurs pour autant. Si modestes soient-ils, deux autres tirages suivront en l'espace de quelques années. C'est que Bach sollicite son réseau – Christian Pezold (1677-1733) à Dresde, Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747) à Halle et Georg Böhm (1661-1733) à Lunebourg – afin d'optimiser leur diffusion.

TOUR D'EUROPE

Pour chaque suite, un morceau d'ouverture plus les allemande, courante, sarabande et gigue traditionnelles sertissent ce que l'auteur nomme « *Galenterien* » (*cf. infra*). « Tout en explorant les possibilités de chaque danse pour en repousser les limites, Bach décline une intense palette expressive, de la tendresse la plus désarmée à la détresse la plus poignante, en passant par la joie bondissante », souligne Céline Frisch. Pour ce faire, il mêle contrepont de chez lui, esthétique française et ingrédients italiens. Bref, en même temps qu'il témoigne d'une connaissance des musiques à la mode en Europe sans jamais l'avoir sillonnée – une chance que les partions circulent ; celles en route pour Dresde mais pas seulement –, le cantor tire haut le

« *gemischter Stil* » [style mixte] apprécié des Germains. Telemann, Fasch, Haendel ou Graupner y contribuent avec lui.

On sait de Forkel que la majestueuse allemande va sur quatre temps battus plutôt lentement. Elle donne volontiers naissance à des détails contrapuntiques pleins d'esprit. Déjà dans les deux premières, dont la BWV 826 reste relativement réservée comparée à la n° 1, plus légère malgré des passages à quatre parties. Lorsque leurs phrases ne se veulent pas imprévisibles comme celles de la n° 3 ni ne déploient des guirlandes de triolets comme la n° 5, elles peuvent aussi se faire méditatives – voyez la longue et digne n° 4, sorte d'étude préliminaire pour la n° 6.

Danses de couple, les courantes du cahier sont pour la plupart transalpines. *Corrente* à 3/4 ou 3/8 que les no 1 et 3 aux rythmes bondissants, n° 5 aux notes régulières et n° 6 dont les syncopes décalent la main droite. D'inspiration française, à 3/2, on la trouvera alors d'écriture plus complexe et étoffée (no 2 et 4). Venue d'Espagne où elle se veut endiablée, la sarabande prend, elle, un caractère noble et sérieux en passant par l'Hexagone (royaume auquel on pense à l'écoute des ornements de la n° 1 et des solennelles valeurs pointées des n° 5 et 6) ou la péninsule ultramontaine (contrée que ne manque pas d'évoquer la basse continue de la n° 2 à partir de la mesure 13).

Une gigue conclut chaque partita – sauf la Deuxième. difficile de savoir ce que le compositeur nous veut avec ce terme dont les uns pensent qu'il dérive de *jig*, vigoureuse danse folklorique d'outre-Manche, les autres de l'allemand *Geige*, « violon ». Des plus de quarante morceaux de son œuvre connue qu'il désigne ainsi, et même si certains types se dégagent, Bach en varie les mètres, styles, structures et textures. Ici, seule la première, effervescente comme du Scarlatti, se dispense de fugue. Celles des troisième et sixième partitas inversent leur sujet après la barre de reprise, là où la BWV 829 préfère introduire du nouveau matériau.

HORS CADRE

Avant cela, les suites débutent de diverses manières. Plus ambitieuse que le *Praeludium* BWV 825, au lumineux contrepoint, la *Sinfonia* de la n° 2 voit large. Entre une entame aux rythmes pointés *alla Lully* [*Grave adagio*] et, dans un troisième temps, un *Allegro* en imitation lui aussi « français », un *Andante* plus proche de

l'Italie. À en juger par ses valeurs régulières et sa sévère conduite des voix, rien d'improvisé, malgré son titre, dans la *Fantasia* placée en tête de la Partita n° 3. *Ouverture* versaillaise encore pour la quatrième : une fois la polyphonie lancée, elle garde la main jusqu'à la fin. Si le *Praeambulum* de la n° 5 aime badiner, la *Toccata* de la *mi* mineur reste si sérieuse qu'elle fugue sa section centrale.

Les galanteries renforcent encore l'ambition « encyclopédique » du cantor. Au premier rang de ces inserts, le menuet. Deux, même, dans la Partita n° 1. Quoique Rameau eut presque pu écrire celui de la cinquième, Bach le nomme à la façon de Corelli (*Tempo di...*). Mais les clavecinistes parisiens sont clairement évoqués dans un *Rondeaux* dont les couplets adoucissent un peu le tranchant d'un refrain plus pincé (BWV 826). Point de gigue à suivre, donc, mais un *Capriccio* virtuose. La *Burlesca* BWV 827 – titrée d'après le morceau « Dans le goût burlesque » du *Troisième Livre* de Couperin ? – change pour sa part d'idée toute les quatre mesures. Sur les chapeaux de roues avec de secs coups de patte main gauche, le *Scherzo* qui suit ne paraît pas moins excentrique. Alors que les syncopes de l'*Aria* de la BWV 828 semblent encore ne penser qu'à la danse, le rustique *Passepied* de la n° 5 et l'extravagante gavotte de la sixième complètent le tableau.

GEMISCHTER STIL

BY NICOLAS DERNY

Bach was well into his forties when he published his Opus 1 at his own expense. These six partitas for harpsichord were the foundation of a collection — the *Clavier-Übung* — that would be completed in 1741 with a fourth volume containing the *Goldberg Variations* BWV 988; the second volume is known particularly for the *Italian Concerto* BWV 971 [1735], whilst the third volume [1739] contains twenty-six works for organ and is sometimes referred to as the German Organ Mass. Johann Sebastian undoubtedly borrowed the term *Clavier-Übung* from Johann Kuhnau [1660-1722], his predecessor as Cantor of the Thomaskirche in Leipzig; Bach had stated that he had compiled this collection “for amateurs [...] for the recreation of the spirit”, although their technical demands were nonetheless far beyond the capabilities of the average dilettante of the period

The entire *Clavier-Übung* was published complete in 1731, although it had previously appeared in a series of separate partitas from 1726 onwards. Johann Nikolaus Forkel [1749-1818], Bach’s first biographer, did not pull any punches in 1802: “Such excellent keyboard compositions as these have never been seen or heard before”. Those for whom the collection was intended had therefore not only to be skilled players, but also financially well-off. Given the cost of engraving, a copy cost as much to buy as a clavichord, although this did not discourage potential buyers. Two further reprints, modest though they were, followed in the space of a few years. Bach then called on his network — Christian Pezold [1677-1733] in Dresden, Johann Gotthilf Ziegler [1688-1747] in Halle and Georg Böhm [1661-1733] in Lüneburg — to coordinate their distribution to the best effect.

TOUR D’EUROPE

For each suite, an opening piece plus the traditional allemande, courante, sarabande and gigue set the scene for what Bach called *Galanterien* (see below). As Céline Frisch points out, “Bach explores the possibilities of each dance in order to extend its limits, deploying an intense expressive palette that ranges from the most disarming tenderness through unbridled joy to the most poignant distress”. Bach achieves this by blending his own counterpoint with French aesthetics and Italian ingredients. In short, he gave pride of place to the *gemischter Stil* [mixed style] so much appreciated by the Germans at the same time as he demonstrated his

knowledge of the music that was fashionable in Europe without ever having travelled there; it was lucky that such scores were in circulation, not least those that were being sent to Dresden. Telemann, Fasch, Handel and Graupner also contributed to this.

We know from Forkel that the majestic allemande is played in four rather slow beats and as such is well suited to the development of witty contrapuntal detail. This is already apparent in the first two works: the allemande of the second partita (BWV 826) remains relatively reserved compared to the first (BWV 825), which is lighter despite its passages in four parts. When the allemande's phrases are not as unpredictable as those in the third (BWV 827) or as garlanded with triplets as in the fifth (BWV 829), they can also be meditative — witness the long and dignified allemande of the fourth (BWV 828), which is a kind of preliminary study for the allemande in the sixth (BWV 830).

The courantes — dances for two people — in the volume are mostly transalpine in style, such as the corrente in 3/4 or 3/8 as in the first and third partitas with their bouncing rhythms, the fifth with its regular notes, and the sixth, whose syncopations take the right hand off the beat. The courantes of the second and fourth partitas are more French in style, in 3/2 and with a more complex and fleshed-out manner of writing.

The sarabande originated in Spain, where it had an extremely lively character, but took on a noble and serious character as it passed through France (the kingdom that comes to mind on hearing the ornaments of the first partita and the solemn dotted values of the fifth and sixth) and Italy, a land evoked by the basso continuo from bar 13 of the second partita.

A gigue concludes each partita except the second. It is difficult to know what Bach meant by this term: some believe that it is derived from the English jig, a vigorous folk dance, and others from the German word for violin, *Geige*. Bach varies the metres, styles, structures and textures of the more than the forty known works that bear this title, even if certain particular types become evident. Only the first gigue, as effervescent as Scarlatti, dispenses with fugal writing. The third and sixth partitas reverse their subject after the repeat bar, while the fifth introduces new material.

EXTRAS

The suites begin, however, in several different ways. The *Sinfonia* of the second partita, more ambitious than the *Praeludium* of the first, takes a broad view with its luminous counterpoint. It opens with dotted rhythms in the style of Lully (*Grave adagio*) and is followed by an Andante with an Italian flavour and an *Allegro* in imitation that is again French in style. Given its regular tempi and strict control of contrapuntal line, its title notwithstanding, there is nothing improvised about the Fantasia at the beginning of the third partita. Partita no. 4 begins with another *Ouverture* in high French style: once the polyphony begins, it holds the upper hand until the end of the movement. Whilst the *Praeambulum* of the fifth partita likes to banter, the *Toccata* of the sixth in E minor remains so serious that its central section is set in fugal style.

The galanteries further reinforce Bach's 'encyclopaedic' ambition. The most important of these inserts is the minuet – and there even two of them in Partita no. 1. Although Rameau could almost have written the minuet in the fifth partita, Bach followed Corelli by giving it an Italian description: *Tempo di minuetto*. The Parisian harpsichordists are, however, clearly evoked in a *Rondeaux* in the second partita whose sections soften the sharpness of a more formal refrain; no gigue, however, follows to conclude the work – instead we hear a virtuoso *Capriccio*. The *Burlesca* in the third partita – possibly named after the piece *Dans le goût burlesque* in Couperin's *Troisième Livre* – changes ideas every four bars, whilst the *Scherzo* that follows is no less eccentric with its lively pace and sharp left-hand beats. The syncopations of the *Aria* in the fourth partita seem to have nothing but dancing in mind, after which the rustic *Passepied* in the fifth partita and the extravagant gavotte in the sixth complete the picture.

GEMISCHTER STIL

VON NICOLAS DERNY

DEUTSCH

Sein Opus 1 veröffentlichte Bach in seinen Vierzigern auf eigene Kosten. Es handelte sich um den Ersten Teil der *Clavierübung*, bestehend aus sechs Partiten für Cembalo, die den Grundstein für eine Sammlung bilden sollten, die 1741 mit einer vierten Lieferung abgeschlossen wurde – den *Goldberg-Variationen*, nach dem Zweiten Teil, der durch sein *Italienisches Konzert* (1735) bekannt wurde, und der „Orgelmesse“, die den dritten Band (1739) bildete. Bach bezeichnete diese Hefte als *Clavierübung*, die er „denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“ hatte, um den Begriff zu verwenden, den bereits Johann Kuhnau (1660–1722) verwendet hatte, sein Vorgänger als Thomaskantor in Leipzig. Die technischen Anforderungen gehen jedoch über das hinaus, was ein gewöhnlicher Amateurmusiker bewältigen kann.

Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), Bachs erster Biograph, schrieb 1802 ohne Umschweife: „... man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört.“ Er bezog sich auf die Sammlung, die 1731 als Ganzes erschienen war, aber seit 1726 in separaten Partiten zu je einer pro Jahr veröffentlicht wurde. Die Zielgruppe musste also nicht nur versiert, sondern auch zahlungskräftig sein. In Anbetracht der Kosten für den Notenstich kostete eine Ausgabe so viel wie ein Clavichord. Das schreckte die Käufer jedoch nicht ab. Innerhalb weniger Jahre folgten zwei weitere Auflagen, so bescheiden sie auch sein mochten. Bach nutzte sein Netzwerk – Christian Pezold (1677–1733) in Dresden, Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747) in Halle und Georg Böhm (1661–1733) in Lüneburg –, um die Verbreitung zu erhöhen.

RUNDREISE DURCH EUROPA

In jeder Suite bilden ein Eröffnungssatz sowie die traditionellen Tänze *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue* den Rahmen für die sogenannten „Galanterien“ (siehe unten). „Bach lotet die Möglichkeiten jedes Tanzes aus, um seine Grenzen zu erweitern, und entwickelt dabei eine intensive Ausdruckspalette, die von vollkommen entwaffnender Zärtlichkeit über stürmische Freude bis hin zu ergreifender Verzweiflung reicht“, betont Céline Frisch. Um dies zu erreichen, verbindet er den deutschen Kontrapunkt mit französischer Ästhetik und italienischen Zutaten. Er kennt die Musik, die in Europa in Mode ist, ohne es jemals bereist zu haben – zum Glück sind Partituren im Umlauf, die unter anderem über Dresden zu ihm gelangen. Bach zieht

den „gemischten Stil“ vor, der bei den Deutschen so beliebt ist. Auch Telemann, Fasch, Händel und Graupner trugen ihren Teil dazu bei.

Von Forkel weiß man, dass die majestätische *Allemande* im eher langsamen Viervierteltakt steht. In diesem Satztypus gibt es viele geistreiche kontrapunktische Details. In den ersten beiden Partiten ist die *Allemande* in Nr. 2 im Vergleich zu Nr. 1 zurückhaltender, trotz der vierstimmigen Passagen ist sie leichter. Wenn die Phrasen nicht so unberechenbar sind wie in Nr. 3 oder aus Triolen-Girlanden bestehen wie in Nr. 5, können sie auch meditativ sein – wie in der langen und würdevollen *Allemande* in Nr. 4, einer Art Vorstudie für Nr. 6.

Als Paartänze sind die *Couranten* des Heftes meist italienisch inspirierte Tänze. In Nr. 1 und 3 steht die *Corrente* im 3/4- oder 3/8-Takt, in Nr. 5 mit gleichmäßigen Noten, und in Nr. 6 wird die rechte Hand synkopisch versetzt. Die französisch inspirierte 3/2-*Corrente* ist komplexer und umfangreicher geschrieben (Nr. 2 und 4). Die aus Spanien stammende *Sarabande* ist ein temperamentvoller Tanz. Auf dem Weg über Frankreich (an das man bei den Verzierungen in Nr. 1 und den feierlichen Punktierungen in Nr. 5 und 6 denkt) oder die italienische Halbinsel (an die der Basso continuo in Nr. 2 ab Takt 13 erinnert) erhält sie einen edlen und ernsten Charakter.

Jede Partita endet mit einer *Gigue* – außer der Nr. 2. Es ist schwer zu sagen, wie der Komponist diesen Begriff definiert: Manche vermuten, dass er von ‚jig‘, einem lebhaften Volkstanz aus Großbritannien, abgeleitet ist, andere meinen, er stamme vom deutschen Wort ‚Geige‘. In den mehr als vierzig Stücken seines bekannten Werks, die diese Bezeichnung tragen, variiert Bach Metren, Stile, Strukturen und Texturen, auch wenn sich bestimmte Typen herauskristallisieren. In der Partita Nr. 1 ist der Satz aufbrausend wie bei Scarlatti und verzichtet auf eine Fuge. In den Partiten Nr. 4 und 6 erklingt das Thema nach dem Reprise-Strich in der Umkehrung, während in der Nr. 5 neues Material eingeführt wird.

AUS DEM RAHMEN GEFALLEN

Die Partiten beginnen auf unterschiedliche Weise. Die *Sinfonia* aus Nr. 2 ist ambitionierter als das kontrapunktisch strahlende *Praeludium* in Nr. 1. Es beginnt mit einer Einleitung in punktierten Rhythmen im Stil Lullys (*Grave. Adagio*) und in einem ebenfalls „französischen“ imitatorischen *Allegro* im Dreiertakt, einem

Andante, das eher an Italien erinnert. Die *Fantasia* am Anfang der Partita Nr. 3 ist trotz ihres Titels nicht improvisiert, nach den gleichmäßigen Notenwerten und der strengen Stimmführung zu urteilen. Auch in der Partita Nr. 4 findet sich eine *Ouverture* im Versailler Stil: Sobald die Polyphonie beginnt, wird bis zum Ende die Kontrolle beibehalten. Während das *Praeambulum* in Nr. 5 scherzhaft wirkt, bleibt die *Toccata* aus der Partita Nr. 6 ernst und weist einen fugierten Mittelteil auf.

Die Galanterien unterstreichen den „enzyklopädischen“ Ehrgeiz Bachs noch weiter. Das *Menuett* steht bei diesen Einlagen an erster Stelle. In der Partita Nr. 1 gibt es sogar zwei davon. Obwohl das *Menuett* in Nr. 5 fast klingt, als könne es von Rameau stammen, benennt Bach es im Stil Corellis (*Tempo di ...*). In der Nr. 2 werden die Pariser Cembalisten eindeutig in einem *Rondeau* heraufbeschworen, dessen Strophen die Härte des eher gezupften Refrains etwas abmildern. Darauf folgt keine *Gigue*, sondern ein virtuoses *Capriccio*. In der Partita Nr. 3 gibt es eine *Burlesca*, in der alle vier Takte das Thema geändert wird. Könnte dieser Satz nach dem Stück *Dans le goût burlesque* aus Couperins *Troisième Livre* benannt sein? Das anschließende *Scherzo*, das mit einem kräftigen Schlag der linken Hand beginnt, ist nicht weniger exzentrisch. Während in der synkopierten *Aria* aus Nr. 4 der Tanzeffekt noch im Vordergrund zu stehen scheint, vervollständigen der rustikale *Passepied* aus Nr. 5 und die extravagante *Gavotte* aus Nr. 6 das Bild.

Mes plus chaleureux remerciements à toutes les personnes qui ont soutenu ce projet :

François Bonnet, Helle Bossow, Christine Burckhardt, Franck Catherine dit Duchemin, Antonio Curcio, Céline et Nicolas Dagan, Hélène Darrieutort, Olivier David, François de Radiguès, Dominique de Spoelberch, Sylvie Drujon d'Astros, Michel Egéa, Aymeric Frisch, Didier Frisch, Gaston et Odile Frisch, Hélène Frisch, Jacques Frisch, Michel Ghys, Michel Hordies, Victor Jacques, Jean-Eudes Joffrin, Allan Joffroy, Armand Kavoukdjian, Mireille Kreitmann, Pascal Laffargue, Louis Moreau de Saint-Martin, Danièle Morvan, Didier Pense, Michel et Elisabeth Perez, Bastien Pons, Clara Ponthieu, Caroline Rilliet, Daniel Ruiz, Christine et Patrick Ségard, Christian et Monique Soubeyran, Daniel Suslenschi, Marcel et Véronique Verani, Anne-Catherine Viot

Un très grand merci au directeur des Archives d'Etat de Turin, Dr. Stefano Benedetto

Recorded in August 2024 at Archivio di Stato di Torino

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

JEAN-BAPTISTE MILLOT COVER & INSIDE PHOTOS

ALEXANDRE CAUSIN INSIDE PHOTO WITH HARPSICHORD

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1138

© Céline Frisch & Alpha Classics / Outhere Music France 2025 © Alpha Classics / Outhere Music France 2025

ALSO AVAILABLE



ALPHA 221



ALPHA 451



ALPHA 837



ALPHA 1043