



THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

TRIO SONATAS BWV 525-530 **10** NOTENBÜCHLEIN FÜR A.M. BACH

BENJAMIN ALARD

Harpsichord & Clavichord

GERLINDE SÄMANN *soprano*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL.10

Intégrale de l'Œuvre pour Clavier / *Das Klavierwerk*

Trio Sonatas BWV 525-530

Trio Sonata No. 1 in E-flat major BWV 525

Mi bémol majeur / Es-Dur

1	I. [Allegro]	2'58
2	II. Adagio	7'30
3	III. Allegro	3'30

Trio Sonata No. 2 in C minor BWV 526

Do mineur / c-Moll

4	I. Vivace	4'05
5	II. Largo	3'04
6	III. Allegro	4'14

Trio Sonata No. 5 in C major BWV 529

Do majeur / C-Dur

7	I. Allegro	4'38
8	II. Largo	4'32
9	III. Allegro	3'56

Trio Sonata No. 4 in E minor BWV 528

Mi mineur / e-Moll

10	I. Adagio - Vivace	2'55
11	II. Andante	5'02
12	III. Un poco allegro	2'51

Trio Sonata No. 6 in G major BWV 530

Sol majeur / G-Dur

13	I. Vivace	4'06
14	II. Lento	4'54
15	III. Allegro	3'45

Trio Sonata No. 3 in D minor BWV 527

Ré mineur / d-Moll

16	I. Andante	5'08
17	II. Adagio e dolce	3'54
18	III. Vivace	4'15

Benjamin Alard

1-9 : Harpsichord by Philippe Humeau (Barbaste, 1993) after Carl Conrad Fleischer (Hamburg, 1720),
with a pedal board by Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2017)

10-18 : Assembled clavichords by Émile Jobin (Boissy-l'Aillerie, 2018) after Christian Gottfried Friederici
(Gera, 1773) and Jean Tournay (Noville-les-Bois, 1996) after David Tannenberg (Lititz, late 18th century),
with a pedal board by Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2021)

Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach

Notebook for A. M. Bach / *Petit Livre d'A. M. Bach*

1	Chorale “Wer nur den leben Gott lässt walten” BWV 691*	3'05
2	Menuet in F major BWV Anh. 113 <i>Fa majeur / F-Dur</i>	1'30
3	Chorale “Gib dich zufrieden und sei stille” BWV 510	2'10
4	Chorale “Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen” BWV 517*	1'18
	FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)	
5	Rondeau in B-flat major BWV Anh. 183 <i>Si bémol majeur / B-Dur</i>	5'31
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
6	Menuet in B-flat major BWV Anh. 118 <i>Si bémol majeur / B-Dur</i>	1'19
7	Chorale “Dir, dir, Jehova, will ich singen” BWV 299*	1'38
	Suite in D minor BWV 812 (early version of the French Suite No.1) <i>Ré mineur / d-Moll</i>	
8	I. Allemande	4'10
9	II. Courante	2'15
10	III. Sarabande	2'23
11	IV. Menuets I & II	3'31
12	V. Gigue	3'00
	CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)	
13	March in D major BWV Anh. 122 <i>Ré majeur / D-Dur</i>	0'53
14	Polonaise in G minor BWV Anh. 123 <i>Sol mineur / g-Moll</i>	1'23
15	March in G major BWV Anh. 124	1'02

	JOHANN SEBASTIAN BACH	
17	Aria ‘So oft ich meine Tobackspfeife’ BWV 515a*	1'47
18	Aria in G major BWV 988/1 <i>Sol majeur / G-Dur</i> (extr. Goldberg Variations BWV 988)	3'55
	Suite in C minor BWV 813 (early version of the French Suite No. 2) <i>Do mineur / c-Moll</i>	
19	I. Allemande	3'33
20	II. Courante	2'09
21	III. Sarabande	3'10
22	Aria ‘Warum betrübst du dich’ BWV 516*	1'44
23	Chorale ‘Schaff’s mit mir, Gott’ BWV 514*	0'47
	Partita in A minor BWV 827 (early version of the Partita No. 3) <i>La mineur / a-Moll</i>	
24	I. Prelude	2'31
25	II. Allemande	3'43
26	III. Courante	3'24
27	IV. Sarabande	3'21
28	V. Minuet	2'18
29	VI. Gigue	4'12
30	Chorale “O Ewigkeit, du Donnerwort” BWV 513*	1'23

Benjamin Alard

Clavichord by Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763), collection of the Musée instrumental de Provins

* **Gerlinde Sämann** *soprano*

Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach

Notebook for A. M. Bach / *Petit Livre d'A. M. Bach*

1	Prelude in C major BWV 846 <i>Do majeur / C-Dur</i> (extr. Das wohltemperierte Klavier , Book I, BWV 846-869)	1'22
2	Menuet in A minor BWV Anh. 120 <i>La mineur / a-Moll</i>	1'06
3	Recitativo 'Ich habe genug' BWV 82/2*	1'05
4	Aria 'Schlummert ein, ihr matten Augen' BWV 82/3*	6'47
	CHRISTIAN PETZOLD (1677-1733)	
5	Menuet in G major BWV Anh. 114 <i>Sol majeur / G-Dur</i>	1'20
6	Menuet in G minor BWV Anh. 115 <i>Sol mineur / g-Moll</i>	1'02
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
7	Menuet in G major BWV Anh. 116 <i>Sol majeur / G-Dur</i>	1'39
	CARL PHILIPP EMANUEL BACH	
8	March in E-flat major BWV Anh. 127 <i>Mi bémol majeur / Es-Dur</i>	1'31
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
9	Aria 'Willst du dein Herz mir schenken' (Aria di Giovannini) BWV 518*	2'43
	CARL PHILIPP EMANUEL BACH	
10	Solo per il Cembalo in E-flat major BWV Anh. 129 <i>Mi bémol majeur / Es-Dur</i>	3'39
	GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL (1690-1749)	
11	Aria 'Bist du bei mir' BWV 508 *	2'06
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
12	Polonaise in G minor BWV Anh. 119 <i>Sol mineur / g-Moll</i>	0'59
13	Aria 'Gedenke doch, mein Geist' BWV 509*	0'58
14	Menuet in C minor BWV Anh. 121 <i>Do mineur / c-Moll</i>	0'56

	GEORG BÖHM (1661-1733)	
15	Menuet fait par Mons. Böhm in G major <i>Sol majeur / G-Dur</i>	1'14
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
16	Musette in D major BWV Anh. 126 <i>Ré majeur / D-Dur</i>	1'43
17	Polonaise in D minor BWV Anh. 128 <i>Ré mineur / d-Moll</i> BERNHARD DIETRICH LUDEWIG (1707-1740)	1'20
18	March in F major BWV Anh. 131 <i>Fa majeur / F-Dur</i>	0'32
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
19	Polonaise in F major BWV Anh. 117a & 117b <i>Fa majeur / F-Dur</i>	1'15
20	Menuet in D minor BWV Anh. 132 <i>Ré mineur / d-Moll</i>	0'47
	JOHANN ADOLPH HASSE (1699-1783)	
21	Polonaise in G major BWV Anh. 130 <i>Sol majeur / G-Dur</i>	2'07
	JOHANN SEBASTIAN BACH	
	Partita in E minor BWV 830 (early version of the Partita No. 6) <i>Mi mineur / e-Moll</i>	
22	I. Prelude	7'11
23	II. Allemande	4'24
24	III. Courante	5'13
25	IV. Sarabande	7'29
26	V. Tempo di Gavotta	2'32
27	VI. Gigue	6'37
28	Chorale 'Gib dich zufrieden und sei stille' BWV 511*	1'13

Benjamin Alard

Clavichord by Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763), collection of the Musée instrumental de Provins

* **Gerlinde Sämann** *soprano*

Le voyage musical de cette intégrale se poursuit au gré des rencontres avec différents instruments. À nouveau, j'ai eu envie de vous faire découvrir des mondes sonores peu explorés qui sont, actuellement, mes champs d'études et de recherches. Après les fastes concertants et dansants du précédent, ce dixième volume est dédié à l'intimité de la maison. Nous savons que du temps de Bach, l'apprentissage de la musique était directement lié à sa pratique en famille.

Pour les six *Sonates en trio*, Bach n'a pas précisé quel instrument doit être utilisé mais nous pouvons aisément imaginer, d'après la mention "à 2 Clav et Pedale", qu'elles peuvent être exécutées à l'aide de n'importe quel instrument doté de deux claviers et d'un pédalier, combinaison en vogue à l'époque. Puisque les organistes peuvent se les approprier, pourquoi ne pas confier leur exécution au clavicorde ou au clavecin à pédalier ? C'est la solution instrumentale qui s'est naturellement imposée à moi afin d'en donner une version plus intime. Le clavecin construit par Philippe Humeau d'après Carl Conrad Fleischer – que vous avez déjà entendu dans les troisième et quatrième volumes – réapparaît ici pour trois sonates. Le clavicorde d'Émile Jobin d'après Christian Gottfried Friederici – également joué dans le huitième volume – revient pour les trois autres, agrémenté, en guise de deuxième clavier, d'un clavicorde conçu par Jean Tournay d'après David Tannenbergh. Ces trois instruments sont ici dotés de pédaliers en tirasse réalisés par Quentin Blumenroeder.

Pour le *Notenbüchlein für Anna Magdalena*, la voix angélique de Gerlinde Sämann, mêlée au clavicorde historique de Johann Adolf Hass (1763), nous fait entrer dans un monde où la pratique de la musique comme "Hausmusik" fait partie des plaisirs domestiques.

J'espère avoir ici entrouvert la porte de la maison Bach pour vous faire découvrir et entendre ce qu'était la musique chez lui, à Leipzig, dans le premier quart du XVIII^e siècle.

BENJAMIN ALARD
Novembre 2024

On connaît avant tout Johann Sebastian Bach comme grand compositeur, et on associe à son nom l'image d'un homme qui, dans son cabinet de travail, remplissait inlassablement les feuilles de papier réglé de signes musicaux. "Le sérieux de son tempérament l'attirait certes tout d'abord vers la musique élaborée, grave et profonde ; il pouvait cependant aussi, lorsque cela lui semblait nécessaire, s'arranger, surtout dans son jeu, d'une manière de penser légère et plaisante." C'est ce que l'on peut lire dans la nécrologie rédigée par le deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, et son élève Johann Friedrich Agricola. Seuls de rares documents – de courts extraits de lettres, des réminiscences de ses fils et quelques sources musicales – permettent de comprendre quel homme il était en tant que mari et père de famille. Une lettre adressée par Bach en octobre 1730 à son ami d'enfance Georg Erdmann nous révèle que l'activité musicale au sein de la famille était intense ; il y écrit en effet, avec une évidente fierté, à propos des talents musicaux de ses enfants : "Tous sont des musiciens-nés, et je puis vous assurer que je peux former avec ma famille un ensemble vocal et instrumental, d'autant plus que ma femme actuelle possède une voix de soprano fort juste et que ma fille aînée ne réussit pas mal non plus."

Dans ce dixième volume de son intégrale de l'œuvre pour clavier de Bach, Benjamin Alard présente, avec les six sonates en trio BWV 525-530, un exemple représentatif de "la musique élaborée, grave et profonde", qu'il associe au répertoire rassemblé dans le *Notenbüchlein (Petit Livre)* d'Anna Magdalena Bach, commencé en 1725. Cette source témoigne de la pratique musicale au sein de la famille jusqu'en 1745 environ et contient également de nombreux exemples de "la manière de penser légère et plaisante" du cantor de Saint-Thomas, laquelle apparaissait presque uniquement dans la sphère privée.

Sonates en trio BWV 525-530

Dans la théorie comme dans la pratique de la musique de chambre instrumentale, l'écriture en trio était considérée dans la première moitié du XVIII^e siècle comme l'idéal de la technique de composition, car elle semblait produire une synthèse parfaite entre contrepoint linéaire, harmonie pleine, et mélodie chantante. Des théoriciens de la musique comme Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz et Johann Adolph Scheibe ont tout simplement déclaré que ce type d'écriture était la pierre de touche de tout compositeur de renom. Mattheson, par exemple, décrit ainsi les exigences particulières du genre : "Il faut ici que les trois voix, chacune pour soi, conduisent une belle mélodie, tout en préservant, autant que possible, l'harmonie à trois voix, comme si elle n'arrivait que par hasard." Il n'est guère de compositeur de son temps qui ait réalisé cet idéal aussi parfaitement que Johann Sebastian Bach. La constante haute estime dont a joui ce recueil, même longtemps après la mort du compositeur, s'explique peut-être aussi par le fait que le trio ne correspondait pas seulement à l'idée que Bach se faisait d'une harmonie parfaite (qui, selon lui, ne pouvait être atteinte que si toutes les voix "travaillaient dans une merveilleuse alliance"), mais satisfaisait aussi à la primauté d'une mélodie conçue avec individualité et sensibilité, telle que l'affectionnait la génération de ses fils et ses élèves. Le fait que Bach ait transposé le genre de la sonate en trio à la musique d'orgue montre que, dans sa pensée musicale, ce mode de composition n'était pas lié à une formation particulière, mais fonctionnait comme un principe d'écriture quasi abstrait, dont la réalisation sonore lui permettait une grande flexibilité.

Les six *Sonates en trio* BWV 525-530 forment un cycle homogène qui ne nous est parvenu que sous forme manuscrite, mais qui a néanmoins bénéficié d'une large diffusion. D'après le filigrane de l'autographe, Bach acheva cette série d'œuvres au plus tard à la fin des années 1720. Plusieurs versions primitives et variantes indiquent qu'il a dû y travailler sur une période plus longue. Certains mouvements – comme le premier mouvement en deux parties de la *Sonate IV en mi mineur* BWV 528 – pourraient remonter à l'époque de Weimar ; mais la plupart ont probablement été composés au milieu des années 1720, comme le suggère leur style nettement plus mûr. Les siciliennes expressives des *Sonates I, V et VI*, ainsi que la *Sonate III* avec son ton galant, correspondent à une période de composition plus tardive. Selon le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, Bach a composé ces six trios à l'intention de "son fils aîné Wilhelm Friedemann. C'est en les étudiant que Friedemann se préparait à devenir le grand organiste que je connus par la suite". Comme le montre une copie de sa main réalisée vers 1730, il semble que W. F. Bach ait effectivement souvent joué ces œuvres dans sa jeunesse. Si le recueil est né de considérations didactiques, il se rattacherait aux inventions à trois voix, qui trouvent également leur origine dans l'éducation donnée par Bach à son fils aîné.

Malgré le principe d'écriture uniforme, chaque sonate a son profil propre. Le premier mouvement de la *Sonate I en mi bémol majeur* BWV 525, développe un thème allègre dans une écriture en trio stricte, avec une grâce et une joyeuse légèreté qui font presque passer au second plan l'art contrapuntique de conduite des voix déployé ici. Si ce mouvement, avec son alternance constante de techniques d'imitation et de marches, ressemble à une monumentale invention à trois voix, le deuxième mouvement, élégiaque, évoque l'univers du *Concerto pour deux violons* de Bach. L'artifice utilisé ici, qui consiste à introduire le thème dans la deuxième partie en le renversant, se retrouve également dans le final enjoué.

Dans le premier mouvement de la *Sonate II en ut mineur* BWV 526, des éléments de la forme concerto sont traités de manière libre ; on remarque surtout l'idée homophone initiale, répétée plusieurs fois sur différents degrés au cours de la pièce telle une ritournelle. Le gracieux *Largo* rappelle des types de mouvement qui apparaissent également dans les sonates pour violon et clavecin obligé. L'œuvre se termine par une fugue concertante dont le thème *alla breve*, est traité dans le cours du mouvement en différentes strettes, avec des entrées de plus en plus rapprochées. En guise de contraste, on entend à deux reprises un thème secondaire syncopé plus alerte.

Avec ses tournures galantes, la *Sonate III en ré mineur* BWV 527, adopte un ton résolument moderne. Certains éléments tels que les chaînes de syncopes dans le premier mouvement ou les triolets et les insistantes notes de basse répétées dans le troisième ont manifestement servi de modèles aux deux fils aînés de Bach pour leurs propres compositions de jeunesse. Bach lui-même a dû trouver le rêveur *Adagio e dolce* si intemporel qu'il l'a repris pour son *Triple Concerto* BWV 1044 dans les années 1740. Avec ses deux versions différentes – comme trio pour orgue et comme sinfonia, dans une instrumentation singulière pour hautbois d'amour, viole de gambe et continuo, au milieu de la cantate BWV 76 (1723) – le mouvement initial de la *Sonate IV en mi mineur* BWV 528, confirme que la structure en trio fonctionnait effectivement chez Bach comme un principe d'écriture abstrait, dont la réalisation sonore était déterminée par les conditions extérieures du moment. Si le mouvement central séduit par son contrepoint complexe, le finale est dominé par une légèreté dansante qui ne laisse guère deviner les hautes exigences techniques que Bach impose ici à l'interprète.

La *Sonate V en ut majeur* BWV 529, utilise à nouveau des techniques du concerto dans son long premier mouvement. Les figurations virtuoses des deux voix supérieures s'accompagnent d'harmonies quelque peu statiques. L'élégant *Largo* combine des figures rythmiques complexes à des chromatismes mélodiques finement tissés, tandis que l'*Allegro* rapide forme une fugue qui semble esquissée d'une main légère. C'est avec le thème à l'unisson de son premier mouvement que la *Sonate VI en sol majeur* BWV 530, se rattache le plus clairement au genre du concerto, ou plutôt à ce que Johann Adolph Scheibe appelle la *Sonate auf Concerten-Art*, la "sonate en manière de concerto". L'imitation de l'alternance entre ritournelle et épisode va si loin que les deux mains doivent jouer successivement de longs solos. Le mouvement central correspond une fois de plus au type de la sicilienne expressive, élaborée de manière strictement polyphonique. L'*Allegro* final recourt avec une verve enjouée à différents artifices de l'écriture fuguée. La prophétie de C. P. E. Bach, selon qui les six trios pour orgue de son père "sont composés de manière si galante qu'ils sonnent encore aujourd'hui fort bien, qu'ils ne vieilliront pas, mais survivront à toutes les révolutions de la mode dans la musique", s'est vérifiée non seulement pour le XVIII^e siècle, mais jusqu'à nos jours.

Le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena Bach (1725)

"Un in-quarto vert, 67 feuillets" : c'est avec cette formule succincte qu'est décrit en 1854, à l'occasion d'une vente de la Sing-Akademie de Berlin, l'un des manuscrits aujourd'hui les plus célèbres, à juste titre, de l'histoire de la musique : le *Clavierbüchlein* (*Petit Livre de clavier*, ou *Notenbüchlein*, *Petit Livre de musique*) de la seconde épouse de Johann Sebastian Bach, Anna Magdalena, née Wilcke. On ne connaît de la genèse et de la destination de ce petit volume que les informations qu'il révèle à l'observateur patient. Comme l'attestent les chiffres d'or estampés sur la couverture, il a été commencé en 1725. L'identification de la propriétaire par ses initiales, également en lettres d'or, témoigne du caractère privé du manuscrit – il s'agit d'un cadeau de Bach, alors âgé de quarante ans, à sa femme de seize ans sa cadette, peut-être à l'occasion de son vingt-quatrième anniversaire, le 22 septembre, ou de leur quatrième anniversaire de mariage, le 3 décembre, ou encore de la naissance de leur troisième enfant, Christian Gottlieb, baptisé le 14 avril en l'église Saint-Thomas. Bach fit apparemment fabriquer le volume qui

devait contenir à l'origine soixante-seize feuillets, pour la plupart réglés, par un atelier de reliure de Leipzig ; il nota ensuite sur les quarante premières pages deux de ses œuvres pour clavecin les plus exigeantes – les *Partitas en la mineur* BWV 827 et *en mi mineur* BWV 830. Au cours des années suivantes, Anna Magdalena, Johann Sebastian et plusieurs autres personnes de leur entourage remplirent les pages restantes de petites pièces pour clavier, d'airs et de chorals.

Que nous raconte ce petit in-quarto ? Tout d'abord, il dépeint la relation de deux époux qui s'aimaient cordialement au début d'une union de près de trente ans. Le choix des deux difficiles *partitas* pour clavecin dès les premières pages a donné lieu à différentes interprétations. À plusieurs reprises, on a supposé qu'Anna Magdalena, en plus de ses talents de chanteuse, jouait excellemment du clavecin et avait une maîtrise souveraine de ces œuvres, du moins au temps où elle était active comme musicienne. Si tel est le cas, elle devait en effet être une virtuose tout à fait exceptionnelle, car les *partitas* étaient considérées à l'époque comme "les plus excellentes compositions pour clavier jamais vues et entendues" ; on disait même que "celui qui apprenait à en bien exécuter quelques pièces pouvait faire fortune dans le monde". Pour les clavecinistes moins expérimentés, ces pièces eurent sans doute un effet aussi dissuasif que les sonates pour piano de Beethoven au début du XIX^e siècle. Ainsi, en 1732, la femme de lettres leipzigoise Louise Adelgunde Victoria Gottsched, elle-même musicienne réputée, se plaignait que les *partitas* de Bach étaient "d'une difficulté insondable" ; "quand je les ai jouées dix fois, j'ai toujours l'impression d'y être une débutante".

Pour les musiques qu'elle nota elle-même, Anna Magdalena a choisi le plus souvent des pièces galantes aux mélodies agréables, et techniquement peu exigeantes – des petits menuets et des marches, ainsi que des airs expressifs et méditatifs, qui appartiennent à un autre monde musical que les compositions de son mari. Certaines de ces pièces attendent toujours d'être identifiées, tandis que pour d'autres les recherches récentes ont permis d'en retrouver le compositeur. Ainsi, la célèbre paire de *Menuets en sol majeur/sol mineur* BWV Anh. 114 et 115 provient d'une suite pour clavecin de l'organiste dresdois Christian Petzold, tandis que le *Rondeau en si bémol majeur* BWV Anh. 183 est tiré du deuxième livre de *Pièces de clavecin* (1717) de François Couperin (1668-1733). Aux pages 60-67, le jeune Carl Philipp Emanuel Bach a noté une série de petites danses de son cru. Anna Magdalena a ensuite complété cet ensemble d'œuvres par d'autres pièces de la plume de son beau-fils : la *Marche en mi bémol majeur* BWV Anh. 127 et le premier mouvement de la *Sonate* Wq 65/7. La *Polonaise en sol majeur*, BWV Anh. 130, est un arrangement simplifié du deuxième mouvement (*Alla polona*) de la Sinfonia de l'opéra *Didone abbandonata* (1742) de Johann Adolph Hasse (1699-1783). L'air "Willst du dein Herz mir schenken", noté dans le livre d'une main étrangère, reste une énigme. Ici, le cadet des fils de Bach, Johann Christian, a inscrit sur une page de titre séparée "Aria di Giovannini", faisant apparemment allusion à l'obscur comte de Saint-Germain, qui utilisait "Giovannini" comme pseudonyme. La pièce la plus importante, à côté des grandes suites, est l'air "Schlummert ein, ihr matten Augen" (avec le récitatif qui le précède) de la cantate *Ich habe genug* BWV 82. Les œuvres "légères" et "profondes" se côtoient donc.

Il y a sans doute des raisons spécifiques au décalage frappant du centre de gravité qu'on observe dans le répertoire des années ultérieures. Il semble en effet que le *Notenbüchlein* n'ait plus servi uniquement à l'édification musicale d'Anna Magdalena, mais qu'il ait également été utilisé comme livre de cours et d'exercices pour les enfants qui grandissaient. C'est ce que montrent les pièces notées par Bernhard Dietrich Ludewig, élève de Bach, qui fut le précepteur des jeunes enfants de 1731 à 1738 environ, notamment la petite *Marche en fa majeur* BWV Anh. 131 et l'air "So oft ich meine Tobackspfeife" BWV 515a, attribuées auparavant au jeune Johann Christian Bach. Ces petits morceaux, ainsi que d'autres plus légers, introduits dans le manuscrit à partir du début des années 1730, et qui forment un contraste saisissant avec les œuvres extraordinairement exigeantes, d'un point de vue technique, des premières pages, confirment l'utilisation pédagogique du volume pour la "petite famille".

Comment faut-il se représenter la femme aux côtés du grand compositeur ? Nous n'avons pas beaucoup d'indices. Un portrait peint à l'huile, qui se trouvait encore en 1790 dans la succession de Carl Philipp Emanuel Bach, a disparu. Les quelques lettres d'Anna Magdalena ou écrites en son nom qui nous sont parvenues ont toutes un caractère officiel ou cherchent – conformément à l'étiquette du début du XVIII^e siècle – à dissimuler la personnalité de leur auteur derrière les formules convenues du style épistolaire féminin. Restent les données biographiques élémentaires et telle ou telle anecdote.

Anna Magdalena Wilcke, fille du trompettiste de la cour Johann Caspar Wilcke, naquit en 1701 et passa son enfance dans les petites villes résidentielles de Zeitz et Weißenfels. Elle se fit sans doute remarquer pour sa belle voix et son grand talent musical dans les cercles des musiciens de la cour. Le fait qu'elle ait donné des concerts avec son père à la cour d'Anhalt-Zerbst alors qu'elle n'avait que dix-neuf ans et qu'elle ait obtenu six mois plus tard l'un des postes les mieux rémunérés de cantatrice du prince à la *Hofkapelle* de Coethen en dit long sur la qualité exceptionnelle de sa voix.

Cette brillante carrière professionnelle prit fin prématurément avec son mariage, en 1721. À Leipzig, au plus tard (à partir de juin 1723), les obligations domestiques et la famille qui s'agrandissait ne laissaient apparemment plus guère de place pour son propre loisir. Tout au plus lui restait-il un peu de temps pour le jardinage. Les brouillons de lettres de Johann Elias Bach, cousin de J. S. Bach employé comme secrétaire privé et précepteur de ses enfants entre 1739 et 1742, révèlent qu'Anna Magdalena "aimait beaucoup le jardinage". En 1741, il tenta de se procurer des œillets jaunes pour celle qu'il appelait sa "Frau Muhme" ("chère cousine"), par l'intermédiaire de ses parents et amis de Schweinfurt, et deux ans plus tard, il s'efforça de trouver des "œillets bleu ciel". Dans les deux cas, il s'agissait de raretés botaniques. L'"œillet jaune" était une variété très appréciée à l'époque, obtenue par un maître boulanger de Schweinfurt, tandis qu'"œillet bleu ciel" désignait apparemment la très rare gentiane printanière – plante encore considérée comme une variété d'œillet au XVIII^e siècle et qui poussait dans les prairies de Grettstadt, près de Schweinfurt, jusqu'au remembrement des années 1960, catastrophique d'un point de vue écologique.

Avec une légère pointe d'ironie, J. E. Bach note également la réaction de sa "chère cousine" et nous offre ainsi un rare aperçu de sa personnalité : "Je ne souhaite pas vous importuner, très noble Sieur, avec une description détaillée de la joie que cela procura à ma chère cousine, mais je me contenterai de noter ceci : elle estime ce cadeau immérité plus qu'un enfant n'apprécie ses présents de Noël, et lui prodigue le même soin qu'on accorde aux petits enfants, afin qu'aucun ne dépérisse."

Les tâches qui incombèrent soudain à cette artiste après son mariage étaient écrasantes. La jeune femme de vingt ans devait désormais s'occuper des quatre enfants du premier mariage de Bach, dont l'aînée, Catharina Dorothea, née en 1708, n'avait que sept ans de moins qu'elle. Elle devait également s'entendre avec la sœur aînée de la première femme de Bach, qui n'était pas mariée et vivait depuis de nombreuses années chez eux ; née en 1675, "Tante Friedelena" était plus âgée qu'Anna Magdalena de toute une génération. À partir du printemps 1723, Anna Magdalena commença à avoir des enfants. Jusqu'en 1742, elle donna le jour à treize enfants – sept filles et six garçons –, dont seuls six survécurent à leur mère. Pendant la première décennie à Leipzig, il ne se passa pas une année sans grossesse. La promiscuité qui régnait dans le logement familial de la Thomasschule s'atténua quelque peu en 1733, 1734 et 1735, lorsque les trois fils du premier mariage de Bach quittèrent tour à tour la maison parentale. Il ne restait alors que la fille aînée, qui, après le décès de sa tante Friedelena en 1729, apporta sans doute un soutien important à sa belle-mère.

Peut-être Anna Magdalena Bach retrouva-t-elle du temps pour s'intéresser à la musique, en particulier au clavecin, après 1735 environ : au milieu du volume, elle nota à nouveau des œuvres de son époux – deux des *Suites françaises*, qui figuraient déjà dans un petit livre antérieur datant de 1722, ainsi que le Prélude en *do* majeur du premier volume du *Clavier bien tempéré*, et enfin l'Aria initiale des *Variations Goldberg*. À côté de cela, il y a des mélodies et des airs qu'elle a sans doute choisis en raison des textes – des pièces contemplatives, pensive et émouvantes, dans lesquelles elle voyait peut-être le reflet de sa propre vie et de celle de sa famille. Ainsi, dans l'air sentimental "Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh" copié par Anna Magdalena, ce n'est plus le héros du titre de l'opéra de Gottfried Heinrich Stölzel *Diomedes oder die triumphierende Unschuld* – dont la pièce est tirée – qui chante son amour menacé par les intrigues, mais la femme du cantor de Leipzig qui chante son affection pour son mari.

À la mort de J. S. Bach, la vie d'Anna Magdalena changea radicalement. La famille se dispersa : Catharina Dorothea, sa belle-fille âgée de quarante-deux ans, s'installa chez son frère Wilhelm Friedemann à Halle ; le fils aîné d'Anna Magdalena, Gottfried Heinrich, handicapé mental, partit d'abord chez sa seule sœur mariée, Elisabeth Juliana Friederika, à Naumburg ; et le benjamin, Johann Christian, âgé de quinze ans, fut confié à la garde de son demi-frère Carl Philipp Emanuel à Berlin. Johann Christoph Friedrich, alors âgé de dix-huit ans, avait déjà quitté la maison parentale six mois auparavant pour occuper un poste de musicien de chambre à la cour de Bückeburg. Seules les deux plus jeunes filles, Johanna Carolina, treize ans, et Regina Susanna, huit ans seulement, restèrent auprès de leur mère. Toutes trois durent quitter l'appartement de la Thomasschule à la fin de l'année 1750 pour laisser la place aux successeurs de Bach et s'installer dans un appartement de la Hainstraße voisine.

Malgré quelques restrictions financières, Anna Magdalena Bach faisait partie, à son époque, des veuves relativement bien loties. En plus de la pension versée par l'université, elle recevait des versements provenant de ce qu'on appelait le "Graffschs Legat" ("legs Graff"), ainsi que quelques paiements spéciaux importants du conseil municipal pour les partitions qu'elle cédait à la Thomasschule. Ses revenus réguliers s'élevaient à un thaler par semaine. Il s'agissait d'une somme tout à fait respectable, qui correspondait à peu près au revenu d'un gardien des portes de la ville.

Sa situation économique se détériora cependant dramatiquement avec la guerre de Sept Ans, qui éclata en 1756. Les intérêts du legs Graff se tarirent, et sa principale source de revenus disparut. C'est ainsi qu'Anna Magdalena Bach, ancienne cantatrice de la cour princière, mourut dans la pauvreté en février 1760, à l'âge de cinquante-huit ans. Ses filles, rejointes en 1759 par Elisabeth Juliana Friederika, veuve depuis peu, et en 1770 par sa demi-sœur Catharina Dorothea, désormais âgée, continuèrent à vivre comme couturières, d'abord dans la Hainstraße, puis dans un appartement du Neukirchhof. Ce n'est qu'à la fin de la guerre qu'elles purent bénéficier de nouveau des versements du legs Graff.

Nous ne savons pas si Anna Magdalena Bach se sépara de son *Petit Livre de musique* en 1750 après le décès de son mari. Si elle le conserva jusqu'à sa mort, elle pourrait en avoir joué ou chanté telle ou telle page de temps en temps pour se remémorer des jours plus heureux.

© 2024 PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

The musical odyssey of this complete edition continues as we encounter a range of different instruments. Once again, I felt the urge to introduce you to the little-explored sound worlds that are currently my field of study and research. After the concertante splendours and dance music of the previous volume, this tenth instalment is devoted to the intimacy of the home environment. We know that in Bach's time, learning music was directly linked to performance of it within the family circle.

In the case of the six Trio Sonatas, Bach did not specify which instrument was to be used, but we can easily imagine from the words 'à 2 Clav et Pedale' that they can be performed on any instrument with two manuals and a pedalboard, a combination in vogue at the time. Since organists can annex them, why should we not also play them on the clavichord or pedal harpsichord? This was the instrumental solution that naturally occurred to me when I decided to opt for a more intimate version. The harpsichord built by Philippe Humeau from an original by Carl Conrad Fleischer – which you have already heard in the third and fourth volumes – reappears here in three of the sonatas. Émile Jobin's clavichord after Christian Gottfried Friederici – which I also played in the eighth volume – returns for the other three, here enhanced by a clavichord by Jean Tournay after David Tannenberg which serves as a second keyboard. All three instruments are fitted with pedal couplers made by Quentin Blumenroeder.

In the *Notenbüchlein für Anna Magdalena*, the angelic voice of **Gerlinde Sämann**, combined with the historic clavichord by Johann Adolf Hass (1763), takes us into a world where performance of *Hausmusik* was an integral part of domestic pleasures.

I hope that I have managed here to offer you a glimpse inside Bach's home in Leipzig and given you an idea of the kind of music-making that went on there in the first quarter of the eighteenth century.

BENJAMIN ALARD
November 2024
Translation: Charles Johnston

We know Johann Sebastian Bach first and foremost as the great composer; we associate his name with the image of a man who tirelessly filled sheets of staved paper with musical symbols in his study. 'Although his serious temperament drew him primarily to elaborate, serious and profound music, he could also, when the occasion demanded, adopt a light and humorous way of thinking, especially in his playing.' These are the words of the obituary written by Bach's second eldest son Carl Philipp Emanuel and pupil Johann Friedrich Agricola. How this man behaved as a husband and father can only be deduced from a handful of documents – brief quotations from letters, reminiscences from his sons, and a few musical sources. A letter written by Bach in October 1730 to the friend of his youth Georg Erdmann tells us of the lively collective music-making in the family circle. Here he writes with palpable pride about the musical talent of his children: 'But they are all born musicians, and I can assure you that I can already form a concert both *vocaliter* and *instrumentaliter* with my family, especially since my present wife sings a clear soprano, and my eldest daughter is not a bad performer either.'

In this tenth instalment of his complete recording of Bach's keyboard works, Benjamin Alard presents the Trio Sonatas BWV 525-530 as a representative example of the composer's 'elaborate, serious and profound' artistry and combines this collection with the repertory assembled in the *Klavierbüchlein* (Little keyboard book) for Anna Magdalena Bach, which was begun in 1725. This source documents the family's domestic music-making up to around 1745 and also contains numerous testimonies to the 'light and humorous way of thinking' of the Thomaskantor, which almost never emerged except in private.

Trio Sonatas BWV 525-530

In both the theory and practice of instrumental chamber music in the first half of the eighteenth century, the trio texture was regarded as the ideal of compositional technique, as it seemed to present a perfect synthesis of linear counterpoint, sonorous harmony and cantabile melody. Music theorists such as Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz and Johann Adolph Scheibe flatly declared this type of writing to be the touchstone for every composer of distinction. Mattheson, for example, described the specific requirements of the genre as follows: '... here each of the three voices must unfold a fine melody of its own; and yet, as far as possible, they must affirm the three-part harmony as if it came about only by chance'. There was barely a composer of the time who realised this ideal as perfectly as Johann Sebastian Bach. The undiminished high esteem in which this group of works was held long after the composer's death can perhaps also be explained by the fact that the trio not only corresponded to Bach's own ideas of perfect harmony (which he believed could only be achieved if all the voices 'work wondrously in and about each other'), but also satisfied the primacy of an individual and sensitively shaped melody that was favoured by the generation of his sons and pupils. The fact that Bach transferred the trio sonata genre to organ music shows that, in his conception, this compositional style was not bound to a specific instrumentation, but rather functioned as an abstract compositional principle, whose realisation in sound allowed him great flexibility.

The six Trio Sonatas BWV 525-530 form a cohesive cycle that has survived only in manuscript form, but nevertheless enjoyed wide dissemination. Judging by the watermarks on the autograph, Bach completed the set by the end of the 1720s at the latest. But several early versions and variants indicate that he must have worked on the trios over a longer period of time. Individual movements – such as the two-section first movement of Sonata I in E minor BWV 528 – may perhaps date back to the Weimar period, but most of them were probably composed in the mid-1720s, as their clearly more mature style suggests. The expressive siciliana movements of Sonatas I, V and VI, and the *galant* tone of Sonata III, are traits of a later compositional period. According to his biographer Johann Nikolaus Forkel, Bach composed these six trios 'for his eldest son, Wilhelm Friedemann, who was to use them to prepare himself for the great organist that he later became'. As is shown by a copy in his own hand from around 1730, W. F. Bach does indeed seem to have played the works frequently in his youth. If the collection was created for didactic reasons, it would follow on from the Three-Part Inventions, which also originated as a teaching aid for Johann Sebastian's eldest son.

Despite the standardised compositional principle, each sonata has its own individual profile. In its opening movement, Sonata I in E flat major BWV 525 works out a jaunty theme in a strict trio texture, generating a grace and playful fluency that almost relegate to the background the contrapuntal art of voice leading employed here. While this movement, with its constant alternation of imitation and sequential technique, produces the

impression of a monumental three-part invention, the elegiac second movement conjures up the world of Bach's Concerto for two violins. The device used here of introducing the theme in inversion in the second section can also be found in the ludic finale.

The first movement of Sonata II in C minor BWV 526 treats elements of concerto form in a free manner; listeners may note in particular the homophonic opening idea, which is repeated several times in the course of the piece at different pitches, like a ritornello. The graceful Largo is reminiscent of compositional models that also appear in the sonatas for violin and obbligato harpsichord. The work concludes with a concertante fugue, the *alla breve* theme of which is developed in the course of the movement in several strettos whose successive entries become closer and closer. A pert syncopated secondary theme is twice introduced as a contrast.

Sonata III in D minor BWV 527 establishes a decidedly modern tone with its *galant* turns of phrase. Elements such as the chains of syncopations in the first movement and the triplets and urgently repeated bass notes in the third obviously served the two eldest Bach sons as blueprints for their own early compositions. The dreamy Adagio e dolce must have seemed so timeless and finely crafted to Bach himself that he included it in his Triple Concerto BWV 1044 in the 1740s. The existence of two distinct versions of the music that serves as opening movement of Sonata IV in E minor BWV 528 – the trio heard here, and the unusually scored Sinfonia for oboe d'amore, viola da gamba and continuo of the Cantata BWV 76 (1723) – confirms that Bachian trio structure did indeed function as an abstract compositional principle whose realisation in sound was determined by external conditions. While the middle movement captivates us with its intricate counterpoint, the finale is dominated by a dancelike lightness which barely hints at the high level of technical skill that Bach demands of the performer here.

Sonata V in C major BWV 529 again utilises concerto techniques in its extended opening movement. The virtuoso figurations of the two treble voices are accompanied by a somewhat two-dimensional harmony. The elegant Largo combines complex rhythmic figures with finely spun chromatic melody, while the brisk Allegro is a fugue apparently dashed off with a light touch. The unison theme of the first movement of Sonata VI in G major BWV 530 is the clearest reference to the concerto genre or the 'sonata in the concerto style' (*Sonate auf Concerten-Art*), as Johann Adolph Scheibe called it. The imitation of ritornello and episode goes so far that both hands have to play extended solos one after the other. The central movement once again corresponds to the type of the 'expressive' (*empfindsam*) siciliana worked out in the strict polyphonic style. The concluding Allegro demonstrates various artifices of fugal technique with playful ease. C. P. E. Bach's prophetic dictum that his father's six trios were 'composed in so *galant* a style that they still sound very well today, and never grow old, but on the contrary will outlive all revolutions of fashion in music' not only proved true for the eighteenth century, but has remained entirely valid right up to the present day.

The *Notenbüchlein* of Anna Magdalena Bach (1725)

'Ein grüner Quartband, 67 Blatt' (A green quarto volume, sixty-seven leaves): this succinct formulation was used in 1854 in an offer for sale from the Sing-Akademie zu Berlin to describe one of the most famous manuscripts in music history – the *Klavierbüchlein* (literally, 'little keyboard book', also sometimes called 'Notenbüchlein', music book) of Johann Sebastian Bach's second wife Anna Magdalena, née Wilcke. We know no more about the origin and purpose of the slim volume than what it reveals to the patient observer. As the numbers embossed in gold on the front cover indicate, it was made in 1725, and the owner's initials, also embossed in gold, show the private nature of the manuscript – it was a gift from the then forty-year-old Bach to his wife, sixteen years his junior, perhaps for her twenty-fourth birthday on 22 September, their fourth wedding anniversary on 3 December, or the birth of their third child, Christian Gottlieb, who was baptised in St Thomas's Church on 14 April. Bach apparently had the volume produced in a Leipzig bookbinder's workshop; it is likely that it originally contained seventy-six leaves, mostly ruled with staves using a rastrum. He then wrote out two of his most testing harpsichord works on the first forty pages – the Partitas in A minor BWV 827 and E minor BWV 830. In the ensuing years, Anna Magdalena, Johann Sebastian and various other members of their circle filled the remaining pages with short keyboard pieces, songs and chorale settings.

What can this compact quarto volume tell us? First of all, it characterises the relationship between two warmly devoted spouses at the beginning of their almost thirty-year marriage. The choice of the two demanding harpsichord partitas on the first pages has been interpreted in different ways. It has sometimes been assumed that Anna Magdalena, in addition to her talent as a singer, was also an excellent keyboard player and thoroughly mastered these works, at least during the period when she was active as a musician. If this is true, then she must indeed have been an extraordinary virtuoso, as the partitas were regarded in their time as 'the most excellent keyboard compositions ever seen and heard'; it was even said that 'anyone who learnt to perform a few pieces from them correctly could make his fortune in the world with them'. These pieces were probably just as daunting to less experienced players as Beethoven's piano sonatas were at the beginning of the nineteenth century. In 1732, the Leipzig writer Louise Adelgunde Victoria Gottsched, herself a musician of distinction, complained that Bach's partitas were 'bafflingly difficult'; 'when I have played them ten times, I still seem to be a beginner at them'.

For her own entries, Anna Magdalena mostly chose melodically pleasing and technically rather undemanding *galanteries* – little minuets and marches or cosy reflective songs that belong to a different musical world from her husband's compositions. Some of these pieces still await identification, whereas recent research has succeeded in ascertaining the composers of others. For example, the famous pair of minuets in G major/G minor BWV Anh. 114 and 115 comes from a harpsichord suite by the Dresden organist Christian Petzold, while the Rondeau in B flat major BWV Anh. 183 is taken from the second book of *Pièces de clavecin* by François Couperin (1668–1733), published in 1717. On pages 60–67, the young Carl Philipp Emanuel Bach entered a series of short dance pieces he had composed himself. Anna Magdalena later added further pieces from her stepson's pen: the March in E flat major BWV Anh. 127 and the first movement of the Sonata Wq 65/7. The Polonaise in G major BWV Anh. 130 is a simplified arrangement of the second movement (Alla polona) from the Sinfonia to the opera *Didone abbandonata* (1742) by Johann Adolph Hasse (1699–1783). The aria 'Willst du dein Herz mir schenken', entered in the book by an unknown hand, remains a mystery. Here Bach's youngest son Johann Christian wrote 'Aria di Giovannini' on a separate title page. His note apparently refers to the obscure Count of St Germain, who used the name 'Giovannini' as a pseudonym. Alongside the large suites, the most important piece is the aria 'Schlummert ein, ihr matten Augen' (together with the preceding recitative) from the Cantata *Ich habe genug* BWV 82. Thus 'humorous' and 'profound' works sit side by side.

There are probably specific reasons for the noticeable shift in the focus of the repertory that can be observed in later years. For it seems that the *Notenbüchlein* no longer served solely for Anna Magdalena's musical edification; rather, it also appears to have been used as a teaching and practice book for the growing children. This may be deduced from entries by Bach's pupil Bernhard Dietrich Ludewig, who acted as the younger children's tutor from around 1731 to 1738; they include the little March in F major BWV Anh. 131, which used to be attributed to the young Johann Christian Bach, and the *Tobackspfeife* aria BWV 515a. These and other easy pieces, which found their way into the manuscript from the early 1730s and stand in striking contrast to the extraordinary technical demands of the works on the first pages, confirm the pedagogical use of the little book for the 'young family'.

How should we imagine the woman at the great composer's side? There are not many clues. A portrait painted in oil, which was still in Carl Philipp Emanuel Bach's estate in 1790, has been lost. The few surviving letters written by Anna Magdalena or in her name are all of an official nature or – following the etiquette of the early eighteenth century – attempt to conceal the author's personality behind the set phrases of the so-called 'gentlewoman's style' (*Frauenzimmerstil*) of letter writing. What remains are the key biographical data and the odd anecdote.

Anna Magdalena Wilcke was born in 1701, the daughter of a court trumpeter named Johann Caspar Wilcke, and spent her childhood in the small princely capitals of Zeitz and Weißenfels. Her beautiful voice and great musical talent must soon have attracted the attention of the court musicians. The fact that she gave concerts with her father at the court of Anhalt-Zerbst when she was just nineteen years old and six months later received one of the best-paid positions as 'princely singer' (*Fürstliche Sängerin*) in the court Kapelle at Cöthen testifies to the exceptional quality of her voice.

This glittering professional career came to a premature end with her marriage in 1721. Domestic duties and a growing family apparently left little room for personal interests by the time the couple settled in Leipzig (from June 1723). At best, there was still time for gardening. The draft letters of Johann Elias Bach, the son of a second cousin of J. S. Bach, who worked in the Bach household as private secretary and tutor to the children between 1739 and 1742, contain the remark that Anna Magdalena was ‘a great lover of gardening’. In 1741 he tried to obtain yellow carnations for his ‘Frau Muhme’ (cousin or aunt), as he called her, through his relatives and friends in Schweinfurt, and two years later he endeavoured to get her ‘sky-blue carnations’. In both cases, these were botanical rarities. The ‘yellow’ carnations were a cultivar of a Schweinfurt master baker that were highly prized at the time, while the ‘sky-blue’ carnations were apparently the extremely rare spring gentian – a plant that was still considered a type of carnation in the eighteenth century and grew on the Grettstadt meadows near Schweinfurt until the ecologically devastating land consolidation of the 1960s.

With a slight hint of irony, J. E. Bach also records the reaction of his cousin, giving us a rare glimpse of her personality: ‘I do not wish to burden you, most noble sir, with a lengthy description of the joy that this has brought to my Frau Muhme, but will only point out that she esteems this undeserved gift more highly than children value their Christmas present, and watches over them as one watches over infants, so that none of them may perish.’

The tasks that fell to the artist in one fell swoop after her marriage were overwhelming. From now on, the twenty-year-old had to look after the four children of Bach’s first marriage, the eldest of whom, Catharina Dorothea, born in 1708, was just seven years younger than herself. She also had to come to terms with the unmarried older sister of Bach’s first wife, who had lived in his household for many years; born in 1675, ‘Aunt Friedelena’ was a whole generation older than Anna Magdalena. From the spring of 1723 onwards, she also had children of her own. By 1742, Anna Magdalena had given birth to thirteen children, seven girls and six boys, although only six of them outlived their mother. In the first decade in Leipzig, not a year went by without a pregnancy. The cramped conditions in the family quarters at St Thomas’s School were eased for the first time in 1733, 1734 and 1735, when the three sons of Bach’s first marriage left the parental home. The eldest daughter remained behind, and probably gave her stepmother significant support after the death of Aunt Friedelena in 1729.

Perhaps Anna Magdalena Bach found more time for musical interests again, and especially for playing the keyboard, in the years from around 1735. In the middle of the volume, she once again entered works by her husband – two of the French Suites, which had already featured in an earlier *Büchlein* of 1722, as well as the C major Prelude from the first part of *The Well-Tempered Clavier* and finally the first movement of the Goldberg Variations. Alongside these are songs and arias which she probably also chose because of their texts – contemplative, meditative and touching pieces in which she perhaps saw a reflection of her own life and that of her family. In Anna Magdalena’s copy of the sentimental aria ‘Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh’, for example, it is no longer the eponymous hero of Gottfried Heinrich Stölzel’s opera *Diomedes oder die triumphierende Unschuld* (Diomedes, or the triumph of innocence) – from which the piece is taken – who sings of his love, threatened by intrigue, but the wife of the Leipzig Thomaskantor who sings of her affection for her husband.

Anna Magdalena’s life changed drastically with the death of J. S. Bach. The family circle disintegrated: her stepdaughter Catharina Dorothea, now aged forty-two, went to live with her brother Wilhelm Friedemann in Halle; Anna Magdalena’s eldest son, the mentally handicapped Gottfried Heinrich, initially went to his only married sister Elisabeth Juliana Friederika in Naumburg; and the youngest, the fifteen-year-old Johann Christian, was entrusted to his half-brother Carl Philipp Emanuel in Berlin. The eighteen-year-old Johann Christoph Friedrich had already left the parental home six months earlier to take up a position as a chamber musician at the Bückeburg court. Only the two youngest daughters, thirteen-year-old Johanna Carolina and eight-year-old Regina Susanna, remained with their mother. At the end of 1750, they had to vacate the flat in the Thomasschule to make room for Bach’s successor and moved into lodgings in nearby Hainstraße.

Despite some financial constraints, Anna Magdalena Bach was among the comparatively well-off widows of her time. In addition to pension payments from the university, she received allowances from the so-called Graff bequest and also some fairly large special payments from the city council for selling her husband’s music to the Thomasschule. Her regular income amounted to one thaler per week. This was a considerable amount; it was roughly equivalent to the income of a warden of the city gates.

However, her economic situation deteriorated dramatically with the outbreak of the Seven Years War in 1756. The interest income from the Graff legacy dried up and with it the women’s most important source of revenue was lost. The former princely court singer Anna Magdalena Bach died in poverty in February 1760, aged fifty-eight. Her daughters, who were joined in 1759 by Elisabeth Juliana Friederika, widowed at an early age, and in 1770 by her now elderly half-sister Catharina Dorothea, continued to live as seamstresses, initially in Hainstraße and later in a flat on Neukirchhof. It was only after the end of the war that they were able to receive payments from the Graff bequest again.

We do not know whether Anna Magdalena Bach parted with her music book when the Kantor’s household was dissolved in 1750. If she kept it until her death, she may occasionally have played and sung from it to remind herself of the happier times of her life.

© 2024 PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

Die musikalische Reise dieser Gesamtaufnahme beinhaltet auch Begegnungen mit verschiedenen Instrumenten. Erneut hatte ich Lust, Sie mit Klangwelten bekannt zu machen, die noch kaum erkundet und aktuell Gegenstand meiner Studien und Forschungen sind. Auf die prächtige konzertante und tänzerische Musik des neunten Teils folgt nun mit dem zehnten ein Programm, welches das private Heim in den Mittelpunkt stellt. Wir wissen, dass zu Bachs Zeiten der Musikunterricht eng mit der Musizierpraxis in der Familie verbunden war.

Es ist nicht klar, für welches Instrument die sechs *Triosonaten* bestimmt sind, da Bach keine genauen Angaben macht; wir können aber aus der Anmerkung „a 2 Clav. e Pedale“ ohne Weiteres schließen, dass sie auf jedem Instrument gespielt werden können, das über zwei Manuale und ein Pedal verfügt, eine damals beliebte Kombination. Wenn also die Organisten diese Werke für sich beanspruchen können, was steht einer Interpretation auf dem Clavichord oder dem Pedalcembalo im Wege? Diese Lösung hat sich mir natürlicherweise aufgedrängt, kommt sie doch meiner Absicht entgegen, eine intimere Version zu präsentieren. Das von Philippe Humeau nach Carl Conrad Fleischer gebaute Cembalo, das Sie bereits im dritten und vierten Teil der Gesamtaufnahme hören konnten, wird hier für drei Sonaten eingesetzt. Für die drei anderen wählte ich das Clavichord von Émile Jobin nach Christian Gottfried Friederici, das ich schon für die achte Aufnahme benutzte; hier wird es durch ein von Jean Tournay nach David Tannenberg konzipiertes Clavichord ergänzt, das die Stelle eines zweiten Manuals einnimmt. Alle drei Instrumente verfügen über eine von Quentin Blumenroeder angefertigte Pedalkoppel.

Mit dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena* entführt uns die engelhafte Stimme von Gerlinde Sämann im Verbund mit dem historischen Clavichord von Johann Adolf Hass (1763) in eine Welt, in der die Hausmusik Teil der heimischen Vergnügungen war.

Ich hoffe, damit die Türe zu Bachs Haus aufgestoßen zu haben, damit Sie entdecken und hören können, welcher Art die Musik bei ihm in Leipzig im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts war.

BENJAMIN ALARD

November 2024

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Wir kennen Johann Sebastian Bach in erster Linie als den großen Komponisten; mit seinem Namen assoziieren wir das Bild eines Mannes, der in seiner Kompositionierstube unermüdlich rastrierte Papierbögen mit musikalischen Zeichen füllte. „Sein ernsthaftes Temperament zog ihn zwar vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen Musik; doch konnte er auch, wenn es nötig schien, sich, besonders im Spielen, zu einer leichten und schertzhafte[n] Denkart bequemen“. So heißt es in dem von Bachs zweitältestem Sohn Carl Philipp Emanuel und seinem Schüler Johann Friedrich Agricola verfassten Nekrolog. Wie dieser Mensch als Ehemann und Familienvater agierte, erschließt sich nur aus einer Handvoll von Dokumenten – kurzen Briefzitat[en], Reminiszenzen der Söhne und einigen wenigen musikalischen Quellen. Über das rege gemeinsame Musizieren im Familienkreis unterrichtet uns ein von Bach im Oktober 1730 verfasster Brief an seinen Jugendfreund Georg Erdmann, in dem er mit spürbarem Stolz über die musikalische Begabung seiner Kinder schreibt: „Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici, u. kann versichern, daß schon ein Concert Vocaliter u. Instrumentaliter mit meiner Familie formiren kann, zumahl[n] da meine itzige Frau gar einen sauberen Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget“.

In dem vorliegenden zehnten Teil seiner Gesamteinspielung von Bachs Tastenwerken stellt Benjamin Alard mit den sechs *Triosonaten* BWV 525–530 ein repräsentatives Beispiel der „arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen“ Bachschen Kunst vor und kombiniert es mit dem in dem 1725 begonnenen Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach versammelten Repertoire. Diese Quelle dokumentiert das häusliche Musizieren der Familie bis etwa 1745 und enthält auch zahlreiche Zeugnisse der fast nur im Privaten aufscheinenden „leichten und schertzhafte[n] Denkart“ des Thomaskantors.

Triosonaten BWV 525–530

In der Theorie wie auch in der Praxis der instrumentalen Kammermusik galt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Triosatz als satztechnisches Ideal, denn hier schienen linearer Kontrapunkt, vollklingende Harmonie und kantable Melodie eine vollkommene Synthese einzugehen. Musiktheoretiker wie Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe erklärten diesen Satztyp schlicht zum Prüfstein für jeden Komponisten von Rang. Mattheson etwa beschrieb die besonderen Anforderungen der Gattung wie folgt: „[...] es müssen hier alle drey Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, soviel möglich, den Dreyklang behaupten, als ob es nur zufälligerweise geschehe.“ Dieses Ideal hat seinerzeit kaum ein Komponist so vollendet verwirklicht wie Johann Sebastian Bach. Die unvermindert hohe Wertschätzung dieser Werkgruppe auch lange nach dem Tod des Komponisten erklärt sich vielleicht auch aus dem Umstand, dass das Trio nicht nur Bachs eigenen Vorstellungen von einer vollkommenen Harmonie entsprach (die nach seiner Ansicht nur erreicht werden konnte, wenn alle Stimmen „wundersam durcheinander arbeiten“), sondern auch dem von der Generation seiner Söhne und Schüler favorisierten Primat einer individuell und empfindsam gestalteten Melodik genügte. Dass Bach die Gattung der Triosonate auch auf die Orgelmusik übertrug, zeigt, dass diese Kompositionierweise in seinem musikalischen Denken nicht an eine bestimmte Besetzung gebunden war, sondern als ein gleichsam abstraktes satztechnisches Prinzip fungierte, dessen klangliche Realisierung ihm große Flexibilität ermöglichte.

Die sechs Triosonaten BWV 525–530 bilden einen geschlossenen Zyklus, der nur handschriftlich überliefert ist, sich aber trotzdem weiter Verbreitung erfreute. Nach dem Wasserzeichenbefund des Autographs zu schließen, vollendete Bach die Werkserie spätestens Ende der 1720er Jahre. Mehrere Frühfassungen und Varianten deuten an, dass er sich mit den Werken über einen längeren Zeitraum befasst haben muss. Einzelne Sätze – etwa der zweiteilige Kopfsatz der Sonate I in e-Moll BWV 528 – könnten bis in die Weimarer Zeit zurückreichen, die meisten dürften jedoch in den mittleren 1720er Jahren entstanden sein, wie ihr deutlich reiferer Stil nahelegt. Merkmale einer späteren Entstehungszeit sind die ausdrucksvollen Siciliano-Sätze der Sonaten I, V und VI sowie auch Sonate III mit ihrem galanten Tonfall. Nach einer Mitteilung des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel hat Bach die sechs Orgeltrios „für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist“. Wie eine um 1730 entstandene Abschrift

von seiner Hand zeigt, scheint W. F. Bach die Werke in seiner Jugend tatsächlich häufig gespielt zu haben. Sollte die Sammlung aus didaktischen Erwägungen heraus entstanden sein, so würde sie an die dreistimmigen Inventionen anknüpfen, die ihren Ursprung ebenfalls in Bachs Ausbildung seines ältesten Sohnes haben.

Trotz des einheitlichen satztechnischen Prinzips hat jede Sonate ihr individuelles Profil. Die Sonate I in Es-Dur BWV 525 verarbeitet in ihrem Kopfsatz ein munteres Thema in strengem Triosatz und entwickelt dabei eine Anmut und spielerische Leichtigkeit, die die hier zur Anwendung kommende kontrapunktische Kunst der Stimmführung fast in den Hintergrund treten lassen. Während der Satz mit seinem ständigen Wechsel von Imitations- und Sequenztechnik wie eine monumentale dreistimmige Invention wirkt, beschwört der elegische zweite Satz die Welt von Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen. Der hier angewandte Kunstgriff, das Thema im zweiten Teil in der Umkehrung einzuführen, findet sich auch im spielerischen Finale.

Die Sonate II in c-Moll BWV 526 behandelt im Kopfsatz in freier Manier Elemente der Konzertform; man beachte vor allem den homophonen Eingangsgedanken, der im Verlauf des Stücks wie ein Ritornell mehrfach auf verschiedenen Tonstufen wiederholt wird. Das anmutige Largo erinnert an Satzmodelle, die auch in den Sonaten für Violine und obligates Cembalo auftauchen. Das Werk schließt mit einer konzertanten Fuge, deren Allabreve-Thema im Laufe des Satzes in verschiedenen Engführungen mit immer dichter aufeinanderfolgenden Einsätzen verarbeitet wird.

Als Kontrast erklingt zweimal ein keckes synkopierte Nebenthema.

Die Sonate III in d-Moll BWV 527 etabliert mit ihren galanten Wendungen einen prononciert modernen Ton. Elemente wie die Synkopenketten im ersten Satz sowie die Triolen und drängend repetierten Bassnoten im dritten dienten den beiden ältesten Bach-Söhnen offenbar als Vorbilder für ihre eigenen frühen Kompositionen. Das verträumte Adagio e dolce muss Bach selbst als so zeitlos gelungen erschienen sein, dass er es noch in den 1740er Jahren in sein Tripelkonzert BWV 1044 übernahm. Mit seinen beiden unterschiedlichen Fassungen – als Orgeltrio und als apart besetzte Sinfonia für Oboe d'amore, Viola da gamba und Continuo in der Kantate BWV 76 (1723) – bestätigt der Eingangssatz der Sonate IV in e-Moll BWV 528, dass die Triostruktur bei Bach in der Tat als abstraktes satztechnisches Prinzip fungierte, dessen klangliche Realisierung von den jeweiligen äußeren Bedingungen bestimmt wurde. Während der Mittelsatz mit seiner intrikaten Kontrapunktik besticht, dominiert im Finale tänzerische Leichtigkeit, die kaum etwas von dem hohen spieltechnischen Können ahnen lässt, das Bach dem Ausführenden hier abverlangt.

Die Sonate V in C-Dur BWV 529 arbeitet in ihrem ausgedehnten Kopfsatz wiederum mit Concerto-Techniken. Die virtuos Figuren der beiden Oberstimmen gehen mit einer etwas flächigen Harmonik einher. Das elegante Largo kombiniert komplexe rhythmische Figuren mit melodisch fein gesponnener Chromatik, während das hurtige Allegro eine scheinbar mit leichter Hand hingeworfene Fuge bildet. Die Sonate VI in G-Dur BWV 530 knüpft im Unisono-Thema des ersten Satzes am deutlichsten an die Gattung des Konzerts beziehungsweise die von Johann Adolph Scheibe beschriebene „Sonate auf Concerten-Art“ an. Die Nachahmung von Ritornell und Episode geht so weit, dass beide Hände nacheinander ausgedehnte Soli zu spielen haben. Der Mittelsatz entspricht ein weiteres Mal dem Typus des streng polyphon durchgearbeiteten empfindsamen Siciliano. Das abschließende Allegro führt mit spielerischer Leichtigkeit verschiedene Kunstgriffe der Fugentechnik vor. Das prophetische Diktum von C. P. E. Bach, die sechs Orgeltrios seines Vaters seien „so galant gesetzt [...], daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevolutionen in der Musik überleben werden“, hat sich nicht nur für das 18. Jahrhundert bewahrheitet, sondern seine Gültigkeit bis heute behalten.

Das Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach (1725)

„Ein grüner Quartband, 67 Blatt“: Mit dieser knappen Formulierung wird im Jahr 1854 in einem Verkaufsangebot der Sing-Akademie zu Berlin eine der heute zu Recht berühmtesten Handschriften der Musikgeschichte beschrieben – das Klavierbüchlein von Johann Sebastian Bachs zweiter Ehefrau Anna Magdalena, geborene Wilcke. Über die Entstehung und Bestimmung des Bändchens ist lediglich das bekannt, was er dem geduldgigen Betrachter an Informationen preisgibt. Angelegt wurde es, wie die in Gold geprägten Ziffern auf dem vorderen

Einbanddeckel belegen, im Jahr 1725. Die Kennzeichnung der Besitzerin durch die ebenfalls in Gold geprägten Initialen ihres Namens deutet auf den privaten Charakter der Handschrift – es handelt sich um ein Geschenk des damals 40jährigen Bach an seine 16 Jahre jüngere Frau, vielleicht zu ihrem 24. Geburtstag am 22. September oder zum vierten Hochzeitstag am 3. Dezember oder aber zur Geburt des dritten gemeinsamen Kindes Christian Gottlieb, der am 14. April in der Thomaskirche getauft wurde. Den ursprünglich wohl 76 größtenteils rastrierte Blätter enthaltenden Band ließ Bach offenbar in einer Leipziger Buchbinderwerkstatt herstellen; sodann notierte er auf den ersten 40 Seiten zwei seiner anspruchsvollsten Cembalowerke – die Partiten in a-Moll BWV 827 und e-Moll BWV 830. In den folgenden Jahren füllten Anna Magdalena, Johann Sebastian und verschiedene weitere Personen aus ihrem Umkreis die verbleibenden Seiten mit kleinen Klavierstücken, Liedern und Choralansätzen.

Was vermag uns der handliche Quartband zu erzählen? Zunächst charakterisiert er das Verhältnis zweier einander herzlich zugetaner Eheleute am Beginn ihrer fast 30 Jahre währenden Gemeinschaft. Die Wahl der beiden anspruchsvollen Cembalo-Partiten auf den ersten Seiten ist unterschiedlich gedeutet worden. Verschiedentlich wurde angenommen, dass Anna Magdalena neben ihrer Begabung als Sängerin auch ausgezeichnet Klavier spielte und diese Werke zumindest in ihrer aktiven Zeit als Musikerin souverän beherrschte. Sollte dies zutreffen, so muss sie in der Tat eine ganz außergewöhnliche Virtuosin gewesen sein, denn die Partiten galten in ihrer Zeit als „die vortrefflichsten Claviercompositionen, die je gesehen und gehört“ worden seien; es hieß sogar: „wer einige Stücke daraus recht vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen“. Auf weniger versierte Spieler wirkten diese Stücke wohl ebenso abschreckend wie Anfang des 19. Jahrhunderts die Klaviersonaten Beethovens. So klagte 1732 die Leipziger Schriftstellerin Louise Adelgunde Victoria Gottsched, selbst eine Musikerin von Rang, Bachs Partiten seien „unergründlich schwer“; „wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen“.

Für ihre eigenen Einträge wählte Anna Magdalena meist melodisch gefällige und technisch eher anspruchslose Galanteriestücke – kleine Menuette und Märsche sowie gemütvoll-besinnliche Lieder, die einer anderen musikalischen Welt angehören als die Kompositionen ihres Mannes. Einige dieser Stücke harren noch immer der Identifizierung, für andere gelang der neueren Forschung die Ermittlung der Komponisten. So stammt das berühmte Menuett-Paar in G-Dur/g-Moll BWV Anh. 114 und 115 aus einer Cembalo-Suite des Dresdner Organisten Christian Petzold, während das Rondeau in B-Dur BWV Anh. 183 dem 1717 erschienenen zweiten Buch der *Pièces de clavecin* von François Couperin (1668–1733) entnommen ist. Auf den Seiten 60–67 trug der junge Carl Philipp Emanuel Bach eine Serie von selbst komponierten kleinen Tanzstücken ein. A. M. Bach ergänzte diesen Werkbestand später mit weiteren Stücken aus der Feder ihres Stiefsohnes: dem Marsch in Es-Dur BWV Anh. 127 und dem Kopfsatz der Sonate Wq 65/7. Die Polonaise in G-Dur BWV Anh. 130 ist eine vereinfachte Bearbeitung des zweiten Satzes („Alla polona“) aus der Sinfonia zur Oper „Didone abbandonata“ (1742) von Johann Adolph Hasse (1699–1783). Ein Rätsel bleibt die von fremder Hand in das Büchlein eingetragene Arie „Willst du dein Herz mir schenken“. Hier hat der jüngste Bach-Sohn Johann Christian auf einer separaten Titelseite die Angabe „Aria di Giovannini“ eingetragen. Seine Notiz deutet offenbar auf den obskuren Grafen von St. Germain, der den Namen „Giovannini“ als Pseudonym benutzte. Das neben den großen Suiten gewichtigste Stück ist die Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ (nebst vorausgehendem Rezitativ) aus der Kantate „Ich habe genug“ BWV 82. So stehen „schertzhafte“ und „tiefsinnige“ Werke dicht nebeneinander.

Für die in späteren Jahren zu beobachtende auffällige Verschiebung des Repertoireschwerpunkts gibt es wohl spezifische Gründe. Denn es scheint, als hätte das Klavierbüchlein nun nicht mehr allein der musikalischen Erbauung Anna Magdalenas gedient; vielmehr scheint es auch als Unterrichts- und Übungsbuch für die heranwachsenden Kinder genutzt worden zu sein. Dies zeigen Eintragungen von Bachs Schülern Bernhard Dietrich Ludwig, der von etwa 1731 bis 1738 als Hauslehrer der jüngeren Kinder wirkte, darunter der kleine, früher dem jungen Johann Christian Bach zugeschriebene Marsch in F-Dur BWV Anh. 131 und die Arie von der Tabakspfeife BWV 515a. Diese und andere leichte Stückchen, die ab den frühen 1730er Jahren Eingang in die Handschrift fanden und mit den technisch außerordentlich anspruchsvollen Werken auf den ersten Seiten in auffälligem Kontrast stehen, bestätigen den pädagogischen Einsatz des Büchleins für die „kleine Familie“.

Wie haben wir uns die Frau an der Seite des großen Komponisten vorzustellen? Viele Anhaltspunkte gibt es nicht. Ein in Öl gemaltes Porträt, das sich noch 1790 im Nachlass Carl Philipp Emanuel Bachs befand, ist verschollen. Die wenigen überlieferten von Anna Magdalena beziehungsweise in ihrem Namen verfassten Briefe haben durchweg amtlichen Charakter oder sie suchen – der Etikette des frühen 18. Jahrhunderts folgend – die Persönlichkeit der Verfasserin hinter den Floskeln des sogenannten Frauenzimmerstils zu verbergen. Es bleiben die biographischen Eckdaten und die eine oder andere Anekdote.

Anna Magdalena Wilcke wurde 1701 als Tochter des Hoftrompeters Johann Caspar Wilcke geboren und verbrachte ihre Kindheit in den Residenzstädtchen Zeitz und Weißenfels. Ihre schöne Stimme und große musikalische Begabung dürften in den Kreisen der Hofmusiker schon bald aufgefallen sein. Dass sie als gerade einmal 19jährige mit ihrem Vater am Hof zu Anhalt-Zerbst konzertierte und ein halbes Jahr später in der Hofkapelle zu Köthen eine der bestdotierten Anstellungen als Fürstliche Sängerin erhielt, spricht für die außergewöhnliche Qualität ihrer Stimme.

Diese glänzende professionelle Laufbahn kam mit der Eheschließung im Jahr 1721 zu einem vorzeitigen Ende. Die häuslichen Pflichten und die wachsende Familie ließen offenbar spätestens in Leipzig (ab Juni 1723) für eigene Interessen kaum noch Spielräume. Allenfalls blieb noch Zeit fürs Gärtnern. Die Briefentwürfe von Johann Elias Bach, dem zwischen 1739 und 1742 im Bachschen Haushalt als Privatsekretär und Tutor der Kinder beschäftigten Vetter J. S. Bachs, enthalten den Hinweis, dass Anna Magdalena „eine große Liebhaberin von der Gärtnerey“ gewesen sei. 1741 versuchte er, über seine Schweinfurter Verwandten und Freunde für seine „Frau Muhme“ gelbe Nelken zu besorgen, und zwei Jahre später bemühte er sich um „himmelblaue Nelken“. In beiden Fällen handelte es sich um botanische Raritäten. Die „gelben“ Nelken waren eine seinerzeit hoch geschätzte Züchtung eines Schweinfurter Bäckermeisters, mit den „himmelblauen“ hingegen war offenbar der überaus seltene Frühlingsenzian gemeint – eine Pflanze, die im 18. Jahrhundert noch als Nelkenart galt und bis zu den ökologisch verheerenden Flurbereinigungen der 1960er Jahre auf den Grettstadter Wiesen bei Schweinfurt wuchs.

Mit leicht ironischem Unterton hält J. E. Bach auch die Reaktion seiner „Frau Muhme“ fest und gewährt uns damit einen seltenen Blick auf ihre Persönlichkeit: „Mit einer weitläufigten Beschreibung von derjenigen Freude, die bey meiner Frau Muhme hierdurch gemacht worden, will Euer Hochwohl-Edlen nicht beschwerlich fallen, sondern nur dieses gedencken, daß sie dieses unverdiente Geschencke höher schätzet, als die Kinder ihren Christ Beschehr, und also abwartet, wie man kleine Kinder zu warten pfleget, damit ja keines davon eingehen möge“.

Die Aufgaben, die der Künstlerin nach der Eheschließung mit einem Schlag zufielen, waren überwältigend. Die 20jährige hatte von nun an für die vier Kinder aus Bachs erster Ehe zu sorgen, von denen das älteste, die 1708 geborene Catharina Dorothea, gerade einmal sieben Jahre jünger war als sie selbst. Auch musste sie sich mit der unverheirateten älteren Schwester von Bachs erster Frau arrangieren, die seit vielen Jahren in dessen Haushalt lebte; 1675 geboren, war „Tante Friedelena“ eine ganze Generation älter als Anna Magdalena. Ab dem Frühjahr 1723 stellten sich dann auch eigene Kinder ein. Bis 1742 brachte Anna Magdalena dreizehn Kinder zur Welt, sieben Mädchen und sechs Jungen, von denen allerdings nur sechs ihre Mutter überlebten. In der ersten Leipziger Dekade verging kein Jahr ohne Schwangerschaft. Eine erste Entspannung der im Familienquartier in der Thomasschule herrschenden räumlichen Enge ergab sich in den Jahren 1733, 1734 und 1735, als die drei Söhne aus Bachs erster Ehe das elterliche Haus verließen. Zurück blieb die älteste Tochter, die nach dem Tod von Tante Friedelena († 1729) die Stiefmutter wohl maßgeblich unterstützte.

Vielleicht fand Anna Magdalena Bach in den Jahren ab etwa 1735 wieder mehr Zeit für musikalische Interessen, besonders für das Klavierspiel: In der Mitte des Bandes trug sie erneut Werke ihres Mannes ein – zwei der Französischen Suiten, die bereits in einem früheren Büchlein aus dem Jahr 1722 standen, außerdem das C-Dur-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers und schließlich den Kopfsatz der Goldberg-Variationen. Daneben stehen Lieder und Arien, die sie wohl auch wegen der Texte auswählte – besinnliche, nachdenkliche und anrührende Stücke, in denen sie vielleicht ihr eigenes Leben und das ihrer Familie reflektiert sah. So besingt in Anna Magdalenas Abschrift der sentimentalsten Arie „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh“ nicht mehr der Titelheld von Gottfried Heinrich Stölzels Oper „Diomedes oder die triumphierende Unschuld“ – der das Stück entnommen ist – seine von Intrigen bedrohte Liebe, sondern die Frau des Leipziger Thomaskantors ihre Zuneigung zu ihrem Mann.

Mit dem Tod J. S. Bachs änderte sich Anna Magdalenas Leben drastisch. Der Familienverband löste sich auf: Die inzwischen 42jährige Stieftochter Catharina Dorothea zog zu ihrem Bruder Wilhelm Friedemann nach Halle; Anna Magdalenas ältester Sohn, der geistig behinderte Gottfried Heinrich ging zunächst zu seiner einzigen verheirateten Schwester Elisabeth Juliana Friederika nach Naumburg; und der jüngste, der fünfzehnjährige Johann Christian, begab sich in die Obhut seines Halbbruders Carl Philipp Emanuel nach Berlin. Der achtzehnjährige Johann Christoph Friedrich hatte das elterliche Haus bereits ein halbes Jahr zuvor verlassen, um am Hof zu Bückeburg eine Stellung als Kammermusiker anzutreten. Bei der Mutter verblieben nur die beiden jüngsten Töchter, die dreizehnjährige Johanna Carolina und die erst acht Jahre alte Regina Susanna. Sie mussten Ende des Jahres 1750 die Wohnung in der Thomasschule räumen, um Platz für Bachs Nachfolger zu machen, und zogen in eine Wohnung in der nahegelegenen Hainstraße.

Trotz einiger finanzieller Einschränkungen gehörte Anna Magdalena Bach in ihrer Zeit zu den vergleichsweise gut versorgten Witwen. Neben Rentenzahlungen von der Universität erhielt sie Zuwendungen aus dem sogenannten Graffschen Legat und außerdem einige größere Sonderzahlungen vom Rat der Stadt für die Überlassung von Musikalien an die Thomasschule. Ihre regelmäßigen Einkünfte beliefen sich auf einen Taler pro Woche. Das war ein durchaus beachtlicher Betrag; er entsprach etwa dem Einkommen eines Wärters der Stadttore.

Eine dramatische Verschlechterung ihrer wirtschaftlichen Situation stellte sich jedoch mit dem 1756 ausbrechenden Siebenjährigen Krieg ein. Die Zinseinkünfte aus dem Graffschen Legat versiegten und damit fiel die wichtigste Einnahmequelle der Frauen weg. So starb die einstige Fürstliche Hofsängerin Anna Magdalena Bach im Februar 1760 in Armut; sie wurde 58 Jahre alt. Ihre Töchter, zu denen sich 1759 die früh verwitwete Elisabeth Juliana Friederika und 1770 deren inzwischen betagte Halbschwester Catharina Dorothea gesellte, lebten als Näherinnen zunächst weiterhin in der Hainstraße und später in einer Wohnung am Neukirchhof. Erst nach Kriegsende kamen sie wieder in den Genuss der Zahlungen aus dem Graffschen Legat.

Ob Anna Magdalena Bach sich 1750 bei der Auflösung des Kantorenhauhalts von ihrem Notenbüchlein trennte, wissen wir nicht. Sollte sie es bis zu ihrem Tod behalten haben, wird sie vielleicht gelegentlich auch daraus gespielt und gesungen haben, um sich die glücklicheren Zeiten ihres Lebens in Erinnerung zu rufen.

© 2024 PETER WOLLNY

Le clavicorde de Johann Adolf Hass est l'aboutissement d'une tradition de construction de clavicordes hambourgeois établie par les frères Fleischer et Hieronymus Hass dès le début du XVIII^e siècle. Comme dans tous les instruments de Hass père et fils, la qualité des matériaux utilisés et la perfection technique de sa construction le place au premier rang des instruments européens du XVIII^e siècle. Principal instrument domestique et pédagogique en Allemagne et en Scandinavie, où le modèle hambourgeois était très répandu, le clavicorde servait aussi comme outil de travail pour les compositeurs, et ce de Buxtehude jusqu'à Beethoven. L'évolution du grand clavicorde allemand avec une paire de cordes pour chaque note (non-liées ou *bundfrei*) dès le début du siècle transforma un instrument dont l'utilité était jusque-là limitée à un médium de haute valeur artistique, encourageant par là-même le développement d'un répertoire spécifique à l'instrument. Les fils de Bach, ayant appris aux côtés de leur père, sont devenus des maîtres de l'instrument, notamment Carl Philipp Emanuel, qui a composé nombres de chefs-d'œuvre pour le clavicorde.

Le clavicorde de 1763 a été acquis par le célèbre pionnier de la musique ancienne, Arnold Dolmetsch, et restauré dans son atelier à Londres entre 1894 et 1895. Il l'a utilisé en grande partie comme modèle pour son premier clavicorde construit en 1894 deux ans avant son premier clavecin. À partir de 1904, il a commencé à produire des clavicordes en grande quantité, d'abord à Boston, à partir de 1911 chez Gaveau à Paris et enfin dans ses propres ateliers en Angleterre à partir de 1914.

On constate que le clavicorde de J. A. Hass de 1763 fut à l'origine de la redécouverte du clavicorde après quasiment un siècle d'oubli. C'est précisément cet oubli général du clavicorde et du clavecin au long du XIX^e siècle, au cours duquel l'instrument à clavier est devenu un produit industriel plutôt qu'artisanal, qui a rompu la conscience du *continuum* esthétique et technique entre tous les instruments à clavier. Cette continuité, perceptible jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, reposait sur une complicité étroite entre des compositeurs tels que Bach, Mozart, Haydn ou Beethoven, et leurs facteurs d'instruments. En Allemagne, un grand nombre d'*Orgelmacher* créaient dans le même atelier des orgues, des clavecins, des clavicordes et des pianofortes ; les grands compositeurs jouaient un rôle moteur sur le plan des avancées techniques dans leur domaine.

© ALAN RUBIN

The clavichord by Johann Adolf Hass is the culmination of a Hamburg clavichord building tradition established by the Fleischer brothers and Hieronymus Hass at the start of the eighteenth century. As in all instruments by Hass, father or son, the quality of the materials used and the technical perfection of its construction place this clavichord in the front rank of European keyboard instruments of its century. The clavichord was the principal domestic and practice instrument in Germany and Scandinavia, where the Hamburg model was very widespread, and was also used as a working tool for composers from Buxtehude to Beethoven. From the beginning of the century, the evolution of the large German clavichord, with a pair of strings for each note (unfretted or *bundfrei*), transformed an instrument previously of limited utility into a medium of high artistic value and as a result encouraged the development of a repertoire specific to it. Bach's sons, having learned alongside their father, became masters of the instrument, especially Carl Philipp Emanuel who composed many masterpieces for the clavichord.

The 1763 clavichord was acquired by the famous early music pioneer Arnold Dolmetsch and restored in his workshop in London between 1894 and 1895. It was the principal model for his first clavichord, built in 1894, two years before his first harpsichord. From 1904 he began producing clavichords in large quantities, first in Boston, from 1911 at Gaveau in Paris, and finally in his own workshops in England from 1914 onwards.

Hence this J. A. Hass clavichord of 1763 was fundamental in the rediscovery of the instrument after almost a century of oblivion. It was precisely this general oblivion of the clavichord and the harpsichord throughout the nineteenth century, in the course of which the keyboard instrument became an industrial rather than an artisanal product, that obscured awareness of the aesthetic and technical continuum between all types of keyboard instrument. That continuum, which persisted until the end of the eighteenth century, was founded on a close rapport between composers such as Bach, Mozart, Haydn and Beethoven and their instrument makers. In Germany, many *Orgelmacher* built organs, harpsichords, clavichords and fortepianos in the same workshop; the great composers were the driving force behind technical advances in the field.

© ALAN RUBIN

In dem Klavichord von Johann Adolf Hass vollendet sich eine Tradition von Hamburger Klavichord-Bauern, die mit den Gebrüdern Fleischer und Hieronymus Hass am Anfang des 18. Jahrhunderts begründet wurde. Mit der bei Vater und Sohn Hass üblichen hohen Qualität der verwendeten Materialien und der technisch perfekten Konstruktion gehört es europaweit zu den besten aus dem 18. Jahrhundert stammenden Instrumenten. Das Klavichord war in Deutschland und Skandinavien, wo das Hamburger Modell viel Verbreitung fand, das wichtigste Instrument für Hausmusik und Unterricht, diente aber Komponisten von Buxtehude bis Beethoven auch als Arbeitsmittel. Die Entwicklung des großen deutschen Klavichords mit einem Saitenpaar für jede Note („bundfrei“), die am Anfang des Jahrhunderts einsetzte, verwandelte ein bis dahin beschränkt nutzbares Instrument in ein musikalisches Medium von hohem künstlerischem Wert; und dies beförderte die Entstehung eines charakteristischen Klavichord-Repertoires. Die Bach-Söhne, die von ihrem Vater unterrichtet wurden, beherrschten dieses Instrument meisterhaft, namentlich Carl Philipp Emanuel, der dafür zahlreiche bedeutende Werke schrieb.

Das Klavichord von 1763 wurde von einem berühmten Pionier der Alten Musik, Arnold Dolmetsch, erworben, der es 1894/95 in seiner Londoner Werkstatt restaurierte. Es diente ihm zu einem großen Teil als Modell für sein erstes Klavichord, das er 1894 baute, zwei Jahre vor seinem ersten Cembalo. Ab 1904 begann er, Klavichorde in großen Mengen herzustellen, erst in Boston, ab 1911 bei Gaveau in Paris und ab 1914 schließlich in seinen eigenen Werkstätten in England.

Man kann also feststellen, dass mit dem Klavichord von J.A. Hass aus dem Jahr 1763 eine Wiederentdeckung des Instruments erfolgte, nachdem es für fast ein Jahrhundert in Vergessenheit geraten war. Und eben weil Klavichord und Cembalo im 19. Jahrhundert, als sich das Tasteninstrument von einem handwerklichen zu einem eher industriellen Produkt entwickelte, unbeachtet blieben, ging das Bewusstsein einer ästhetischen und technischen Kontinuität der Tasteninstrumente verloren. Diese ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wahrnehmbar und beruhte auf einer engen Verbindung zwischen Komponisten wie Bach, Mozart, Haydn und Beethoven und ihren Instrumentenbauern. In Deutschland gab es zahlreiche „Orgelmacher“, die in ein- und derselben Werkstatt Orgeln, Cembali, Klavichorde und Klaviere bauten; die großen Komponisten waren eine treibende Kraft bei der technischen Weiterentwicklung in diesem Bereich.

© ALAN RUBIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1 | **Wer nur den lieben Gott lässt walten**

Wer nur den lieben Gott lässt walten
Und hoffet auf ihn alle Zeit,
Der wird ihn wunderbarlich erhalten
In aller Noth und Traurigkeit.
Wer Gott dem alle Höchsten Traut,
Der hat auf deine Sand gebaut.

Was helfen uns die schwere Sorgen,
Was hilft uns unser Weh und Ach,
Was hilft es, dass wir alle Morgen,
Beseufzen unser Ungemach.
Wir machen unser Kreuz und Leid,
Nur grösser durch die Traurigkeit.

4 | **Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen**

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
Wenn ich in deiner Liebe ruh.
Ich steige aus der Schwermuts Höhlen
Und eile deine Armen zu.
Da muss die Nacht des Traurens scheiden,
Wenn mit so angenehmen Freude
Die Liebe strahlt aus deiner Brust,
Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
Wer wollte nicht vergnügt werden,
Der in dir findet Ruh und Lust.

7 | **Dir, dir, Jehova, will ich singen**

Dir, dir, Jehova will ich singen,
Denn, wo ist ein solcher Gott wie du?
Dir will ich meine Lieder bringen,
Ach! gib mir deines Geistes Kraft darzu,
Dass ich es tu' im Namen Jesu Christ,
So wie es dir durch ihn gefällig ist.

Verleih mir, Höchster, solche Gütes,
So wird gewiss mein Sinnen recht getan;
So klingt es schön in meinem Liede,
Und ich bet dich in Geist und Wahrheit an;
So hebt dein Geist mein Herz zu dir empor,
Dass ich dir Psalmen sing im höhren Chor.

Wer nur den lieben Gott lässt walten

Celui qui ne laisse régner que le bon Dieu
Et espère en lui en tout temps,
Dieu le gardera miraculeusement,
Dans toute misère et tristesse.
Celui qui se fie au Dieu tout-puissant
N'a pas bâti sur du sable.

À quoi bon nos pesants soucis,
À quoi bon nos pleurs et gémissements,
À quoi bon, tous les matins,
Soupirer sur nos déboires ?
Nous rendons notre croix et notre souffrance
D'autant plus grandes avec la tristesse.

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen

Quel bonheur pour moi, ô ami des âmes,
Quand je repose dans ton amour.
Je monte des antres de mélancolie
Et me précipite dans tes bras.
La nuit de chagrin doit alors disparaître,
Quand, avec une joie si avenante,
L'amour rayonne de ta poitrine.
Voici mon ciel déjà sur terre.
Qui ne serait pas comblé
En trouvant en toi repos et joie ?

Dir, dir, Jehova, will ich singen

Pour toi, pour toi, Jéhovah, je veux chanter,
Car où y a-t-il un Dieu comme toi ?
Je veux t'offrir mes chants,
Ah ! Donne-moi la force de ton esprit,
Que je le fasse au nom de Jésus-Christ,
Comme cela t'agrée à travers lui.

Accorde-moi, Très-Haut, une telle bonté,
Alors je chanterai sûrement comme il faut ;
Alors mon cantique sera de toute beauté,
Et je t'adorerai en esprit et vérité ;
Ainsi ton esprit élèvera mon cœur vers toi,
Afin que je te chante des psaumes dans le chœur d'en haut.

Wer nur den lieben Gott lässt walten

Whoever lets only dear God prevail
And hopes in Him at all times,
Will He preserve most wondrously
In every affliction and sadness.
Whoever trusts in almighty God
Has not built upon sand.

What use are our weighty cares,
What use our moans and groans?
What use is it, every morning,
To lament our hardships?
We merely make our burden and our suffering
All the greater with our sadness.

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen

How happy I am, O Friend of souls,
When I rest in thy love!
I rise from the caves of gloom
And hasten to thine arms.
Then the night of sorrow must begone,
When with such welcome joys
Love beams forth from thy breast.
Here is my Heaven already on earth!
Who would not be content
To find in thee peace and delight?

Dir, dir, Jehova, will ich singen

To thee, to thee, O Jéhovah, will I sing,
For where is there a God like unto thee?
To thee will I bring my songs.
Ah, give me the power of thy Spirit,
That I may do thus in the Name of Jesus Christ,
As is pleasing to thee through Him.

Grant me, Most High, such a favour;
Then my thoughts will surely be expressed aright;
Then my song will ring out in beauty,
And I will worship thee in spirit and in truth;
Thus thy Spirit will lift up my heart unto thee,
That I may sing psalms to thee in the choir above.

17 | **So oft ich meine Tobackspfeife**

So oft ich meine Tobackspfeife,
Mit gutem Knaster angefüllt
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
So gibt sie mir ein Trauerbild
Und füget diese Lehre bei
Dass ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeiffe stammt von Ton und Erde,
Auch ich bin gleichfalls draus gemacht
Auch ich muss einst zur Erde werden –
Sie fällt und bricht, eh ihr's gedacht,
Mir oftmals in der Hand entzwei,
Mein Schicksal ist auch einerlei.

22 | **Warum betrübst du dich**

Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geplagter Geist, mein abgematter Sinn?
Du sorgst, wie will es doch noch endlich mit dir werden,
Und fährest über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen,
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden.

23 | **Schaff's mit mir, Gott**

Schaffs mit mir, Gott, nach deinem Willen,
Dir sei es alles heimgestellt.
Du wirst mein Wünschen so erfüllen,
Wie's deiner Weisheit wohlgefällt.
Du bist mein Vater, du wirst mich
Versorgen, darauf hoffe ich.

30 | **O Ewigkeit, du Donnerwort**

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende.
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiss vor grosser Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocknes Herz bebt,
Dass mir die Zung am Gaumen klebt.

So oft ich meine Tobackspfeife

Chaque fois que je prends ma pipe à tabac,
Bourrée de bon canastre¹,
Comme plaisir et passe-temps,
Elle me donne une triste image
Et me fait cette leçon :
Je lui ressemble.

La pipe est faite de glaise et de terre,
Et moi aussi je suis fait de même.
Moi aussi je dois un jour devenir terre –
Elle tombe et se brise, avant qu'on n'y pense,
Et souvent se casse dans ma main,
Mon destin est le même.

Warum betrübst du dich

Pourquoi t'affliges-tu et te courbes-tu vers la terre,
Ô mon âme très tourmentée, ma pensée harassée ?
Tu te soucies de ce qu'il adviendra finalement de toi,
Et tu parcoures le monde et le ciel.
Si tu ne prends pas solidement appui sur la volonté de Dieu,
Tu ne pourras jamais trouver de vrai repos.

Schaff's mit mir, Gott

Agis pour moi, mon Dieu, selon ton dessein,
Tout en est remis à toi.
Tu exauceras mes souhaits,
Comme il plaira à ta sagesse.
Tu es mon père, tu prendras soin de moi,
Telle est mon espérance.

O Ewigkeit, du Donnerwort

Ô éternité, mot foudroyant,
Ô glaive, qui transperce l'âme,
Ô commencement sans fin.
Ô éternité, temps sans temps,
Dans ma grande tristesse
Je ne sais où me tourner.
Mon cœur tout effrayé tremble tant
Que la langue me colle aux gencives.

So oft ich meine Tobackspfeife

Each time I take up my tobacco pipe,
Filled with good canaster,
For my pleasure and my pastime,
It offers me an image of sadness,
And teaches me this lesson:
That I am like my pipe.

The pipe is made of clay and earth;
I am made of them too;
I too must one day turn to earth.
It falls and breaks before you know it,
And often snaps in two in my hand;
My fate is much the same.

Warum betrübst du dich

Why are you afflicted, why do you bend so low,
My sorely troubled spirit, my downtrodden mind?
You worry over what will become of you in the end,
And seek in Earth and Heaven.
If you do not ground your life securely in God's will,
For all Eternity you will not find true rest.

Schaff's mit mir, Gott

Do with me, God, according to thy will;
To thee let all be entrusted.
Thou shalt fulfil my wishes
As it pleases thy wisdom.
Thou art my Father, and wilt care
For me; thereon do I set my hopes.

O Ewigkeit, du Donnerwort

O Eternity, thou word of thunder,
O sword that transfixes the soul,
O beginning without end!
O Eternity, time without time,
To my great sorrow,
I know not whither I may turn.
My heart quakes with terror,
So that my tongue cleaves to the roof of
my mouth.

¹ Selon le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, à l'entrée "canasse ou canastre" : "Boîte à tabac. Tabac contenu dans cette boîte."

3 | Ich habe genug

Ich habe genug!
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Lasst uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! Möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten!
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug!

4 | Schlummert ein, ihr matten Augen

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu.
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seelen könnte taugen.
Hier muss ich das Elend bauen.
Aber dort, dort werd ich schauen
Süssen Frieden, stille Ruh.

9 | Willst du dein Herz mir schenken

Willst du dein Herz mir Schenken,
So fang es heimlich an,
Dass unser beider Denken
Niemand erraten kann
Die Liebe muss bei beiden,
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schliess die grössten Freuden
In deinem Herzen ein.

Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,
Lieb innerlich und zeige
Dich aussen unbekannt.
Kein Argwohn musst du geben,
Verstellung nötig ist.
Genug, dass du, mein Leben,
Der Treu' versichert bist.
Begehre keine Blikke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neid hat viele Strikke
Auf unser Tun gericht't.
Du musst die Brust verschliessen,

Ich habe genug

Je suis comblé !
Mon seul réconfort est que
Jésus puisse être à moi et moi à lui.
Dans la foi je le tiens,
Car je vois aussi avec Simeon
La joie de cette autre vie.
Allons avec cet homme.
Ah ! Puisse le Seigneur me libérer
Des chaînes de mon corps
Ah ! si c'était ici mon adieu,
Avec joie je te dirais, ô monde :
Je suis comblé !

Schlummert ein, ihr matten Augen

Endormez-vous, mes yeux las,
Fermez-vous en douceur et félicité.
Monde, je ne resterai plus ici,
Car je n'ai rien en toi
Qui soit bon pour mon âme.
Ici je dois vivre en exil,
Mais là, là je trouverai
Douce paix, paisible repos.

Willst du dein Herz mir schenken

Si tu veux m'offrir ton cœur,
Fais-le en secret,
Que personne ne puisse deviner
Nos pensées à tous deux.
L'amour entre deux êtres
Doit toujours rester caché,
Enferme donc les plus grandes joies
En ton cœur.

Sois prudent et tais-toi,
Et ne te fie à aucun mur,
Aime au-dedans, et montre-toi
Indifférent au-dehors.
Tu ne dois éveiller aucun soupçon,
La dissimulation est nécessaire.
Il suffit que toi, mon trésor,
Tu sois assuré de ma fidélité.
Ne cherche aucun regard
De mon amour,
La jalousie a tendu tant de pièges
À nos actions.
Tu dois fermer ton cœur,

Ich habe genug

I am content!
My sole consolation is
That Jesus may be mine and I His.
In faith I hold fast to Him,
And, with Simeon, already I see
The bliss of the life beyond.
Let us go our way with that man!
Ah, if only the Lord might ransom me
From the fetters of my body!
Ah, if only the hour of farewell were come;
With joy I would say to you, O world:
I am content!

Schlummert ein, ihr matten Augen

Fall asleep, weary eyes,
Close gently and blissfully!
World, I remain here no longer,
For I have no more part of you
That might suffice my soul.
Here I must accumulate misery,
But there, there I shall behold
Sweet peace, quiet rest.

Willst du dein Herz mir schenken

If you would give me your heart,
Do so secretly,
So that your thoughts and mine
Can be guessed by no one.
Your love and mine must be
Concealed at all times;
Therefore lock the greatest joys
Within your heart.

Be cautious and keep silent,
And remember that walls have ears;
Love inwardly, and show yourself
Outwardly indifferent.
You must arouse no suspicion;
Dissimulation is needed.
It is enough that you, my life,
Are assured of my constancy.
Do not desire from me
Any loving glances;
Envy has set many traps
For our behaviour.
You must close your heart,

Halt deine Neigung ein.
Die Lust, die wir geniessen,
Muss ein Geheimnis sein.

Zu frei sein, sich ergehen,
Hat oft Gefahr gebracht.
Man muss sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du musst den Spruch bedenken,
Den ich zuvorgetan:
Du dein Herz mir schenken,
So fang es heimlich an.

11 | **Bist du bei mir**

Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh'.
Ach, wie vergnügt wär' so mein Ende,
Es drückten deine lieben schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu!

13 | **Gedenke doch, mein Geist**

Gedenke doch, mein Geist, zurücke
Ans Grab und an den Glockenschlag,
Da man mich wird zur Ruh begleiten,
Auf dass ich klüglich sterben mag.
Schreib dieses Wort in Herz und Brust:
Gedenke, dass du sterben musst.

28 | **Gib dich zufrieden und sei stille**

Gib dich zufrieden und sei stille
In den Gotte deines Lebens
In ihm ruht aller Freuden Fülle,
Ohn ihm müht du dich vergebens
Er ist dein Quell
Und deine Sonne,
Scheint täglich hell
Zu deiner Wonne.
Gib dich zufrieden, zufrieden.

Contenir ton affection.
Le plaisir dont nous jouissons
Doit rester secret.

Être trop libre, se sentir en confiance,
Souvent n'est pas sans danger.
Il faut bien s'entendre,
Car un œil fourbe veille.
Tu dois te rappeler les mots
Que j'ai dits plus tôt :
Si tu veux m'offrir ton cœur,
Fais-le en secret.

Bist du bei mir

Si tu es auprès de moi, j'irai avec joie
À la mort et à mon repos.
Ah, comme ma fin serait heureuse
Si tes belles et chères mains
Fermaient mes yeux fidèles !

Gedenke doch, mein Geist

Songe donc, ô mon âme,
À la tombe et au glas,
Quand on m'accompagnera vers mon repos,
Afin que je puisse mourir sagement.
Inscris ces mots en ton cœur et ton sein :
Songe que tu dois mourir.

Gib dich zufrieden und sei stille

Sois en paix et tranquille
Dans le Dieu de ta vie.
En lui repose la plénitude de toute joie,
Sans lui tes efforts sont vains.
Il est ta source
Et ton soleil,
Chaque jour il brille
De tous ses feux pour ton plaisir.
Sois en paix, en paix.

Traductions : Dennis Collins

Restrain your affection.
The pleasure we enjoy
Must be a secret.

To be too free, to behave too confidently,
Has often led to danger.
We must understand each other well,
For perfidious eyes are watching.
You must be mindful of the words
I spoke earlier:
If you would offer me your heart,
Do so secretly.

Bist du bei mir

If you are with me, I shall go joyfully
To death and to my rest.
Ah, how delightful would be my end
If your fair hands
Were to close my faithful eyes!

Gedenke doch, mein Geist

Reflect, my spirit,
On the grave and the tolling bell
Which will accompany me to my rest,
So that I may die wisely.
Engrave these words on heart and breast:
Remember that you must die.

Gib dich zufrieden und sei stille

Be content, be tranquil
In the God of your life.
In Him lies the plenitude of all joys;
Without Him, you labour in vain.
He is your wellspring
And your sun;
He shines brightly every day
For your delight.
Be content.

Translations: Charles Johnston

Benjamin Alard

The Complete Works for Keyboard | JOHANN SEBASTIAN BACH | L' Œuvre intégrale pour clavier

DÉJÀ PARUS / STILL AVAILABLE

All titles available in digital format (download and streaming)

THE EARLY YEARS / LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE



VOL. 1

The Young Heir / *Le Jeune Héritier* / Der junge Erbe
1699-1705

Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt
Chorales, Fantasies, Preludes & Fugues

Incl. *Capriccio sopra la lontananza
del suo fratello dilettissimo*

With works by Kuhnau, Böhm,
Froberger, Pachelbel, etc.

Harpsichord by É. Jobin after J. Rückers and J. Dulken
Organ by A. Silbermann (Strasbourg, Église Ste-Aurélié)
With Gerlinde Sämman, soprano

3 CD HMM 902450.52

VOL. 2

Towards the North / *Vers le Nord* / Nach Norden
1705-1708

Lübeck: Chorales, Choral Fantasy (Buxtehude),
Fugues (Bach & Pachelbel)

Hamburg: Toccata, Chorales, Preludes, Choral
Fantasy (Reinken), etc.

'Erbarm dich mein': Chorales

The Traveler / Der Wanderer: Sonata nach Reinken,
Toccatas, Fugues, Canzona, etc.

Organ by Freytag-Tricoteaux after A. Schnitzler
(Béthune, Église St-Vaast)

Claviorganum by Q. Blumenroeder (*harpsichord* by
F. Ciocca after Grimaldi, *organ* by Q. Blumenroeder)
With Gerlinde Sämman, soprano

4 CD HMM 902453.56

WEIMAR (1708-1717)



VOL. 3

In the French Style / *À la française* / Auf französische Art
'À la française': Suites BWV 806a, 818a,

819, 820, 823, Drei Menuette,

With works by Fischer and Couperin

'Allein Gott in der Höh sei Ehr': Passacaille BWV
582, Chorales,

With works by Grigny and Raison

'La Suite de danses': Suites BWV 907, 809 & 996
Harpsichord (Castle of Assas)

Harpsichord by P. Humeau after C.C. Fleischer
Organ by A. Silbermann

(Marmoutier, Abbaye St-Étienne)

3 CD HMM 902457.59

VOL. 4

Alla veneziana - Concerti italiani

Concertos BWV 972-76, 978-80

Organ Concertos BWV 592-94, 596

Preludes & Fugues BWV 535 & 894,

Fantasia & Fugue BWV 944

Fugues, Trios, Chorale, Preludes, Toccata, etc.

Harpsichord by M. De Gand

(Treviso, Museo Santa Caterina)

Pedal harpsichord by P. Humeau after C.C. Fleischer

Organ by A. Silbermann
(Marmoutier, Abbaye St-Étienne)

3 CD HMM 902460.62



VOL. 5

'Toccatas' – Weimar (1708-1717)
Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,
Toccatas & Fugues BWV 538 540
Preludes & Fugues BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895
Fughette BWV 696-699, 701-704,
Fantasias & Fugues BWV 695 & 904
Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a
Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,
731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768
Concertos BWV 981, 982, 985, 987
Trio BWV 528/2a
Pedal harpsichord by P. Humeau after C.C. Fleischer
Clavichord by É. Jobin after C.G. Friederici
(Paris, Musée de la musique)
Organ by Q. Blumenroeder (Paris, Temple du Foyer de l'Âme)
3 CD HMM 902463.65

VOL. 6

Das Wohltemperierte Klavier, Buch I
Le Clavier bien tempéré, Premier livre
The Well-Tempered Clavier, Book 1
Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach
Petit livre de clavier pour / Little keyboard book
for Wilhelm Friedemann Bach
6 Präludien für Anfänger
auf dem Clavier BWV 933-938
Six Petits Préludes à l'usage des commençants
6 Preludes for beginners on the keyboard
Triple-manual harpsichord by H.A. Hass
(Musée instrumental de Provins)
Clavichord by J.A. Hass (Musée instrumental de Provins)
3 CD HMM 902466.68

KÖTHEN (1717-1723)



VOL. 7

Orgelbüchlein
Petit Livre d'orgue / Little Organ Book
BWV 599-644
Organ by Q. Blumenroeder (Paris, Temple du Foyer de l'Âme)
With Ensemble Vocal Bergamasque, Marine Fribourg
Chœur d'enfants de la Maitrise Notre-Dame de Paris,
Émilie Fleury
2 CD HMM 902498.99

VOL. 8

For Maria Barbara
Inventions & Sinfonias BWV 772-801
French Suites BWV 812-817
Transcriptions from various violin works
FRANÇOIS COUPERIN
Preludes from L'Art de toucher le clavecin
Harpsichord by J. Couchet ravaled by F.É. Blanchet
(Musée instrumental de Provins)
Clavichord by É. Jobin after C.G. Friederici
3 CD HMM 902469.71



VOL. 9

The Happy Years

Les Années heureuses / Die glücklichen Jahre
 Brandenburg Concerto No. 5 BWV 1050
 English Suites Nos. 3, 5 & 6 BWV 808, 810 & 811
 Amore traditore BWV 203, Concerto BWV 984
 Chromatic Fantasia & Fugue BWV 903
Triple-manual harpsichord by H.A. Haas
With Marc Mauillon (baritone), Anne Pekkala,
Paul Monteiro (violins), Samantha Montgomery (viola),
Ronan Kerno (bass violin), Sien Huybrechts (flute)
 2 CD HMM 902472.73

“Ce neuvième coffret apporte à cette intégrale en devenir une nouvelle pierre précieuse aux diverses facettes que l’interprétation ensoleillée et savante de Benjamin Alard fait scintiller de mille feux. Chaque volume représente une découverte unique dans la discographie de ces œuvres déjà très enregistrées.” **ResMusica**

“À chaque œuvre, ce clavecin unique surprend par ses timbres solaires si finement accordés à l’embellie de ce volume tout entier heureux, ignorant le culte, faisant céder sous les mains virtuoses et impertinentes la spiritualité aux plaisirs, le culte à l’invention.” **Artamag**

„Benjamin Alard spielt auf einem Cembalo mit drei Manualen von Hieronymus Albrecht Haas, was an Klangmöglichkeiten keine Wünsche offenlässt und Bach zum Strahlen bringt.“ **ORF**



*Le Cercle des Claviers de Bach
remercie l'ensemble
des donateurs du Cercle*

Membres Ambassadeur

Victor Convert
Sophie Danis
François Gobillard
Philippe Houbert
Gilles Minghelli
Fannie Vernaz

Membre Organo Pleno

Alexandre Abate

Membres Vivace

Florence Gétreau
Véronique Saint-Geours
Christiane Verbeeck

Membres Andante

Arnaud Deutz d'Arragon
Juan Eulate
David Gallois
Yves Justin
Michel Lamalle
Brigitte & Jean-Yves Serreault
Pascale & Pascal Texeira da Silva
Eric et Dominique Valette

Membres Adagio & Dolce

Pierre Barbary
Luc Barrière
Colette & Emmanuel Becquart
Julien Caron
Cécile & Christian Glaenzer
Raphaël Guiheneuf
Yannick Guillou
Philippe Hêche
Laurent Hesry
Joël Hooybergs
Pierre-Jean Larmignat
Antonio Lechasseur
Elise & Philippe Lesage
Alain Mabit
Stéphane Maltais
Nicolas Pannacci & Cyril Mandel
Luc Rondeleux
Elisabeth Sotinel

Liste arrêtée au 31 décembre 2024

Nous remercions également pour leur soutien les mécènes qui ont souhaité rester anonymes.

Rejoignez le Cercle
<https://www.benjaminlard.net/le-cercle-des-claviers-de-bach>

Ce volume est dédié à la mémoire de Caroline Budan-Gautrot
(3 juin 1951 – 4 décembre 2024),
musicienne passionnée et co-fondatrice de l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille
aux côtés de son époux Philippe Gautrot.

Nos remerciements vont à Luc Duchamp et au personnel du Musée de Provins et du Provinois
pour leur accueil chaleureux, ainsi qu'à Sophie Durville et Alan Rubin,
sans oublier Émile Jobin et Jean-François Brun, sans lesquels
cet enregistrement n'aurait pas pu voir le jour.

Mille mercis à Élisabeth Joyé et Daniel Gianinazzi pour leur généreuse mise à disposition
du clavecin de Philippe Humeau.

Avec le soutien du Musée de Provins et du Provinois et de la Ville de Provins



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : mars 2024, Musée de Provins et du Provinois
et août 2024, Musée instrumental de Provins

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique, prise de son et montage : Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Accord clavicordes : Émile Jobin

Accord clavecin : Jean-François Brun

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : premier mouvement de la *Sonate en trio n°5* BWV 529,
manuscrit autographe d'Anna Magdalena Bach, ca. 1732-1735 © Staatsbibliothek zu Berlin

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

benjaminlard.net

gerlinde-saemann.de