



J.S. BACH
Clavierübung II

Alexander Weimann
CLAVECIN | HARPSICHORD

ACD2 2603

ATMA Classique

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

CLAVIERÜBUNG II

CONCERTO ITALIEN EN FA MAJEUR [13:06]

ITALIAN CONCERTO IN F MAJOR, **BWV 971**

- 1 | (Sans indication | *No indication*) [3:47]
- 2 | Andante [5:46]
- 3 | Presto [3:33]

OUVERTURE DANS LE STYLE FRANÇAIS EN SI MINEUR [34:23]

OVERTURE IN THE FRENCH STYLE IN B MINOR, **BWV 831**

- 4 | Ouverture [12:59]
- 5 | Courante [2:22]
- 6 | Gavotte I & II [3:46]
- 7 | Passepied I & II [3:02]
- 8 | Sarabande [4:29]
- 9 | Bourrée I & II [2:36]
- 10 | Gigue [2:13]
- 11 | Echo [2:56]

ALEXANDER WEIMANN
CLAVECIN | HARPSICHORD

LE CLAVIERÜBUNG II

Le nombre relativement restreint de compositions publiées par Jean-Sébastien Bach au cours de sa carrière nous incite à porter une attention toute spéciale à ces précieuses partitions. En effet, celles-ci nous permettent aussi de mieux comprendre la fonction caractéristique de ce qu'il convient d'appeler la « copie au propre » qui, en quelque sorte, constitue une forme de témoignage musical de Bach lui-même, comme si le maître prononçait une parole *ex cathedra*. Dans ce contexte, il est important de souligner que les nombreuses compositions que Bach griffonnait à la main quotidiennement témoignent d'une assurance et d'une telle maîtrise technique que celles-ci auraient finalement pu être publiées sans aucune correction.

À cet égard, ce sont les divers recueils de pièces pour le clavier qui occupent une position tout à fait prééminente par rapport aux autres pièces publiées. Avant son passage à Leipzig, Bach laissait déjà entrevoir l'intérêt qu'il manifestait pour le caractère didactique qu'offrait l'écriture de la musique pour le clavier, notamment durant les années qu'il passa à Cöthen. Depuis les *Clavierbüchlein*, destinés à Anna Magdalena et à Wilhelm Friedemann, cette propension au développement d'outils à vocation pédagogique s'est confirmée dans le *Clavier bien tempéré (Wohltempiertes Clavier)*, ou encore dans le *Recueil pour orgue (Orgelbüchlein)*. La visée théorique et stylistique de ces recueils constitue l'illustration de l'aisance et du naturel auquel doit parvenir un exécutant. C'est ainsi que Bach élabore un art raffiné du jeu, par le contrepoint et la richesse de la texture musicale, tout en cherchant à établir un style à la fois ingénieux et inventif. Il pose les premiers jalons de la zone, assez mal définie du reste, qui existe entre le compositeur et l'interprète. C'est par cette inclination procédant d'un esprit profondément pédagogique et humaniste que Bach allait façonner les œuvres à venir, celles qu'il allait destiner à la publication, comme l'*Offrande musicale (Musikalisches Opfer)* ou l'*Art de la fugue (Die Kunst der Fugue)*.

Pour la publication de la fameuse *Clavierübung*, qui est constituée de quatre parties, Bach a suivi un plan dont la réalisation s'est étalée sur plus d'une décennie. Son titre fait référence aux suites publiées par son prédécesseur au poste d'organiste à Leipzig, Johann Kuhnau. Bien que toutes les parties s'intègrent parfaitement dans une structure d'ensemble, chacune d'entre elles renvoie à un programme pédagogique et un propos philosophique sous-jacent lié au positionnement numérique que Bach leur a attribué au sein du corpus.

Première partie, l'universalité : Cherchant à dépasser les restrictions imposées par les styles nationaux (notamment les formes que prenaient les suites anglaise et française), Bach projetait un compendium (une sorte de livre de référence) de *partitas* qui contiendraient une grande variété de mouvements. Dans le sillage de Kuhnau, il avait initialement prévu de produire un recueil qui contiendrait sept pièces. Il a cependant choisi de reporter la publication de la septième (dans une version transposée et révisée) pour que celle-ci figure dans la deuxième partie de la *Clavierübung*, qu'il considérait comme étant plus appropriée à son propos musical. La disposition systématique des six suites dessine les contours d'une tonalité hélicoïdale étendue qui se présenterait comme suit : elle commence avec le *si*, et se continue avec le *do-la-ré-sol-mi*. Ainsi, selon cette logique harmonique, le prochain intervalle devrait avoir comme ton dominant le *fa* ; ce type d'enchaînement tonal sera confirmé par le début du *Premier Concerto* du second volume.

Deuxième partie, la dualité : Le *fa* majeur et le *si* mineur, dont les modes complémentaires font en sorte que ces deux tonalités offrent le plus grand intervalle harmonique déployé par le cycle de la quinte : le triton, qui marque bien le dualisme évoqué. De plus, les styles italien et français, le jeu à deux claviers au clavecin, de même que la structure dialogique de l'organisation formelle, contribuent, entre autres éléments, à mettre en évidence l'importance accordée au nombre deux, dont le symbole renvoie ici à l'incarnation d'une réelle polarité. Selon la tradition biblique, la condition essentielle du passage de la vie et de la mort est exprimée par la dichotomie et la tension qui existe entre le temps et l'éternité. Cette deuxième partie pave la voie au nombre qui structure le prochain volume, le trois, qui dans la logique biblique est empreint de sainteté.

Troisième partie, la Trinité : La représentation musicale de la Trinité se reflète ici dans la tonalité et dans la structure compositionnelle. Elle prend forme grâce à de nombreux détails liés aux multiples manifestations du nombre trois, ne serait-ce que par les voix des 2 claviers auxquelles s'ajoute celle du pédalier de l'orgue. Un parallèle peut s'établir sur le plan des religions monothéistes. Comparés à l'aune de la conception trinitaire de Dieu, le judaïsme, le christianisme et l'islamisme inscrivent leurs différences dans le fondement même de leurs croyances respectives, bien que celles-ci soient issues d'Abraham.

Quatrième partie, le quaternaire : Traditionnellement, le chiffre 4 représente la perfection du monde dont la référence philosophique ou kabbalistique est issue du tétragramme divin. Le quatre évoque aussi l'aspect concret du monde : la pierre angulaire à partir de laquelle s'échafaude une Église, la réalisation d'une vision... Dans les *Variations Goldberg* (quatrième partie de la *Clavierübung*), le quaternaire trouve sa résonance dans le parcours des modulations, qui par-delà la structure musicale apparente, en norme toutes les variantes et déclinaisons.

La deuxième partie de la *Clavierübung*, qui est le propos de cet enregistrement, exploite les deux styles nationaux les plus novateurs de l'époque, français et italien, de même que les deux genres instrumentaux les plus populaires, le concerto et la suite. En parallèle, Bach y propose un impressionnant vade-mecum, à la mesure des possibilités techniques que permet le jeu d'un instrument à deux claviers.

D'une certaine manière, Bach s'est attaché durant toute sa carrière à explorer les voies musicales que lui inspire la nature même du concerto. Son *Concerto italien* témoigne bien de sa maîtrise dans l'intégration des derniers courants et modes musicaux en vogue. Bien au-delà du simple amalgame, cet assemblage lui permet de créer un langage qui porte sa propre signature. Présumer qu'il ne s'agit ici que d'une simple transcription d'une partition orchestrale serait une distorsion des faits, voire une forme de révisionnisme musical. La découverte d'une version antérieure et plus prosaïque du premier mouvement, par Kirsten Beisswenger en 1995 (issue de matériel qui remonterait possiblement à Muffat), montre bien que Bach n'a jamais même pensé à remplacer, dans les versions imprimées, des indications comme *tutti / soli*, emprunté au langage d'orchestre, par l'opposition *forte / piano* dans la version pour clavecin. Sa notation des dynamiques jette même le voile sur les faits eux-mêmes en brouillant les pistes ; elle se construit plutôt au gré des possibilités virtuoses et mélodiques qu'offrent les deux claviers.

De plus, il est probable que le second et le troisième mouvements du concerto ne furent écrits que pour faire partie de la *Clavierübung II* à titre d'exemple de mouvement orchestral pour clavier, ou encore comme pièce de clavier imitant les ressources de l'orchestre. En tout état de cause, on ne peut douter que cette musique ait été composée pour le clavier.

À la suite de ces observations, on comprend ici que Bach souhaitait relever un défi de composition tout à fait singulier : comment un concerto ou une suite peuvent-ils se présenter comme œuvre solo pour clavier authentique ? À cet égard, Bach, considéré comme le génie incontesté dans le domaine des instruments à clavier, ne pouvait se contenter que d'une simple réponse encyclopédique. Il devait concrétiser dans une œuvre le fruit de sa réflexion.

L'étonnante *Ouverture française (Französische Ouvertüre)* stupéfie par son inspiration et son naturel convainquant ; elle se compare avec ce qui se fait de mieux dans ce style à cette époque. Le premier mouvement, avec ses effets déchirants qui oscillent entre le sentiment endeuillé, qu'inspirerait un lent *tombeau*, et l'exubérance du déroulement frénétique de la partie suivante, fournit le meilleur exemple qui soit de ce qu'il convient d'appeler une *pièce de résistance*. Une telle introduction se rapproche beaucoup plus des *Quatre suites orchestrales* que des *Six Partitas* de la *Clavierübung* (à l'exception peut-être de la quatrième). Dans ce contexte, Bach fut bien avisé de transcrire la pièce de *do* en *si* mineur, d'ajouter de généreux ornements et de ne pas l'avoir publié dans l'opus I mais bien dans la *Clavierübung II*, ce qui permet de la comparer à d'autres exemples significatifs de métamorphose d'un genre orchestral en une œuvre solo. Le premier mouvement de l'*Ouverture* est suivi de judicieuse façon par des danses tout aussi magiques que rustiques. Elles tissent le canevas de ce que pourrait être le modèle de la suite parfaite dont la conclusion serait une gigue, en guise de 10^e mouvement. Bach a plutôt choisi d'y ajouter une aria, intitulée *Écho*, en finale. Pour le claveciniste, la liberté et l'aisance quasi enfantine du jeu doit transcender tout défi technique posé par les deux claviers. Les rythmes et les mouvements agissent alors telles des réminiscences du *Concerto italien* pour se terminer par un rappel du début, bouclant pour ainsi dire la boucle.

ALEXANDER WEIMANN

TRADUCTION : LOUIS BOUCHARD

RÉVISION : ALAIN BÉNARD



ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann est l'un des solistes, chambristes et directeurs d'ensemble les plus demandés de sa génération. Il a effectué des tournées dans le monde à titre de membre de Tragicomedia et d'invité de l'Orchestre baroque de Fribourg, de même que du Gesualdo Consort et Tafelmusik, et comme directeur musical avec Les Voix Baroques et Le Nouvel Opéra. Récemment, il a dirigé le Portland Baroque Orchestra dans *Le Messie* de Handel, et le Pacific Baroque Orchestra lors d'une tournée au Canada et aux États-Unis. Il a également interprété des concertos pour clavecin de Bach avec Les Violons du Roy. Les Orchestres symphoniques de Québec et de Montréal l'ont aussi invité à titre de soliste. Après avoir travaillé comme chef assistant aux maisons d'opéra des villes d'Amsterdam, de Bâle et de Hambourg, il a dirigé ses propres productions, la plus récente étant *Clodoveo* d'Antonio Caldara, une coproduction canado-allemande présentée à Montréal, à Vancouver et à Berlin ainsi que *Resurrezione* de Handel et *Pygmalion* de Rameau pour le Festival de Vancouver.

Alexander Weimann peut être entendu sur disque et à la radio. L'enregistrement ATMA de l'œuvre complète pour clavier d'Alessandro Scarlatti a reçu des commentaires élogieux de la critique internationale; son album consacré aux cantates sacrées *Membra Jesu nostri* de Buxtehude (prix Opus) a reçu une nomination aux Prix Juno. À titre de pianofortiste, il a dirigé l'ensemble allemand Écho du Danube dans des concertos de Georg Christoph Wagenseil.

Alexander Weimann est né à Munich. Il a étudié l'orgue, la musique d'église et la musicologie (sa thèse sur les récitatifs dans la musique de Bach lui a valu la mention « summa cum laude »), le théâtre, le latin médiéval et le piano jazz. Il a enseigné la théorie musicale et l'improvisation dans sa ville natale et a donné des classes de maître de clavecin et sur l'interprétation de la musique ancienne un peu partout dans le monde. Depuis plusieurs années, Alexander Weimann est répétiteur vocal (coach) auprès d'étudiants de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

THE CLAVIERÜBUNG II

Though the numerous compositions that Bach was always scribbling in his manuscripts show a wonderful degree of technical achievement, and could well have been published without revision, it is the case that only a small number of compositions were actually published in his lifetime. These warrant especially careful listening for they are the versions that the master, in approving for publication, proclaimed complete.

Foremost among these publications are the various collections for keyboard. Bach's interest in didactical keyboard music was evident even before he moved to Leipzig. During his years in Cöthen he produced, first, the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena and Wilhelm Friedemann, and then both the *Wohltempierte Clavier* (Well tempered clavier) and the *Orgelbüchlein*. The lessons these collections teach are that one should try to play without effort, refine the art of musical movement, and develop an imaginative and inventive style. These lessons are learned in the poorly-defined zone that lies between composer and performer. The profoundly pedagogical and humanistic traits evident here also inform Bach's later publications, such as the *Musikalisches Opfer* (Musical Offering) and the *Kunst der Fuge* (Art of the Fugue).

Bach published the four volumes that constitute his *Clavierübung* (keyboard practice) over the course of a decade. He borrowed both title and organizing principle of these collections from the suites that Johann Kuhnau, his predecessor in the post of organist at Cöthen, had published. As well as fitting into the overall architecture of the work, each of Bach's four volumes has a specific pedagogic aim.

Volume I – Unity. Transcending the limits of national styles (and in particular, of the English and French suite forms), Bach presents, in a single work, a compendium of *partitas* (suites) demonstrating a great variety of styles. Originally, following Kuhnau, he had planned a collection of seven suites. However, he moved the seventh piece (in the transposed and revised version known as the *Italian Concerto*) to the beginning of the

second volume of his *Clavierübung*, where he felt it more appropriately belonged. The six suites in this first volume are in a spiralling sequence of keys: B flat down to C; A to D; and G to E. The logical next key in the sequence is F, the key of the first suite in the second volume.

Volume II – Duality. The *Italian Concerto* and the *French Overture* are in the keys of F major and B minor, respectively. The contrasts between their two keynotes (which form a tritone, the largest possible interval between two notes), between the Italian and French styles, between the two manuals of the harpsichord, and within the musical dialogues of the works—all these contrasts emphasize the number 2, and related concepts of polarity or duality; and, according to biblical tradition, the essential conditions for life and death, expressed by the dichotomy between time and eternity, etc. In the same tradition, the ordinal number 3, assigned to the next volume, symbolizes holiness.

Volume III – Trinity. The tonality and structure of the compositions in this volume, and many of their details, stress the number 3: in turn, this connotes the Christian concept of the trinity; the three Abrahamic monotheist religions, Judaism, Christianity, and Islam, with their disparate concepts of God; etc.

Volume IV – Quaternity. Traditionally, the number 4 connotes the perfect order of the square. Here, it suggests the modular structure of the basic musical model from which originate all variations.

Clavierübung II, of which this is a recording, demonstrates the two most prominent and modern national styles of the time, as well as the two most popular instrumental genres, the concerto and the suite. Like a technical catalogue, it also demonstrates all possible ways of playing a two-manual instrument.

Throughout his life Bach took an interest in the many aspects and the fundamental nature of the concerto. The *Italian Concerto* demonstrates his mastery in assimilating the latest musical fashions into a language uniquely his own. To presume that this work is simply the transcription of an orchestral score would be to falsify the historic truth. Kirsten Beisswenger's discovery, in 1995, of an earlier version of the prosaically earthy first movement (supposedly based on material going back to Muffat), clearly shows that it never occurred to Bach to clarify the many contrasts between *tutti / soli* in the orchestral version by contrasts between *forte / piano* in the published harpsichord version. The dynamics he notated actually obscure

these contrasts and, instead, clarify the virtuosic and melodic possibilities of using the two-manual harpsichord. Furthermore, it is obvious that the second and third movements of the *Italian Concerto* were originally composed as keyboard music; they are new compositions for the *Clavierübung II* project. The *Italian Concerto* is, in fact, a detailed imitation of a keyboard transcription of an orchestral concerto.

Bach was primarily interested in resolving the compositional challenge: how does a concerto or a suite function as a keyboard solo? It was hardly to be expected that Bach—considering the undisputable genius of his keyboard music—would satisfy himself with anything less than an encyclopaedic answer.

The *French Overture* (*Französische Overture*) astonishes with its convincing combination of complete naturalness and state-of-the-art idiom. The first movement, in its wrenching alternation between grief in the slow *tombeau* and exuberance in the frantically paced next movement, gives us the best conceivable example of a *pièce de résistance*. The introduction is more reminiscent of Bach's four orchestral suites than of the six partitas of *Clavierübung I* (with, perhaps, the exception of the fourth of these). Bach was well advised to transcribe the *French Overture* from C minor to B minor, to generously ornament it, and not to publish it in his first volume, but rather in the *Clavierübung II*, where it is featured along with other significant examples of the metamorphosis of an orchestral form into a solo work. The opening movement of the *Overture* is appropriately followed by dances that are at times magical and at times rustic. Following the model of a perfect suite, it could end with its 10th movement, a Gigue. Bach, however, adds a final aria entitled Echo; harpsichordists have childlike fun in handling on manuals all the challenges and temptations of this movement. The rhythms and gestures evoke memories of the *Italian Concerto*, and the work ends with a clear return to its opening, thus closing the circle.

ALEXANDER WEIMANN

TRANSLATION: LOUIS BOUCHARD

REVISED BY SEAN MCCUTCHEON

ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann is one of the most sought-after ensemble directors, soloists, and chamber music partners of his generation. He has traveled the world as a member of Tragicomedia, as a guest of Freiburger Barockorchester, Gesualdo Consort, Tafelmusik, and as music director of Les Voix Baroques and Le Nouvel Opéra. Lately, he conducted the Portland Baroque Orchestra in Handel's *Messiah*, the Pacific Baroque Orchestra on a tour of Canada and the USA, and performed Bach's harpsichord concertos with Les Violons du Roy. He has been invited to play as a soloist by the symphony orchestras of both Québec City and of Montréal.

After working as an assistant conductor at the Amsterdam, Basel, and Hamburg opera houses, he directed many of his own productions, most recently Caldara's *Clodoveo*, a Canadian-German co-production mounted in Montréal, Vancouver, and Berlin, and, for Festival Vancouver, Handel's *Resurrezione* and Rameau's *Pygmalion*. Weimann can be heard on numerous CDs and radio stations. Critics around the world unanimously praised the first volume of his recording of the complete keyboard works by Alessandro Scarlatti, and his album of Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* (Prix Opus) was nominated for a Juno Classic Award. As fortepiano soloist, he conducted the German ensemble Echo du Danube in concertos by Wagenseil.

Born in Munich, he studied the organ, church music, musicology (his thesis on Bach's recitatives was received *summa cum laude*), theatre, medieval Latin, and jazz piano. Weimann taught music theory and improvisation in Munich, and has been giving master classes in harpsichord and historical performance practice worldwide. For several years, he has been coaching voice students at the Université de Montréal.

CLAVIERÜBUNG II

Die vergleichsweise geringe Zahl von Kompositionen, die Bach während seines Lebens im Druck veröffentlicht hat, verführt zu besonderer Hellhörigkeit diesen Werken gegenüber und nährt eine gewisse Bereitschaft, die auszeichnende Funktion der Reinschrift im Sinn eines Sprechens *ex cathedra* zu verstehen; zeigen doch schon Bachs zahlreiche handschriftlich hingeworfene, alltägliche musikalische Äusserungen ein wundervolles Mass an Druckreife.

Sammlungen von Stücken für Tasteninstrumente nehmen innerhalb der Publikationen eine klar herausragende Position ein; das hatte sich schon vor Leipzig durch Bachs Interesse an didaktischer Klaviermusik angekündigt, besonders während der Jahre in Cöthen, in Form der *Clavierbüchlein* für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann, durch das *Wohltemperierte Clavier* und auch im *Orgelbüchlein*. Gelehrt werden hierbei singendes Spiel, raffinierte Gestaltung des musikalischen Satzes sowie Erfindungsgabe und Einbildungskraft, also Tugenden die sich im Niemandsland zwischen Komponist und Spieler ansiedeln. Dieser im Kern humanistisch erzieherische Geist prägte auch noch Bachs für die Drucklegung vorgesehenen Spätwerke *Musikalisches Opfer* und *Kunst der Fuge*.

In Gestalt der auf ein Erscheinen in vier Teilen angelegten *Clavierübung* folgt Bach einem sich über mehr als ein Jahrzehnt erstreckenden Plan; in der Wahl des Titels zitiert er seinen Amtsvorgänger Johann Kuhnau. Jeder Teil entfaltet ein individuelles Programm und nimmt zugleich Bezug auf seine Stellung in der Reihenfolge der gesamten Architektur.

Teil I – Universalität: Über die Restriktionen der Nationalstile (namentlich der englischen und französischen Suitenform) hinausgehend, präsentiert sich ein Kompendium freier, alle möglichen Satzarten beinhaltender *Partiten*; Kuhnau folgend plante Bach zunächst eine Sammlung von 7 Stücken, verschob die Veröffentlichung des siebten aber dann (in einer transponierten und überarbeiteten Fassung) in den folgenden, besser geeigneten zweiten Teil seiner *Clavierübung*. Die systematische Anord-

nung der 6 Suiten entwirft eine sich spiralförmig ausdehnende Tonartenfolge: B-C-A-D-G-E. Setzt man dieses Spiel mit Intervallen fort, ergibt sich F folgerichtig als nächster Grundton, was bestätigt wird im Beginn von

Teil II – Dualität: F-Dur und H-Moll, die beiden komplementären Tongeschlechter im grösstmöglichen harmonischen Abstand des Tritonus zueinander, Italienischer und Französischer Stil, 2 Manuale am Cembalo, das Dialogische in der formalen Anlage etc, all dies scheint der Bedeutung jener Zahl geschuldet, in der sich Polarität verkörpert. Nach biblischem Verständnis drückt sich in Zweiteilung und Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit die wesentliche Bedingung für das Werden und Vergehen von Leben aus. Die Ordnungszahl des nächsten Teils steht in der biblischen Tradition für das Heilige,

Teil III – Trinität: Unübersehbar in Tonart und Struktur der Rahmenkomposition, und verwirklicht in zahllosen Details zeichnet sich ein Bild der Dreifaltigkeit; gerade an dieser kontroversen Frage des Gottesbegriffs offenbart sich die Verschiedenheit der drei auf Abraham beruhenden monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam.

Teil IV – Quaternität: Traditionell steht die 4 für die Wohlgeordnetheit der Welt, und sie sowie ihre Quadratzahl gestalten weitgehend das modulare Gerüst unter der Oberfläche des alle Variationen hervorbringenden musikalischen Grundmodells.

Der hiermit vorgelegte zweite Teil der *Clavierübung* repräsentiert die beiden zu ihrer Zeit prominentesten und modernsten Nationalstile, sowie die beiden beliebtesten instrumentalen Gattungen, Konzert und Suite; zugleich bildet er einen Katalog spieltechnischer Möglichkeiten für ein Tasteninstrument mit zwei Klaviaturen.

Mit den Erscheinungsformen des Konzertes hat sich Bach lebenslang und in vielseitiger Weise befasst. Das *Italienische Konzert* stellt seine Meisterschaft unter Beweis, sich der neuesten musikalischen Strömungen und Moden zu bedienen und sie in einer ihm eigenen Sprache und Handschrift gleichzeitig zu verschmelzen. Es wäre Verkürzung oder gar Verzerrung der geschichtlichen Wahrheit, hier den Fall simpler Transkription einer Orchesterpartitur zu unterstellen. Die Entdeckung einer frühen Version des prosaisch erdigen (wohl auf Material von Muffat zurückgehenden) ersten Satzes durch Kirsten Beisswenger 1995 zeigt, dass Bach beispielsweise gar nicht daran dachte, im Druck den *tutti/soli* Gegensatz durch *forte/piano* in der Cembaloversion zu verdeutlichen; seine dynamischen Bezeichnungen verdunkeln sogar

diesen Sachverhalt und folgen eher dem Spiel mit den virtuos und klanglichen Möglichkeiten zweier Manuale. Zudem liegt nahe dass der zweite und dritte Satz des Konzertes eigens für die Veröffentlichung als Element der *Clavierübung II* geschrieben wurden, sei es als Exempel eines klavieristischen Orchester- oder eines orchestralen Klavier-Satzes, in jedem Fall aber ursprünglicher Tastenmusik.

Bach war primär an der Lösung einer Kompositionsaufgabe interessiert: Wie funktioniert ein Konzert und eine Suite als reines Klaviersolo? Dass Bach - als unumstrittenes Genie auf dem Feld der Tasten - sich mit weniger als einer enzyklopädischen Antwort zufrieden geben würde, war nicht wirklich zu erwarten.

Die *Französische Ouverture* erstaunt, ja besticht durch die vollkommen überzeugende Natürlichkeit hinsichtlich ihres gleichwohl angeeigneten Idioms: Der erste Satz, in seiner Zerrissenheit zwischen Trauer im langsamen *tombeau* und Überborden im rasend schnellen Folgeteil, gibt das denkbar beste Beispiel für ein *pièce de résistance*; diese Einleitung erinnert viel eher an Bachs 4 Orchestersuiten als an die 6 Partiten der *Clavierübung I* (mit Ausnahme vielleicht der vierten). Insofern war Bach gut beraten, das Stück von C- nach H-Moll zu transponieren, grosszügig zu ornamentieren, und nicht in seinem opus 1 sondern eben in der *Clavierübung II* zu publizieren, in Gegenüberstellung mit einem anderen signifikanten Beispiel für die Metamorphose einer Orchestergattung zur Gestalt eines Solowerkes. Dem Eröffnungssatz der *Ouverture* schliessen sich artgerecht teils zauberhafte, teils robustere Tänze an und modellieren so geradezu idealtypisch eine Suite, die sehr gut mit ihrem 10. Satz, einer Gigue, schliessen könnte. Bach fügt jedoch eine mit *Echo* bezeichnete Aria als Finale hinzu, die mit fast kindlicher Spielfreude die Herausforderungen und Verlockungen des zweimanualigen Instrumentes bearbeitet; Bewegung und Satz rufen Erinnerungen an das *Italienische Konzert* wach und schliessen den Bogen zum Beginn der Sammlung.

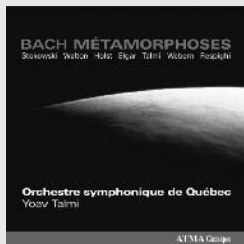
ALEXANDER WEIMANN

ALEXANDER WEIMANN

Alexander Weimann ist einer der begehrtesten Ensembleleiter, Solisten und Kammermusikpartner seiner Generation. Dabei reiste er um die ganze Welt, als Mitglied des Ensembles *Tragicomedia*, als häufiger Gast von beispielsweise *Freiburger Barockorchester*, *Gesualdo-Consort*, *Tafelmusik*... sowie als musikalischer Leiter von *Les Voix Baroques*, *Le Nouvel Opéra* und *Tempo Rubato*. Er dirigierte jüngst das *Portland Baroque Orchestra* in Händels *Messiah*, *Pacific Baroque* in einer Tour durch Kanada und die USA, und konzertierte in Bachs Cembalokonzerten mit *Les Violons du Roy*. Die Symphonieorchester in Québec und in Montréal laden ihn regelmässig als Solisten ein. Nach Assistenzen an den Opernhäusern Amsterdam, Basel und Hamburg trat er mit eigenen Produktionen hervor, zuletzt mit Caldaras *Clodoveo* als kanadisch-deutsche Koproduktion bei Festivals in Montréal, Vancouver und Berlin, Händels *Resurrezione* und Rameaus *Pygmalion*.

Er ist auf weit über 100 CDs zu hören, wird in Radiostationen weltweit häufig gespielt, feierte sein Debut in Nordamerika mit dem Album "Capritio". 2005 erschien Band 1 der ersten Gesamteinspielung aller Tastenwerke von Alessandro Scarlatti. Diese Aufnahme rief einhellig internationale Begeisterungstürme unter den Kritikern hervor. Im Scarlatti-Jahr 2010 wird die Reihe abgeschlossen sein. Im letzten Jahr nahm er mit *Les Voix Baroques* Buxtehudes "Membra Jesu" (Prix Opus und Juno Nomination) sowie Oratorien von Carissimi auf; als Dirigent und Fortepiano-Solist spielte er mit *Echo du Danube* Konzerte von Wagenseil ein, ausserdem dirigierte er sein Montréalischer Orchester *Tempo Rubato* für die kanadische Star-Sopranistin Karina Gauvin mit Oratorien-Arien von Händel.

Weimann wurde in München geboren, wo er Orgel, Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Latein des Mittelalters und Jazz-Piano studierte. Von 1990 bis 95 unterrichtete er Musiktheorie und Improvisation an der Münchner Musikhochschule, seitdem gibt er Meisterklassen in Cembalo und historischer Aufführungspraxis an diversen europäischen und nordamerikanischen Universitäten wie Berkeley/CA, Dartmouth/NH, McGill/QC; seit einigen Jahren betreut er die Gesangs- und Instrumentalstudenten an der Université de Montréal in Kursen zur Aufführungspraxis Alter Musik sowie als Leiter der barocken Opernproduktionen, zuletzt Monteverdis *Poppea*.



PARUS CHEZ ATMA | PREVIOUS RELEASES

BACH
MÉTAMORPHOSES
ACD2 2570

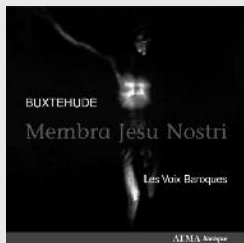


Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Clavecin fabriqué par **Yves Beaupré**, Montréal, 2008

Ce clavecin a été réalisé d'après un instrument de Johann Heinrich Gräbner der Jüngere, conservé au « Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität » à Leipzig. Issu d'une famille de nombreux facteurs d'orgues et de clavecins en Allemagne, nous possédons de nos jours qu'un seul de ses instruments signé « Johann Heinrich Gräbner / fecit in Dresden 1774 »
L'instrument a été prêté gracieusement par **David Gagnon**.



BUXTEHUDE
MEMBRA JESU NOSTRI
Les Voix Baroques
ACD2 2563

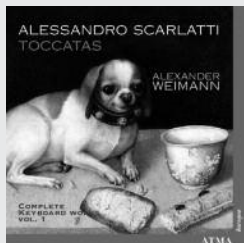


Harpsichord made by: Yves Beaupré, Montreal, 2008

*This harpsichord is based on the sole surviving instrument by Johann Heinrich Gräbner der Jüngere, a member of a dynasty of German organ and harpsichord builders. The original instrument is signed Johann Heinrich Gräbner / fecit in Dresden 1774, and it now in the collection of the "Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität" in Leipzig.
David Gagnon kindly loaned the instrument.*

Cembalo erbaut von: Yves Beaupré, Montreal, 2008

*Das Cembalo geht zurück auf das einzig erhaltene Instrument von Johann Heinrich Gräbner dem Jüngeren, der einer Familie von Orgel- und Cembalobauern entstammt. Das Original trägt die Bezeichnung Johann Heinrich Gräbner / fecit in Dresden 1774, und es befindet sich jetzt im Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität in Leipzig.
Das Instrument wurde freundlicherweise von **David Gagnon** bereitgestellt.*



ALESSANDRO SCARLATTI
TOCCATAS
Alexander Weimann
ACD2 2321



Production, enregistrement et montage / *Produced, Recorded and Edited by: Johanne Goyette*
Église Saint-Alphonse-Rodriguez, Saint-Alphonse-Rodriguez, (Québec), Canada
Les 22, 23 et 24 avril / *April 22, 23 and 24, 2008*

Photos : © **Julien Faugère**
Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**
Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**