



*Johann Sebastian Bach.*

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER (1) **6** LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, LIVRE 1

**BENJAMIN ALARD**

*Harpsichord & Clavichord*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 6

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

### 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<sup>o</sup> BWV 933–938

*Six Petits Préludes à l'usage des commençants* / 6 Preludes for beginners on the keyboard

1	Præludium 1 in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 846	1'01
2	Fugue in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 953	1'41
3	Applicatio in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 994	0'59
4	Præambulum 1 in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 924	0'53
5	Præludium in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 924a*	0'40
6	Præludium in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 933 <sup>o</sup>	1'39
7	Præludium 12 in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll BWV 857	1'46
8	Præludium 11 in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 856	1'03
9	Præambulum in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 927	0'41
10	Præludium in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 928	1'21
11	Præludium 6 in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 851	1'05
12	Præludium in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 935 <sup>o</sup>	1'53
13	“Jesu meine Freude”, Chorale prelude in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 753	1'47
14	Præludium 2 in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 926	1'07
15	Præludium & Fughetta in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 899	2'54
16	Præludium & Fughetta in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur BWV 902a & BWV 902a/2	2'21
17	Præambulum in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll BWV 930	2'02
18	Præludium 10 in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 855a	1'16
19	Fuga in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 855a/2	1'35
20	Præludium in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 938 <sup>o</sup>	2'14
21	Præludium in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 932 <sup>o</sup>	0'51
22	Præludium in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur BWV 937 <sup>o</sup>	2'21
23	Præludium 9 in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur BWV 854	1'42
24	Præludium 4 in C sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll BWV 849	2'29
25	Præludium 3 in C sharp major / <i>Do dièse majeur</i> / Cis-Dur BWV 848	1'35
26	“Wer nur den lieben Gott läßt walten”, Chorale prelude in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll BWV 691	1'44
27	Præludium 4 in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 850	0'43
28	Præludium in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 925	0'56
29	Præludium in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 936 <sup>o</sup>	2'00
30	Allemande* in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll BWV 836	2'07
31	Præludium 8 in E flat minor / <i>Mi bémol mineur</i> / es-Moll BWV 853	2'48
32	Præludium 2 in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll BWV 847a	1'07
33	Præludium in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll BWV 934 <sup>o</sup>	2'11

(\*) Assigned to / *Attribué à* WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784)

### Benjamin Alard

Clavicorde Johann Adolf Hass (Hamburg, 1763)

Collection du musée instrumental de Provens

### Das Wohltemperierte Klavier, Buch I.

*Le Clavier bien tempéré, Premier livre* (1720) / The Well-Tempered Clavier, Book 1

1	Præludium & Fuga I in C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur BWV 846	3'21
2	Præludium & Fuga XI in F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur BWV 856	2'50
3	Præludium & Fuga VI in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll BWV 851	3'47
4	Præludium & Fuga XV in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur BWV 860	4'03
5	Præludium & Fuga X in E minor / <i>Mi mineur</i> / e-Moll BWV 855	3'49
6	Præludium & Fuga XIX in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur BWV 864	3'57
7	Præludium & Fuga XIV in F sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll BWV 859	4'26
8	Præludium & Fuga XXIII in B major / <i>Si majeur</i> / H-Dur BWV 868	3'30
9	Præludium & Fuga XVIII in G sharp minor / <i>Sol dièse mineur</i> / gis-Moll BWV 863	4'24
10	Præludium & Fuga III in C sharp major / <i>Do dièse majeur</i> / Cis-Dur BWV 848	4'17
11	Præludium & Fuga XXII in B flat minor / <i>Si bémol mineur</i> / b-Moll BWV 867	5'26
12	Præludium & Fuga VII in E flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur BWV 852	6'09
1	Præludium & Fuga XX in A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll BWV 865	6'13
2	Præludium & Fuga V in D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur BWV 850	3'05
3	Præludium & Fuga XXIV in B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll BWV 869	10'05
4	Præludium & Fuga IX in E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur BWV 854	3'03
5	Præludium & Fuga IV in C sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll BWV 849	5'49
6	Præludium & Fuga XIII in F sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur BWV 858	3'10
7	Præludium & Fuga VIII in D sharp minor / <i>Ré dièse mineur</i> / dis-Moll BWV 853	7'19
8	Præludium & Fuga XVII in A flat major / <i>La bémol majeur</i> / As-Dur BWV 862	3'26
9	Præludium & Fuga XII in F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll BWV 857	5'57
10	Præludium & Fuga XXI in B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur BWV 866	3'13
11	Præludium & Fuga XVI in G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll BWV 861	3'56
12	Præludium & Fuga II in C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll BWV 847	3'27

### Benjamin Alard

Historical harpsichord Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1740)

Collection du musée instrumental de Provens

## “Le Clavier bien tempéré”

Lorsque Johann Sebastian Bach devint maître de chapelle du prince d'Anhalt-Köthen à l'été de 1717, ce fut pour lui un grand pas en avant sur le plan professionnel et artistique. Toutefois, avant ce bond dans sa carrière, il fut emprisonné pendant quatre semaines et congédié avec “disgrâce” de son emploi à Weimar. Cette histoire déplaisante a pour toile de fond des intrigues de cour, des hiérarchies bien ancrées, des ambitions personnelles et des vanités offensées. En tant qu'organiste et *Konzertmeister* de l'orchestre de la cour de Weimar, Bach s'était produit au plus haut niveau artistique pendant près d'une décennie et n'avait cessé d'explorer des terres vierges avec ses compositions. L'approbation du jeune duc régnant, Ernest-Auguste, amateur de musique, avait donc dû éveiller chez le compositeur trentenaire des espoirs concrets de promotion. La nécrologie publiée en 1754 rapporte encore : “*Le plaisir que prit Son Altesse à son jeu l'enflamma du désir de tenter et d'utiliser tout ce qui est possible dans l'art de l'orgue.*” Le contrat de Bach avait cependant été conclu avec le duc régnant plus âgé – le sévère Guillaume-Ernest. Au début du mois de décembre 1716, à la mort du maître de chapelle de Weimar, Johann Samuel Drese, malade depuis quelque temps, Bach devait espérer lui succéder rapidement – même si, dans la hiérarchie administrative, la priorité revenait en principe au vice-maître de chapelle, Johann Wilhelm Drese. Le fait que le duc Guillaume-Ernest ait dans un premier temps hésité à pourvoir le poste vacant de maître de chapelle renforça sans doute la confiance de Bach. En même temps, il devait s'attendre à des débats houleux entre les deux ducs, qu'opposaient de constantes rivalités. Alors Bach patienta. Au cours de ses années de service à Weimar, il avait cependant acquis suffisamment d'expérience pour savoir qu'une carrière à la cour exigeait de cultiver avec soin les alliances, de savoir négocier, et d'avoir toujours une bonne dose de chance. Pour faire grimper sa cote, il chercha donc à savoir si des postes étaient vacants dans d'autres cours. Et, effectivement, trois mois seulement après la mort du vieux Drese, le maître de chapelle Christian Friedrich Witt décéda au terme de longues années de service dans la ville voisine de Gotha – où s'annonçaient donc aussi des changements de personnel. Bach accepta volontiers l'invitation du duc de Gotha à venir se produire, ce qui lui permit de se présenter habilement comme candidat à la succession de Witt.

Mais Bach ne pouvait sans doute pas savoir qu'à cette époque, les décisions se prenaient sur la base de considérations tout autres. Les ducs de la branche ernestine de Saxe à Weimar, Gotha et Eisenach envisageaient en effet de créer un poste de “maître de chapelle général” qui aurait la responsabilité des trois cours ernestines. Et ils avaient déjà un candidat en tête pour ce poste : le maître de chapelle de Francfort, Georg Philipp Telemann. Ce dernier se sentit honoré par la proposition qu'on lui fit, mais hésita, demanda un délai de réflexion – et, probablement sous la pression de sa famille, finit par refuser. Bach et Telemann étaient amis de longue date. On peut donc imaginer que quelque chose ait filtré de ces négociations, qui se prolongèrent au moins jusqu'à l'automne 1717. Quoi qu'il en soit, après six mois sans que rien ne bouge, Bach dut se rendre compte au cours de l'été 1717 que le saut de carrière qu'il espérait à Weimar achoppait et qu'il était sans doute temps de chercher ailleurs. Une piste lui fut peut-être soufflée par le jeune duc de Weimar, qui lui était tout particulièrement acquis et avait récemment épousé la princesse Éléonore-Wilhelmine d'Anhalt-Köthen, sœur cadette du prince régnant, Léopold. Quelques années auparavant, celui-ci avait pu engager les principaux musiciens de l'orchestre de la cour de Prusse, dissous en 1713 à l'avènement du Roi-Sergent Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup> qui, depuis lors, disposait dans sa petite résidence d'un ensemble du plus haut niveau, de renommée européenne. Il engagea d'abord comme maître de chapelle le compositeur d'opéra Augustin Reinhard Stricker, alors célèbre ; mais celui-ci démissionna de ses fonctions en juillet 1717 pour rejoindre la cour des Wittelsbach, à Neubourg-sur-le-Danube. Le prince Léopold avait donc besoin de toute urgence d'un nouveau maître de chapelle. Il semble qu'il ait demandé à Bach de venir à Köthen pour un entretien au début du mois d'août.

C'est là qu'eut lieu la rencontre entre deux hommes dont la musique était l'élélixir de vie. Bach signa aussitôt un contrat, reçut un généreux don de 50 thalers – soit presque un mois de salaire – pour couvrir ses frais de voyage et retourna à Weimar pour y régler rapidement ses affaires. On ne sait cependant pas s'il demanda son congé dès son retour ou s'il cacha d'abord à son employeur, le duc Guillaume-Ernest, sa visite à Köthen et les accords qui s'y étaient conclus. En tout cas, la situation était explosive – les relations entre les deux ducs régnants étaient en permanence tendues, et une recommandation du cadet pouvait facilement conduire à un rejet par l'aîné.

Au bout de trois mois – c'est-à-dire à l'expiration du préavis habituel – Bach se présenta finalement à son employeur pour demander son certificat de congé. Une scène déplaisante s'ensuivit sans doute, dont les conséquences furent consignées dans les procès-verbaux de la cour : “*Le 6 novembre, Bach, jusqu'alors maître de concerts et organiste de la cour, a été, en raison de son attitude entêtée et du congé qu'il sollicite avec obstination, arrêté en la salle de justice ; le 2 décembre, le secrétaire de la cour lui a enfin notifié son congé, après lui avoir signifié sa disgrâce, et Bach a été libéré de ses arrêts.*” Bach comprit alors que le duc, qui refusa vraisemblablement de signer l'acte requis, ne voulait pas le laisser partir. Connu pour son tempérament fougueux, le compositeur réagit peut-être avec véhémence, et certainement pas avec l'humilité requise d'un sujet, si bien qu'il fut aussitôt assigné à résidence. Ce n'est que quatre semaines plus tard qu'il obtint son congé – avec déshonneur.

Heureusement, le prince Léopold se montra compréhensif et, bien que Bach ne pût le rejoindre dans les temps, il lui versa son salaire pour un trimestre entier. Le départ tardif de Bach de Weimar eut cependant une autre conséquence fâcheuse : le 29 novembre, Léopold fêtait son anniversaire, et si les choses s'étaient déroulées comme prévu, son nouveau maître de chapelle aurait eu environ quatre semaines afin de composer une grande œuvre solennelle pour l'occasion et la répéter avec l'excellent orchestre de Köthen. Bach n'aurait certainement pas voulu manquer ce rendez-vous. Et voir Guillaume-Ernest contrarier maintenant ce beau projet dut l'exaspérer encore davantage. Mais une fois ce chapitre désagréable définitivement clos, une nouvelle phase de la vie de Bach s'ouvrit là, marquée par une fécondité exceptionnelle et une évolution artistique fulgurante.

Autant son emprisonnement à Weimar dut être humiliant pour Bach, autant il se révéla fructueux pour l'histoire de la musique. Car, comme le rapporte son élève Heinrich Nikolaus Gerber, Bach écrivit la première partie de son *Clavier bien tempéré* “*en un lieu où la mauvaise humeur, l'ennui, l'absence de toute espèce d'instruments de musique exigeaient qu'il prit ce passe-temps*”. Si Bach conçut du moins cette grande œuvre dès la fin de sa période weimaroise, la réalisation l'occupa encore pendant la majeure partie de ses années à Köthen. L'idée de rendre toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique accessibles à la pratique musicale grâce à un tempérament modifié des instruments à clavier était en quelque sorte dans l'air du temps ; néanmoins, on peut considérer Bach comme le premier compositeur à avoir parcouru l'univers tonal dans toute sa diversité et à l'avoir fait découvrir au monde musical dans des chefs-d'œuvre uniques. Bach, qui travaillait depuis longtemps sur la forme classique du “prélude et fugue”, réalisa alors le projet de créer un grand cycle d'œuvres de ce genre qui prenne en compte toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique – apportant ainsi une contribution véritablement marquante à l'application pratique du système encore jeune de la tonalité harmonique.

L'exploration fondamentale des principes harmoniques qui débuta au xv<sup>e</sup> siècle n'était pas sans points communs avec la découverte scientifique du monde qui commença à peu près à la même époque. Les excursions dans les régions harmoniques les plus éloignées et l'accès à l'ensemble de l'échelle chromatique ne devinrent toutefois possibles que lorsque les compositeurs allèrent au-delà du système rigide des modes et des hexacordes hérité du Moyen Âge et reconnurent les possibilités presque illimitées de transposition et de modulation. Les expériences harmoniques qui en résultèrent furent longtemps considérées comme une sorte d'art secret, et l'application en fut d'abord confinée aux instruments à clavier, car eux seuls permettaient à un musicien unique de maîtriser tout le spectre des accords et de leurs progressions.

Au départ, les premiers instruments à clavier, avec leur accord fixe, imposaient cependant des limites étroites aux excursions dans l'univers tonal. Il fallut donc modifier l'ancien système d'accord pythagoricien, ce qui conduisit à des expériences avec différents types de tempéraments mésotoniques et libres, qui aboutirent finalement à ce que le tempérament égal s'impose au début du xix<sup>e</sup> siècle.

Bach développa ce qui allait devenir le genre classique du “prélude et fugue” à partir de diverses traditions du xvii<sup>e</sup> siècle et le perfectionna au fil des ans. Dans *Le Clavier bien tempéré*, ce diptyque apparaît dans sa forme aboutie. À partir des simples préludes libres de l'école de Pachelbel, il conçut des pièces de caractère subtilement dessinées, avec un travail motivique compact, et, partant des fugues plutôt académiques de ses prédécesseurs, il façonna des chefs-d'œuvre contrapuntiques pleins de vie, affinés jusque dans les moindres détails, dont la palette va de mouvements enjoués en forme d'invention jusqu'à d'imposantes triples-fugues. En transformant les sujets traditionnels de la fugue en “thèmes de caractère” individuels, Bach sut insuffler une vie musicale nouvelle à l'ancien idéal de la polyphonie. Ses fugues sont devenues des exemples classiques du genre, qui n'ont rien perdu

de leur actualité : aujourd’hui encore, pianistes, théoriciens de la musique et compositeurs étudient encore ces vingt-quatre chefs-d’œuvre. Mais au-delà des intentions didactiques – formulées par Bach lui-même dans le titre de son recueil –, c’est surtout l’effet musical et artistique de ces compositions qui est bouleversant. Bach aurait joué deux fois le premier livre du *Clavier bien tempéré* dans son intégralité pour son élève Heinrich Nikolaus Gerber, et celui-ci parla ensuite toute sa vie durant de cette heureuse expérience, lorsque son professeur, pendant sa leçon, “prétextant qu’il n’avait pas envie de donner son enseignement, s’essayait à l’un de ses excellents instruments et transformait ainsi ces heures en minutes”.

La genèse des vingt-quatre préludes et fugues est étroitement liée au *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (*Petit livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach*), commencé en janvier 1720, qui montre de manière impressionnante comment Bach a cherché à faire comprendre à son fils de dix ans le monde de son art et à l’inciter à écrire ses propres premières pièces. Après une série de petites pièces d’étude (une *Applicatio*, deux arrangements de chorals et une série de courts préludes) ainsi qu’une première tentative de composition du jeune W. F. Bach (*Allemande en sol mineur*), qu’il réussit à mener à bien avec l’aide de son père, ce petit livre contient les premières versions de onze préludes qui furent ensuite intégrés au *Clavier bien tempéré* sous une forme révisée et augmentée de fugues. Inspiré par ces chefs-d’œuvre, W. F. Bach conçut lui-même un petit cycle de quatre pièces similaires (BWV 924a, 925, 931, 932). Vers la moitié du recueil, on trouve la première pièce entièrement polyphonique, la fugue à trois voix BWV 953. Le fait que cet enseignement ne se prolonge pas davantage est certainement dû au fait que la copie au net du *Clavier bien tempéré*, achevée entre-temps, était désormais à la disposition du jeune élève de Bach.

L’enregistrement que voici est complété par un autre cycle didactique – les *Six Petits Préludes à l’usage des commençants* BWV 933-938. Comme les préludes du *Clavier-Büchlein*, ces petites pièces plaisantes se présentent selon un ordre ascendant de tonalités, mais en omettant les plus difficiles.

© 2021 PETER WOLLNY  
Traduction : Dennis Collins

## “Avec Bach, on ne cesse jamais d’apprendre.”

Entretien avec Benjamin Alard

Le sixième volume de l’intégrale de l’œuvre pour clavier du Cantor nous permet d’aborder ce monument que constitue le premier livre du *Clavier bien tempéré*, probablement l’un des ouvrages de Bach les plus universels. Comment peut-on aborder ce cycle 300 ans exactement après sa composition, sans avoir l’impression de redire ce qui a déjà été dit, joué et enregistré tant de fois ?

C’est une question difficile, mais qui se pose également pour d’autres œuvres de Bach : il faut les aborder comme si on ne les avait jamais lues ni entendues, le plus délicat étant de se défaire des versions qu’on a dans l’oreille. Pour cela, il faut les avoir travaillées bien sûr, mais savoir aussi les oublier pour mieux y revenir. On découvre alors que certaines choses qu’on faisait par automatisme ou imitation disparaissent et laissent place à une expression propre, avec la sensation de découvrir l’œuvre pour la première fois.

L’autre façon d’aborder l’œuvre, c’est de la jouer sur un instrument inhabituel. L’orgue faisait partie des éventualités : je dois aussi avouer avoir été marqué par la version de Louis Thiry (1935-2019), gravée chez Arion en 1973 sur l’orgue de l’Église réformée d’Auteuil. Il avait pris la liberté d’“orchestrer” l’œuvre afin de la rendre extrêmement vivante. Mais j’ai immédiatement abandonné cette option en découvrant ce fabuleux clavecin de Hass. Il suscite une grande inventivité grâce à son jeu de 16 pieds et ses registres variés, qui s’imposent avec beaucoup de résonances, un peu à la façon d’un orgue, justement.

Sait-on si Bach pratiquait ce type d’instrument exceptionnel ?

On sait que Bach avait à sa disposition des instruments aux possibilités de timbres et de registrations plus variés que ce que l’on croit et plus particulièrement à Leipzig. C’est le cas de ce clavecin exceptionnel de Hass, que Bach aurait certainement apprécié.

Bach aurait-il pu croiser un tel instrument au cours de ses voyages ?

Des recherches récentes indiquent que de tels instruments, même à trois claviers, étaient beaucoup plus répandus en Allemagne que l’on ne le pensait auparavant. Cela rend très probable le fait que Bach ait pu croiser un tel instrument. Il est cependant le seul à trois claviers qui nous soit parvenu. Il a été construit à Hambourg en 1740. Le couvercle (p.19) représente Hieronymus Hass et son fils Johann Adolf en train de présenter le clavecin à une reine, vraisemblablement Bárbara de Braganza, reine d’Espagne, claveciniste émérite et élève de Domenico Scarlatti. Des études sont en cours pour vérifier l’hypothèse que l’instrument lui était destiné.

Lorsqu’on enregistre le premier livre, a-t-on déjà une idée de la façon dont on abordera le second dans quelques années, puisque vous explorez cette intégrale en suivant méthodiquement la chronologie ?

Le premier livre est constitué majoritairement de “miniatures”, à quelques exceptions près : elles vous imposent de trouver rapidement le caractère de la tonalité choisie. À l’époque, il était assez simple d’utiliser les tonalités usuelles, mais pour les autres tons, qui supposaient un maximum de dièses ou de bémols, la pratique était beaucoup moins répandue, qu’il s’agisse de jouer ou de transposer. C’est d’ailleurs tout le principe du *Clavier bien tempéré* que de prouver qu’on pouvait jouer dans tous les tons. À ce titre, Bach est assurément le premier compositeur de l’histoire à être allé aussi loin dans l’écriture. Il se cantonne néanmoins à une forme relativement resserrée dans ce premier livre, la durée totale n’excédant pas plus de 90 minutes. Vingt ans plus tard, le second livre sera constitué de pièces plus longues, plus développées, exprimant davantage la maturité de Bach. Le livre dure presque le double du premier. Il s’ouvre sur un univers plus galant, avec des tournures musicales en accord avec son temps, et même si Bach reste conservateur dans l’usage du contrepoint, il s’abandonne à une touche plus sensible préfigurant le style classique.

Il est établi que Bach a composé une pièce en *do* avant de la transposer en *do* dièse. Au-delà de la virtuosité que cet exercice requiert à maints égards, les tonalités ne se retrouvent-elles pas alors toutes sur le même plan, au point de faire disparaître leurs “caractères” spécifiques, ces couleurs qu’on leur attribuait jusqu’alors ?

Je ne pense pas. Il y a des caractères et des affects dont la signification est très claire et liée à la question de l’accord. La division des 12 demi-tons de la gamme chromatique n’est en effet pas égale : dans l’expression “*Clavier bien tempéré*”, le mot “bon/bien” (*Wohl*) signifie que le claviériste va pouvoir jouer dans tous les tons, mais ça ne signifie que tous les tons sonnent de la même manière pour autant. Certaines tonalités seront plus dures que d’autres, certaines sonneront de façon plus brillante ou plus triste, avec par exemple une tierce mineure plus petite. Par rapport à cette notion de transposition et face à l’activité florissante des grands théoriciens allemands (Schubart, Mattheson, etc.), qui décrivaient ces tonalités de façon très pertinente, la question du «bon tempérament» selon Bach a fait couler beaucoup d’encre, notamment le déchiffrement du frontispice du premier livre. Mais pour lui, respecter la notion du “bien tempéré” revenait à une recommandation simple : que le musicien soit en capacité de jouer dans tous les tons. Il ne faut pas oublier que nos oreilles ont beaucoup changé et qu’elles entendent aujourd’hui des intervalles tous “égaux” – si l’on se réfère aux demi-tons de la gamme chromatique occidentale. Il est donc nécessaire de replacer les choses dans leur contexte historique. Bach a trouvé un compromis avec ce *Clavier bien tempéré*, une sorte de preuve, voire de testament avant l’heure, qui signifiait que tout musicien devait savoir jouer dans tous les tons majeurs et mineurs.

La forme du prélude et fugue que nous lègue Bach existe-elle avant lui ?

La forme du *praludium*, appelé aussi *toccata*, *fantasia* ou *præambulum*, correspond en général à une succession de pièces, comme on peut en trouver chez Buxtehude et les prédécesseurs de Bach : ce sont des préludes alternés avec une ou plusieurs fugues qui relèvent de l’improvisation, typique de *stylus phantasticus*, la fugue étant quant à elle un moyen d’improviser des périodes plus mesurées. Héritier de cette tradition, Bach impose le diptyque dans lequel l’interprète aura moins de liberté.

Le premier prélude est assez trompeur par son apparente simplicité, doublée d'une popularité digne de la *Lettre à Élise*. L'auditeur a le sentiment que l'ensemble du livre sera à l'avenant...

Effectivement, je pense que ce premier prélude *arpeggiando* est une sorte de clin d'œil, une manière de livrer d'emblée une pièce très bien faite, à la manière d'une improvisation. Puis, plus on avance dans le livre, plus on atteint des sommets, notamment avec la dernière fugue en *si* mineur, comparable au premier Kyrie de la *Messe en si*, très complexe, à quatre voix, avec le thème bien caché qu'on ne reconnaît pas toujours, des divertissements qui nous surprennent... Mais pour revenir à ce premier prélude, je dois dire que l'enregistrement des premières versions du "*Clavier-Büchlein*" de Wilhelm Friedemann Bach m'a beaucoup apporté. Ce sont des pièces très clairement composées pour clavicorde et à visée didactique, dont il manque parfois la fin. Bach a composé ce livre pour instruire son fils, en copiant des choses ou en lui en dictant d'autres et, à un certain moment, soit le fils improvisait la fin, soit le père lui montrait comment faire. Et j'ai joué le jeu. Je n'ai pas donné la deuxième version, ce qui n'avait pas d'intérêt, mais improvisé des fins, sans être trop bavard, car même si celles-ci ne sont pas écrites, on voit bien qu'il y avait peu de place pour les noter.

Dans le jeu, il est important de faire la différence entre le langage musical et la pratique, qui, elle, relève de l'improvisation et de l'apprentissage. Toutes proportions gardées sur la qualité de l'écriture indiscutablement unique et remarquable, cela ferait doucement rire Bach s'il voyait à quel point nous avons érigé chacune de ses fugues au rang de mythe. Il y a un aspect du métier et du geste qu'il ne faut pas sous-estimer : à mon sens, il est capital de jouer cette musique comme si on l'improvisait, quelle que soit la complexité de l'œuvre, pour en apporter une version résolument vivante.

La progression par demi-tons du premier livre est-elle imposée à l'interprète par Bach ou bien s'agit-il au contraire d'une présentation liée à la pure démonstration méthodique ?

Bach ne précise rien. Pourquoi l'aurait-il fait d'ailleurs, puisqu'il n'avait nullement en tête une édition imprimée, pas plus qu'une exécution en public d'ailleurs ? Il faut toujours s'efforcer de replacer les choses dans leur contexte : Bach s'adresse avant tout à ses confrères. S'il ressuscitait et découvrirait aujourd'hui que l'on interprète ces préludes et fugues sous forme de concert payant, avec un public qui se retrouve pour boire un verre avant le concert ou à l'entracte et qui achète le disque en sortant, j'ignore comment il réagirait. Il faut avoir à l'esprit l'ordre alphabétique qui a manifestement présidé à l'alignement de ces pièces demi-ton par demi-ton, comme des entrées de dictionnaire. Bien sûr, le fait que le livre commence par *do* et se termine par *si*, avec ce sommet d'écriture, n'est pas anodin sur le plan symbolique ; cela ne signifie pas pour autant qu'il faille jouer les pièces dans cet ordre. Il faut bien reconnaître que ces progressions par demi-tons peuvent avoir quelque chose d'assez fastidieux, à la longue. Je souhaitais donc trouver un ordre différent et c'est en écoutant l'enregistrement que nous avons trouvé cette façon de procéder via les sous-dominantes, favorisant des enchaînements par attirances tonales qui, pour moi, s'avèrent tout-à-fait concluants. Espérons que nos auditeurs éprouveront la même sensation...

Existe-t-il un rapport étroit entre chaque prélude et chaque fugue, par exemple entre le prélude en *fa* majeur et la fugue qui le suit ?

Pour moi, prélude et fugue sont deux pièces qui vont ensemble et qui doivent impérativement s'enchaîner. C'est en quelque sorte une même pièce. Il n'est cependant pas interdit de jouer l'une ou l'autre, ce qui peut s'envisager dans un programme où d'autres pièces seront intercalées. Mais le prélude et la fugue sont pensés ensemble, même si leur caractère peut être différent. Il existe des similitudes de tempo et de registration dans bien des cas. Il n'empêche que le prélude se présente systématiquement comme une introduction nous menant à la fugue.

À ma connaissance, c'est la première fois que ces premières versions du *Clavier-Büchlein* sont associées au *Clavier bien tempéré* et jouées au clavicorde : qu'apportent-elles à l'ouvrage de référence ? Faut-il les voir comme une sorte de *making of* ?

En Allemagne, le clavicorde était l'instrument domestique par excellence, au même titre que le luth, qui permettait de chanter en s'accompagnant. Ces premières versions prennent donc tout leur sens sur cet instrument, notamment par rapport aux questions liées à la lecture, au travail et à l'improvisation, qui renvoient à une pratique personnelle.

D'autre part, le fils de Hass était lui-même facteur d'instruments et notamment de clavicordes : l'un d'eux se trouve dans la collection d'Alan Rubin à Provins. Il a appartenu à Arnold Dolmetsch (1858-1940), pionnier de la redécouverte de la facture ancienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Symboliquement, la filiation de Hass père et fils et celle de Bach père et fils me semblaient très pertinentes dans le choix que j'ai fait de ces deux instruments.

Ces propos nous amènent à la question de l'intégrale que vous menez depuis presque quatre ans : si on regarde en arrière le travail colossal déjà réalisé, quel bilan faites-vous ? Qu'avez-vous appris du jeune Jean-Sébastien Bach ?

J'ai un immense respect pour Bach, mais je n'avais pas soupçonné la richesse de ses œuvres de jeunesse sur le plan de l'écriture et dans ce qu'elles apportent à l'interprète. Elles ont manifestement suscité un vif intérêt auprès des auditeurs et je m'en réjouis. Par rapport aux compositeurs de la même époque, Bach fait figure de pionnier dans cette façon d'établir un langage qui n'est pas "lisible" à première vue. Il ne s'agit pas d'émettre un jugement de valeur par rapport aux autres compositeurs en Allemagne ou en France à la même époque, mais leur musique présente d'emblée cette forme de lisibilité. Chez Bach, même une toccata de jeunesse va surprendre parce qu'elle possède une exigence particulière, qui requerra un travail spécifique. Dans ce qu'elles ont d'incertain, ces œuvres m'ont aidé à ne rien négliger et m'ont également préparé à aborder les cycles plus connus et difficiles, qui feront l'objet des prochains volumes. Il m'a fallu trouver le sens de chaque pièce, certaines demandant plus d'attention que d'autres : par exemple, il n'a pas été facile de redonner vie aux concertos d'après Vivaldi transcrits pour clavecin. Il a fallu sans cesse se remettre en cause, se demander pourquoi Bach avait composé de telle manière, quelles avaient été ses idées pour en arriver là... Ces enregistrements m'ont peu à peu conduit vers la perception d'un compositeur à la fois sûr de lui et rempli de doutes – des doutes qui ne cessent de le construire et qui, dans un certain sens, déterminent mes propres choix. Il y deux ans, je n'aurais jamais imaginé enregistrer le premier livre du *Clavier bien tempéré* sur le clavicorde Hass, ni enregistrer les concertos italiens sur un orgue français, ou encore utiliser le clavicorde dès le volume 5, avant d'aborder les œuvres délibérément didactiques.

Depuis le début de cette intégrale, vous formez un tandem avec le directeur d'enregistrement Alban Moraud. Une sorte de force tranquille émane de vous deux au fil du projet.

Une grande confiance s'est instaurée entre nous deux, mais aussi avec tous les acteurs de cette aventure qui se reconnaîtront. Nous remettons systématiquement notre ouvrage sur le métier, à chaque étape – que nous arrivions dans une église, un musée, chez des particuliers, qu'il y ait des repérages ou pas. Pour convaincre au disque, il est impératif de se mettre à la place de l'auditeur si l'on veut qu'il soit d'emblée saisi. Avec Alban, nous avons développé une nouvelle manière de travailler à l'aide d'un casque audio qui me permet d'être à la fois le musicien et l'auditeur. Cela requiert une grande exigence envers soi-même. Il faut éviter cependant de tomber dans un excès de perfection qui pourrait déséquilibrer les choses, voire les désincarner. Cette façon très personnelle de travailler me passionne et chaque nouvelle aventure offre de nouvelles perspectives. De fait, il n'y a pas de journée type. On évolue dans un univers rempli de surprises qui imposent leurs manières de faire.

Comment envisagez-vous la suite de l'aventure avec les grands cycles qui vous attendent ?

Je ne sais pas encore. Pour reprendre l'exemple du second livre du *Clavier bien tempéré*, combien de claviers seront nécessaires ? Lesquels ? Avec Bach, on ne cesse jamais d'apprendre... Le piano de l'époque de Bach, une sorte de clavicorde amplifié, pourrait-il avoir sa place ? Il est aussi question effectivement d'enregistrer de la musique de chambre et des concertos intimement liés à l'univers du clavier, à l'image de ce que nous ferons très bientôt (vol. 7) avec l'*Orgelbüchlein*, qui convoque une véritable assemblée de chanteurs amateurs afin de retrouver l'esprit, la simplicité du choral luthérien. De la même manière que nous avons commencé notre entreprise avec un "avant Bach" (ces œuvres présentées afin de témoigner de ses influences), il y aura probablement un "après Bach", avec des chorals de Brahms ou des sonates pour orgue de Mendelssohn. Ces surprises, ces découvertes et ces incertitudes donnent un vrai sens à ma vie de musicien et, en définitive, me fixent une ligne de conduite.

Entretien avec Christian Girardin  
recueilli par Fannie Vernaz

© harmonia mundi musique, octobre 2021

LE CLAVECIN À TROIS CLAVIERS de HIERONYMUS ALBRECHT HASS  
HAMBOURG 1740

Collection du musée instrumental de Provins

Le clavecin à trois claviers construit par Hieronymus Albrecht Hass à Hambourg en 1740 est le plus complexe instrument à clavier à cordes de son époque qui nous est parvenu. Selon les recherches les plus récentes, il devient de plus en plus clair que si la disposition de ce produit de la culture musicale et instrumentale nord-allemande, contemporain des œuvres de maturité de Jean Sébastien Bach, était exceptionnelle en son temps, elle n'était pas unique. Doté de cinq séries de cordes – 2x8', 1x4', 1x16' et 1x2'(FF-c), l'instrument permet une multiplicité de combinaisons sonores que l'on ne retrouve sur aucun autre clavecin subsistant de l'époque, le rapprochant plutôt de l'esthétique de l'orgue que de celle du clavecin conventionnel.



Photo: © Musée Instrumental de Provins

Il est évident, même si l'on n'a aucune documentation sur une relation directe entre Bach et les clavecins de Hieronymus Hass, que le compositeur, profond connaisseur et, dès sa jeunesse, actif conseiller technique pour la construction des orgues et des clavecins, cherchait à élargir les capacités expressives et sonores des instruments, qu'ils soient à tuyaux ou à cordes. Sa proche collaboration avec le facteur d'orgues et clavecins, Zacharias Hildebrandt, témoigne de cette recherche. Ce dernier a fourni le grand clavecin doté d'un clavecin-pédalier joué lors des concerts du *Collegium Musicum* au Café Zimmermann à Leipzig, auxquels Bach participait. Cet instrument comprenait non moins de neuf séries de cordes, le clavecin avec 1x16', 2x8' et 1x4' et le pédale 2x16' et 3x8', l'un des 8' étant accordé à la quinte. De tels *Concertinstrumenten*, doté de 16-pieds étaient conçus, avant tout, comme instruments de continuo, spécifiquement dans le contexte d'œuvres orchestrales et en alternance avec l'orgue dans les cantates d'église. Ils étaient tout simplement plus puissants, donc plus audibles. Cela dit, il est certain que Bach ne négligeait pas leur atout pour une interprétation réussie du complexe contrepoint de ses œuvres pour clavecin – en particulier les préludes, fugues et toccatas dont la structure se rapproche de celle de ses œuvres pour orgue. De la même manière, tout nous porte à penser qu'il aurait voulu profiter d'un maximum de variété dans la palette sonore, comme c'était le cas dans toutes ses compositions pour clavier, pour orchestre ou pour chœur.

Sur le Hass de 1740, le clavier du bas, équivalent du *Hauptwerk* sur l'orgue, actionne le 16' (*Prinzipal 16 Fuss*) dont les harmoniques supérieurs peuvent être renforcés avec l'ajout du 2' (*Superoctav*) dans la partie basse. Ce clavier peut être joué indépendamment ou accouplé aux deux autres, permettant le jeu du 16' seul ou jusqu'à cinq séries de cordes en même temps (*Organo pleno*). Le 16' est aussi fourni d'un jeu de luth (équivalent du *Gedackt 16 Fuss*). Le clavier du milieu fonctionne à la manière d'un *Rückpositiv* avec le 8' le plus long comme *Robrflöte*, celui plus court actionné par le sautereau en 'dogleg' comme *Prinzipal* et le 4' comme *Octav*.

L'une des caractéristiques spécifiques aux clavecins allemands depuis le XVI<sup>e</sup> siècle est le jeu de "nasard". Un deuxième rang de sautereaux pince les cordes du 8' principal près du sillet. Ce jeu portait à l'époque le nom de *Cornet 8 Fuss*<sup>1</sup> renforçant l'analogie avec le registre nasard de l'orgue. Ce nasard se joue sur le clavier du haut comme dans le *Brustwerk* d'un orgue. La combinaison de cinq rangs de cordes et six registres permet une immense variété de permutations sonores (plus de cent en théorie). Il est même possible de pincer le même 8' principal à deux endroits en même temps et de se servir des étouffoirs de l'autre jeu comme jeu de luth (pratique attestée par des instructions contemporaines attachées à un couvercle de clavecin de 1738).<sup>2</sup> Dans cet enregistrement, Benjamin Alard a puisé toutes les ressources de cet instrument afin de trouver les sonorités et couleurs les plus adaptées à chaque mouvement.



Détail du couvercle du clavecin à trois claviers :  
Johann Adolf et Hieronymus Albrecht Hass en train de présenter le clavecin à une reine,  
vraisemblablement Maria Bárbara d'Espagne.  
Photo © Musée instrumental de Provins.

1 Vide : Christian Ahrens : *Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel* p. 126. Pub: Tage Alter Musik in Herne (29th : 2004), con cembalo e l'organo--München : Katzbichler, 2008 (OCoLC)755263835

2 Clavecin à deux claviers fait par Joseph Mahoon, Londres 1738. Gainsborough Museum, Sudbury. Cet instrument, également avec accouplement en 'dogleg' est par le facteur de G. F. Haendel.

## LE CLAVICORDE de JOHANN ADOLF HASS HAMBOURG 1763

Collection du musée instrumental de Provins

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 jusque à Beethoven. L'évolution du grand clavicorde allemand avec une paire de cordes pour chaque note (non-lié ou *bundfrei*) dès le début du siècle transforma un instrument dont l'utilité était jusque-là limitée en 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.

Les deux instruments utilisés par Benjamin Alard dans ce volume sont, sans doute, les plus emblématiques du renouveau de l'intérêt pour le jeu de la musique de Bach sur les instruments de son époque dès 1900. Le clavecin de 1740 a été découvert avec émerveillement par Wanda Landowska à Paris, juste après l'Exposition Universelle de 1900 où il avait été exposé. La grande variété de registres et le 16' l'ont encouragée à exiger l'incorporation de ces atouts dans l'instrument qu'elle a commandé à Pleyel douze ans plus tard.

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 donc 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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. À cet égard, ce n'est pas l'un des moindres mérites de cette audacieuse collaboration entre Benjamin Alard et Harmonia Mundi que de proposer une intégrale des œuvres de Bach pour clavier sur toute la gamme d'instruments avec lequel le Cantor était familier : voici une occasion unique pour les auditeurs, pour ne pas dire inouïe, de prendre conscience d'un tel *continuum* organologique.

© Alan Rubin, novembre 2021



Photo © Musée instrumental de Provins.

## ‘Das Wohltemperierte Klavier’

Johann Sebastian Bach's appointment as Kapellmeister of the small capital of the Princes of Anhalt at Cöthen in the summer of 1717 signified a great step forward for him both professionally and artistically. However, this leap up the career ladder was preceded by a four-week period of arrest and subsequent dismissal from his service in Weimar 'with proclaimed disgrace' (*mit angezeigter Ungnade*) – in other words, a dishonourable discharge. The backdrop to this unsavoury tale seems to have involved scheming among courtiers, entrenched hierarchies, personal ambition and wounded vanities. As organist and Konzertmeister of the Weimar court Kapelle, Bach had performed his services to the highest artistic standard for almost a decade and had repeatedly broken new ground with his compositions. The approval of the younger reigning Duke Ernst August, a music lover, must therefore have roused concrete hopes of promotion in the composer, now in his early thirties. The obituary published in 1754 reports: 'The pleasure his gracious lordship took in [Bach's] playing fired him to attempt all that was possible in the art of handling the organ.' Bach's contract of service, however, had been concluded with the older reigning Duke, the stern Wilhelm Ernst. After the death in early December 1716 of the Weimar Kapellmeister Johann Samuel Drese, who had been ill for some considerable time, Bach must have expected to succeed him quickly – although the late incumbent's son, the vice-Kapellmeister Johann Wilhelm Drese, actually ranked above him in the court hierarchy. The fact that Duke Wilhelm Ernst initially hesitated to fill the vacant position of Kapellmeister may have increased Bach's confidence. At the same time, he had to reckon with the fact that there would be heated debates between the two dukes, who were enmeshed in constant rivalries. So Bach bided his time. In the years of his employment in Weimar, however, he had gained enough experience to know that a career at court required judicious cultivation of alliances, negotiating skills, and always a fair amount of luck too. In order to increase his market value, he therefore also looked around for possible vacancies at other courts. And indeed, only four months after the death of old Drese, the long-serving Kapellmeister Christian Friedrich Witt died in neighbouring Gotha – so the personnel merry-go-round began to turn there as well. Bach readily accepted an invitation from the Duke of Gotha to give a guest performance there, which enabled him to present himself adroitly as a candidate to Witt's succession.

But Bach probably could not have foreseen that, at this time, quite different considerations were being weighed at the decision-making level. The dukes of the Saxon Ernestine line in Weimar, Gotha and Eisenach were considering creating the post of an Ernestine 'General Kapellmeister' who would be responsible for all three courts. And they already had a candidate in mind for the post – the Frankfurt Kapellmeister Georg Philipp Telemann. Telemann felt honoured by the offer that was finally made to him, but hesitated, asked for time to think it over – and, probably under pressure from his family, in the end declined. Bach and Telemann had been friends for many years. It is therefore conceivable that something leaked out concerning these negotiations, which dragged on until at least the autumn of 1717. Whatever the case, after half a year had passed without anything happening, Bach must have realised in the summer of 1717 that the step up in his career he had hoped for in Weimar was not going smoothly and that it was probably time to look elsewhere. A hint may have come from the younger Duke of Weimar, who was particularly favourably disposed towards him and had recently married the Anhalt princess Eleonore Wilhelmine, a younger sister of the reigning Prince Leopold of Anhalt-Cöthen. A few years earlier, Leopold had been able to engage the leading members of the Prussian court orchestra, which had been dissolved in 1713 with the accession of the 'Soldier King' Frederick William I, and since then his small capital had boasted a top-flight ensemble of European standing. He initially engaged the then renowned opera composer Augustin Reinhard Stricker as Kapellmeister, but Stricker resigned his post in July 1717 and went to the Wittelsbach court in Neuburg an der Donau. Hence Prince Leopold urgently needed a new director for his orchestra. So he seems to have asked Bach to come to Cöthen for an interview at the beginning of August.

Here two people met whose lifeblood was music. Bach immediately signed a contract of employment, received a generous gift of 50 thalers – almost a month's salary – to cover his travel expenses, and went back to Weimar to settle his affairs there speedily. We do not know whether he asked to be discharged immediately after his return or whether he initially concealed the visit to Cöthen and the agreement concluded there from his employer, Duke Wilhelm Ernst. In any case, the situation was explosive – since the relationship between the two reigning dukes was permanently strained, a recommendation on the part of the younger man could easily lead to a rejection by the older.

After three months – that is, once the usual period of notice had expired – Bach finally went to his employer and requested his discharge papers. At this point an unpleasant scene must have taken place, the consequences of which are recorded in the court records as follows: 'On 6 November, the former Konzertmeister and court organist Bach was placed under arrest in the district judge's chambers on account of his show of obstinacy and overinsistence on his dismissal, and finally on 2 December, his dismissal with proclaimed disgrace was announced to him by the court secretary and he was released from arrest.' Bach had therefore learned by this juncture at the latest that his employer did not want to let him leave; presumably the Duke refused to sign the necessary document. The composer, who was known to have an impetuous temperament, may have reacted angrily, or at any rate not with the humility fitting in a ducal retainer, and was promptly placed under house arrest. It was not until four weeks later that he received his – dishonourable – discharge.

Fortunately, Prince Leopold reacted sympathetically and paid Bach his salary for an entire quarter even though he could not be present in Cöthen for a single day. But Bach's delayed departure from Weimar had another unwelcome consequence: Leopold celebrated his birthday on 29 November, and if things had gone according to plan, his new Kapellmeister would have had about four weeks to compose a large-scale festive piece for the occasion and rehearse it with the excellent Cöthen orchestra. Bach had certainly wanted to keep this appointment at all costs. The fact that Wilhelm Ernst now thwarted these fine plans must have infuriated him even more. But after this unedifying chapter was finally closed, a new phase of Bach's life began in Cöthen, marked by productivity and rapid artistic development.

Humiliating though it must have been for Bach, his imprisonment in Weimar is likely to have been equally fruitful for music history. For, as Bach's pupil Heinrich Nikolaus Gerber reports, his teacher wrote the first part of his *Well-Tempered Clavier* in a place 'where resentment and boredom and the lack of any kind of musical instruments had compelled him to pass the time in this way'. If Bach actually did at least conceive this great work at the end of the Weimar period, its realisation nevertheless occupied him for most of his years in Cöthen. The idea of opening up all the major and minor keys of the chromatic scale to musical practice with the help of a modified temperament of the keyboard instrument was, as it were, in the air at the time; nevertheless, Bach can be considered the first composer to have traversed the cosmos of the key system in all its diversity and made it accessible to the musical world in unique masterpieces. He had long been working on the classic form of the 'prelude and fugue' genre and now realised the plan to create a large cycle of such works that incorporated all the major and minor keys of the scale – and thus made a truly epoch-making contribution to the practical application of the still youthful system of harmonic tonality.

The fundamental exploration of harmonic principles that began in the sixteenth century had much in common with the scientific exploration of the world that began around the same time. Excursions into the most remote tonal regions and the eventual harnessing of the complete twelve-note scale, however, only became possible once composers had learned to look behind the rigid system of modes and hexachords inherited from the Middle Ages and begun to recognise the almost unlimited possibilities of transposition and modulation. The resulting harmonic experiments were long considered a kind of esoteric art, and their application was initially limited to keyboard instruments, because only there could the full spectrum of chords and their progressions be mastered by a single player. But the early keyboard instruments, with their fixed tuning, initially still set narrow limits to excursions into the tonal universe. Modifications of the old Pythagorean tuning system thus proved inevitable, and this led to experiments with various types of mean-tone and free temperament, which eventually resulted in the establishment of equal temperament in the early nineteenth century.

Bach developed what later became the classic 'prelude and fugue' genre from diverse strands of seventeenth-century tradition and refined it over the years. In *The Well-Tempered Clavier*, we encounter the pair of movements in its mature, perfected form. From the simple free preludes of the Pachelbel school, Bach generated subtly drawn character pieces with compact motivic working, and from the technically unwieldy fugues of his predecessors he shaped inspired contrapuntal *pièces de résistance*, elaborated down to the smallest details, whose palette ranges from playful, invention-like movements to imposing triple fugues. By recasting the traditional fugue *soggetti* as individual 'character themes', he succeeded in breathing new musical life into the old ideal of polyphonic writing. His fugues became *exempla classica* of the genre whose relevance is undiminished: even today, keyboard players, music theorists and composers train their faculties on these twenty-four masterpieces.



But alongside the didactic intentions formulated by Bach himself in the title of his collection, it was above all the musical and artistic impact of these compositions that was overwhelming. Bach is said to have played the first book of *The Well-Tempered Clavier* through twice in its entirety for his pupil Heinrich Nikolaus Gerber, who related throughout his life the happy experience he had enjoyed during his lessons when his teacher 'seated himself at one of his splendid instruments on the pretext of not feeling like instructing, and thus turned those hours into minutes'.

The elaboration of the twenty-four preludes and fugues is closely linked with the *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (Little keyboard book for Wilhelm Friedemann Bach), begun in January 1720, which impressively documents how Bach sought to introduce his ten-year-old son to the world of his art and to inspire him to write his own first works. After a succession of small practice pieces (an *applicatio* [finger exercise], two chorale arrangements and a series of short preludes) and an initial attempt at composition by the young W. F. Bach (Allemande in G minor) which was felicitously completed with his father's help, this 'little book' contains the early versions of eleven preludes that were later incorporated into *The Well-Tempered Clavier* in revised form and expanded with fugues. Inspired by these masterpieces, W. F. Bach then created a brief cycle of four similar works (BWV 924a, 925, 931, 932). About halfway through the book we encounter the first consistently polyphonic piece, the three-part Fugue BWV 953. If this collection of teaching material was not then taken any further, it is surely because the fair copy of *The Well-Tempered Clavier* had been completed in the meantime and was available to Bach's young pupil.

The present recording is rounded off with another didactic cycle, the *6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier* (Preludes for beginners on the keyboard) BWV 933-938. Like the preludes in the *Clavier-Büchlein*, these appealing little works are arranged in ascending order of tonality, but omit the difficult keys.

© 2021 PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

## 'With Bach, you never stop learning'

Interview with Benjamin Alard

This sixth volume of Bach's complete keyboard music brings us to the monumental first book of *The Well-Tempered Clavier*, probably one of his most universal works. How is it possible to tackle this cycle exactly 300 years after its composition without feeling that you're repeating what has already been said, played and recorded so many times?

It's a difficult question, but one that also arises for other works by Bach: you have to approach them as if you had never read or heard them, the trickiest thing being to get rid of the versions you have in your mind's ear. To do that, you have to have worked on them thoroughly, of course, but you must also be capable of forgetting them, the better to go back to them. You then discover that certain things you did automatically or imitatively disappear and make way for individual expression, with the impression you're discovering the work for the first time.

The other way to approach the work is to play it on an unusual instrument. The organ was one of the possibilities: I must admit to having been impressed by the version by Louis Thiry (1935-2019), recorded by Arion in 1973 on the organ of the Reformed Church of Auteuil. Thiry took the liberty of 'orchestrating' the work to make it extremely lively. But I immediately abandoned that option when I discovered this fabulous harpsichord by Hass. It encourages a high degree of inventiveness with its 16-foot stop and its varied registers, which attract attention to themselves with their numerous resonances – in fact, rather like an organ.

Do we know whether Bach played this type of exceptional instrument?

We do know that Bach had at his disposal instruments with a wider range of timbres and registrations than is generally believed, especially in Leipzig. Such is the case with this outstanding harpsichord by Hass, which he would certainly have appreciated.

Could he have come across such an instrument during his travels?

Recent research indicates that such instruments, even with three manuals, were much more common in Germany than previously thought. That makes it very likely that Bach came across such an instrument. And yet it's the only three-manual instrument that has come down to us. It was built in Hamburg in 1740. The lid shows Hieronymus Hass and his son Johann Adolf presenting the harpsichord to a queen, probably Bárbara de Braganza, Queen of Spain, a distinguished harpsichordist and pupil of Domenico Scarlatti. Research is underway to verify the hypothesis that the instrument was intended for her.

When you record the first book, do you already have an idea of how you will approach the second in a few years' time, given that you are exploring the complete oeuvre for keyboard methodically in chronological order?

The first book consists mostly of 'miniatures', with a few exceptions, which means you have to find the character of the chosen key rapidly. At the time, it was fairly straightforward to play in the standard keys, but for the other keys, which involve a large number of sharps or flats, the practice was much less widespread, whether one was playing or transposing. The whole principle of *The Well-Tempered Clavier* is to prove that one could play in every key. In this respect, Bach is certainly the first composer in history to have gone so far in a written work. All the same, he confined himself to a relatively concise form in this first book, which doesn't exceed ninety minutes in all. Twenty years later, the second book consists of longer, more developed pieces, expressing Bach's maturity more markedly. It's nearly twice as long as the first book. It opens out into a more *galant* world, in a musical style in keeping with the times, and although Bach remains conservative in his use of counterpoint, he indulges in a more sensitive touch prefiguring the Classical style.

It's been established that Bach composed a piece in C before transposing it to C sharp. Beyond the virtuosity that exercise requires in many respects, does this not imply that all the keys are on the same level, so much so that their specific 'characters', the colours that were attributed to them until then, actually disappear?

I don't think so. There are characters and affects whose meaning is very clear and bound up with the question of tuning. You must remember that the division of the twelve semitones of the chromatic scale is not equal: in the term *Das wohltemperierte Klavier*, the word 'well-tempered' (*wohltemperiert*) means that the instrumentalist will be able to play in every key, but it doesn't mean that all the keys will sound the same. Some will be harsher than others, some will sound more brilliant or more melancholy, for example with a smaller minor third.

Given this question of transposition and also the flourishing activity of the great German theorists (Schubart, Mattheson and so on) who described these keys in a very pertinent manner, the question of Bach's view of the 'correct temperament' has provoked much debate; recently, for example, there have been several attempts to decipher the title page of the first book. But from Bach's point of view, respect for the notion of 'well temperament' boiled down to a simple recommendation: that the musician should be in a position to play in all the keys. We must not forget that our ears have changed a great deal and that today they hear intervals that are all 'equal' – if we refer to the semitones of the western chromatic scale. It is therefore necessary to place the issue in its historical context. Bach found a compromise in *The Well-Tempered Clavier*, a kind of proof, or even a testament before its time, that every musician should be able to play in all the major and minor keys.

Did the form of the prelude and fugue that Bach left us exist before him?

The form of the *praeludium*, also called toccata, fantasia or *praeambulum*, generally corresponds to a succession of pieces, such as can be found in Buxtehude and other predecessors of Bach: these are preludes alternating with one or more fugues in the improvisatory idiom typical of the *stylus phantasticus*, with the fugue serving as a means of improvising more structured periods than the unmeasured preludes. As the heir to this tradition, Bach imposed a diptych in which the performer has less freedom.

The first prelude is fairly deceptive in its apparent simplicity, which has earned it a popularity comparable to Beethoven's *Für Elise*. The listener has the impression that the whole book will be like that . . .

Yes, I think that this first arpeggiando prelude is a sort of nod to the reader or listener, a way of presenting a 'well-made' piece right at the start, in the manner of an improvisation. Then, the further we progress in the book, the more we reach the heights, notably with the final fugue in B minor, which is comparable to the Kyrie I of the B minor Mass: extremely complex, in four voices, with a skilfully concealed subject that we don't always recognise, with episodes that surprise us . . . But to return to this first prelude, I must say that recording the early versions found in the *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* was a very helpful experience for me. These are very clearly pieces composed for the clavichord and with a didactic purpose, in which the conclusion is sometimes missing. Bach composed this book to instruct his son, copying things out for him and dictating others to him, and at some point Friedemann would either improvise the ending or his father would show him how to do it. And I went along with that. I didn't play the second versions, which was of no interest since I was recording them in the context of *The Well-Tempered Clavier*, but improvised the endings, without being too prolix, because even if they aren't written down in the *Clavier-Büchlein*, you can see that there was very little room left on the page for them. When you play these pieces, it's important to respect the distinction between musical language and practical music-making, which falls into the category of improvisation and learning. Even bearing in mind the quality of the writing, which is unquestionably unique and remarkable, it would certainly make Bach chuckle ironically if he saw how we have raised every one of his fugues to legendary status. There is an aspect of craftsmanship and gesture that should not be despised: in my opinion, it's essential to play this music as if you were improvising it, no matter how complex the work, in order to bring it truly to life.

Does Bach intend to impose the progression of the first book in rising semitones on the performer, or is it, on the contrary, purely a way of presenting the pieces as a methodical demonstration?

Bach doesn't specify anything. Indeed, why would he have done so, since didn't have a printed edition of the work in mind, and had no intention of performing it in public either? You always have to try to put things in context: Bach was essentially addressing his fellow-musicians. If he were to come back to life and discover that, nowadays, these preludes and fugues are performed in a concert hall, with a paying audience that meets for a drink before the concert or at the interval and buys the recording on the way out, I don't know how he would react. You have to bear in mind the alphabetical order in which these pieces have obviously been laid out, semitone by semitone, like dictionary entries. Of course, the fact that the book begins with the key of C and ends with B, on that compositional peak I mentioned earlier, is not insignificant on the symbolic level; but it doesn't mean the pieces should be played in that order. It must be admitted that these semitone progressions can become rather tedious in the long run. So I wanted to find a different order, and it was while listening to the recording that we hit on this way of doing it via the subdominants, favouring links through tonal attractions which, for me, proved to be wholly convincing. Let's hope our listeners will feel the same way . . .

Is there a close relationship between each prelude and each fugue, for example between the prelude in F major and the fugue which follows?

For me, prelude and fugue are two pieces that go together and that must be linked. In a sense, they are a single piece. However, it's not out of the question to play one or the other, and it's possible in a programme where they are interspersed with other pieces. But the prelude and the fugue are conceived together, even if their character may be different. In many cases there are similarities in tempo and registration. The fact remains that the prelude is systematically presented as an introduction leading us into the fugue.

As far as I know, this is the first time that these early versions from the *Clavier-Büchlein* have been combined with *The Well-Tempered Clavier* and played on the clavichord: what do they contribute to the benchmark work? Should they be seen as a kind of 'making-of'?

In Germany, the clavichord was the domestic instrument par excellence, along with the lute, on which you could accompany yourself when singing. These early versions therefore make perfect sense on the clavichord, especially in the context of sightreading, practice and improvisation, which reflect a personal rapport with the instrument. Hass's son also made instruments, and clavichords in particular, one of which is in Alan Rubin's collection in

Provins. It belonged to Arnold Dolmetsch (1858-1940), a pioneer in the rediscovery of building early instruments at the end of the nineteenth century. Symbolically, the filiation of Hass *père et fils* and Bach *père et fils* seemed to me very relevant to my choice to use these two instruments.

This brings us to the question of the *intégrale* you have been working your way through for almost four years now: looking back on the colossal amount of work you've already done, how do you assess it? What have you learned from the young Johann Sebastian Bach?

I have immense respect for Bach, but I had no idea how rich his early works were in terms of their compositional style and what they bring to the performer. They have clearly aroused great interest among listeners, and I'm delighted by that. Compared with other composers of the same period, Bach is a pioneer in the way he established a language that isn't 'legible' at first sight. This is not to pronounce a value judgment on other composers in Germany or France at the same time, but their music has that sort of accessibility as soon as you read through it. In Bach's case, even a youthful toccata will come as a surprise because it makes special demands, which will require specific work. In the uncertainties they present, these pieces have helped me to avoid neglecting anything and have also prepared me to tackle the better-known and more difficult cycles, which will appear in the forthcoming volumes. I had to find the meaning of each piece, and some of them required more attention than others: for example, it wasn't easy to breathe life into the harpsichord transcriptions of Vivaldi concertos. I had to call myself into question again and again, to ask myself why Bach had composed it that way, what were the ideas that had led him to that point . . . These recordings have gradually allowed me to perceive a composer who is both self-confident and full of doubts – doubts which constantly shape him and which, in a certain sense, determine my own choices. Two years ago, I would never have thought of recording the first book of *The Well-Tempered Clavier* on the Hass harpsichord, or the Italian concertos on a French organ, or using the clavichord as early as volume 5, before tackling the explicitly didactic works.

Ever since the beginning of this series, you've formed a tandem with the recording producer Alban Moraud. The pair of you have exuded a sort of quiet strength throughout the project.

A high degree of trust has grown up between the two of us, but also with everyone else involved in this adventure; they know who they are. We go systematically back to square one at every stage in the project – whether we walk into a church, a museum or a private home, whether we're scouting new locations or not. To be convincing on record, it's imperative to put yourself in the listeners' shoes if you want them to be gripped right from the word go. Alban and I have developed a new working practice with the help of headphones that allows me to be both musician and listener. That compels me to be extremely rigorous with myself. All the same, we must also avoid the pitfall of an excessive perfectionism that could unbalance things, or even make us lose sight of our sense of reality. I'm passionately attached to this very personal way of working, and each new adventure opens up new perspectives. In fact, there's no such thing as a typical day. We're immersed in a universe full of surprises that impose their way of doing things.

How do you see the next stage of the adventure, with the big cycles ahead of you?

I don't know yet. To take the example of the second book of *The Well-Tempered Clavier*, how many keyboard instruments will be needed? Which ones? With Bach, you never stop learning . . . Could the piano of Bach's time, a sort of amplified clavichord, fit in here? We're also thinking about recording chamber music and concertos closely connected to the world of the keyboard, as we will be doing very soon (volume 7) with the *Orgelbüchlein*, for which we're bringing together a genuine congregation of amateur singers in order to rediscover the spirit and the simplicity of the Lutheran chorale. In the same way that we began our series with a 'before Bach' (the works we included in order to demonstrate the influences on him), there will probably be an 'after Bach', with chorales by Brahms or organ sonatas by Mendelssohn. These surprises, discoveries and uncertainties give real meaning to my life as a musician and, ultimately, set guidelines for me.

Interview with Christian Girardin, transcribed by Fannie Vernaz  
© harmonia mundi musique, October 2021

Translation: Charles Johnston

## THE TRIPLE-MANUAL HARPSICHORD by HIERONYMUS ALBRECHT HASS HAMBURG 1740

The triple-manual harpsichord made by Hieronymus Albrecht Hass in Hamburg in 1740 is the most complex stringed keyboard instrument of its period that has survived to the present day. The most recent research has made it increasingly clear that, while the disposition of this product of the musical and instrumental culture of north Germany, contemporary with the mature works of Johann Sebastian Bach, was exceptional in its time, it was not unique. Equipped with five sets of strings – 2x8', 1x4', 1x16' and 1x2' (from FF-c) – the instrument permits a multiplicity of combinations of sound and timbre available on no other surviving harpsichord of the period, in an aesthetic closer to that of the organ than that of the conventional harpsichord.

We have no documentation attesting to any direct relationship between Bach and the harpsichords of Hieronymus Hass. But it is clear that the composer, whose profound knowledge of the organ and the harpsichord led him to become an active technical adviser in the construction of keyboard instruments from his early years, sought to broaden the expressive and timbral potential of both wind-blown and strung varieties. His close collaboration with the organ- and harpsichord-maker Zacharias Hildebrandt testifies to this endeavour. Hildebrandt provided the large combined harpsichord and pedal harpsichord used in the Collegium Musicum concerts at Zimmermann's coffeehouse in Leipzig, in which Bach was a regular participant. This instrument had no less than nine sets of strings, the harpsichord with 1x16', 2x8' and 1x4' stops and the pedal 2x16' and 2x8', with one of the 8' tuned a fifth below. Such *Concertinstrumenten*, endowed with 16' strings, were conceived, above all, for playing continuo, specifically in the context of orchestral works and alternating with the organ in church cantatas. They were quite simply more powerful, and therefore more audible. However, it is certain that Bach did not neglect their potential for successful execution of the complex counterpoint in his works for solo harpsichord, in particular the preludes, fugues and toccatas whose structure approximates to that of his works for organ. In the same way, it is highly likely that he would have wished to take advantage of a maximum of variety in the sound palette, as he did in all his compositions, whether for keyboard, orchestra or choir.



Photo: © Musée Instrumental de Provins

On the 1740 Hass, the lowest keyboard (equivalent to the *Hauptwerk* on the organ) activates the 16' (*Prinzipal 16 Fuss*), whose upper harmonics can be reinforced with the addition of the 2' (*Superoctav*) in the bass part. This keyboard can be played independently or coupled with the others, allowing the 16' to be played on its own or up to five sets of strings to be played at the same time (*Organo pleno*). The 16' is also provided with a buff stop (equivalent to the *Gedackt 16 Fuss*). The middle keyboard acts as a *Rückpositiv* with the longer 8' equivalent to a *Rohrflöte*, the shorter one operated by the 'dogleg' jacks to a *Prinzipal* and the 4' to an *Octav*.

One of the specific characteristics of German harpsichords from the sixteenth century onwards is the *Nasal-Register* (usually called 'lute stop' in English). A second row of jacks plucks the strings of the shorter 8' near the nut. This register was called *Spinett* or *Cornet 8 Fuss*<sup>1</sup> at the time, thus reinforcing the analogy with the *Nasard* stop of the organ. This *Nasal-Register* is played from the top keyboard, as is the *Brustwerk* on an organ.

The combination of five sets of strings and six registers permits an immense variety of permutations of sound (more than a hundred in theory). It is even possible to pluck the same shorter 8' in two places at the same time and use the dampers from the other set as a buff stop (a practice attested by contemporary instructions attached to the lid of a harpsichord built in 1738).<sup>2</sup> In this recording, Benjamin Alard draws on all the resources of this instrument in order to find the sounds and colours best suited to each movement.

## THE CLAVICHORD by JOHANN ADOLF HASS HAMBURG 1763

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 *bundfreit*), transformed an instrument previously of limited utility into a medium of high artistic value and as a result encouraged the development of a repertory 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 two instruments used by Benjamin Alard in this volume are, without doubt, the most emblematic in the revival of interest in playing Bach's music on the instruments of his time from 1900 onwards. The harpsichord of 1740 was discovered with wonderment by Wanda Landowska in Paris, shortly after the closure of the Exposition Universelle of 1900 where it had been exhibited. The large variety of registers and the 16' stop encouraged her to demand the incorporation of these features into the instrument she commissioned from Pleyel twelve years later.

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.

In this respect, one of the special merits of this audacious collaboration between Benjamin Alard and Harmonia Mundi is to present the complete keyboard works of Bach on the whole gamut of instruments with which he was familiar: here is a unique and literally unheard-of opportunity for listeners to become aware of this organological continuum.

© ALAN RUBIN, November 2021

<sup>1</sup> See Christian Ahrens, 'Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel', *con cembalo e l'organo* (Munich: Katzschler, 2008), p.126 (= conference proceedings, Tage Alter Musik in Herne, 29, 2004). (OCoLC)755263835

<sup>2</sup> Double-manual harpsichord by Joseph Mahoon, London 1738. Gainsborough Museum, Sudbury. This instrument, also equipped with dogleg jacks, was by G. F. Handel's maker.

## „Das Wohltemperierte Klavier“

Als Johann Sebastian Bach im Sommer 1717 Kapellmeister der kleinen anhaltinischen Residenz Köthen wurde, bedeutete dies für ihn beruflich und künstlerisch einen großen Schritt nach vorn. Allerdings gingen diesem Karrieresprung eine vierwöchige Arrestierung und die anschließende Entlassung aus Weimarer Diensten „mit angezeigter Ungnade“ voraus. Den Hintergrund dieser unschönen Geschichte bildeten offenbar höfische Planspiele, festgefügte Hierarchien, persönlicher Ehrgeiz und gekränkte Eitelkeiten. Bach hatte als Organist und Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle fast ein Jahrzehnt lang höchste künstlerische Leistungen erbracht und mit seinen Kompositionen immer wieder Neuland beschritten. Der Beifall des musikbegeisterten jüngeren regierenden Herzogs Ernst August muss in dem inzwischen Anfang 30 jährigen daher konkrete Hoffnungen auf eine Beförderung geweckt haben. Noch der 1754 veröffentlichte Nekrolog weiß zu berichten: „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen.“ Seinen Dienstvertrag hatte Bach allerdings mit dem älteren regierenden Herzog geschlossen – dem gestrengen Wilhelm Ernst. Nach dem Tod des seit längerer Zeit kränklichen Weimarer Kapellmeisters Johann Samuel Drese Anfang Dezember 1716 wird Bach also damit gerechnet haben, zügig dessen Nachfolge anzutreten – obwohl dem Sohn des Verstorbenen, dem Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese, der Hierarchie der Dienstgrade nach eigentlich der Vorrang gebührte. Dass Herzog Wilhelm Ernst zunächst zögerte, die vakante Kapellmeisterstelle wieder zu besetzen, mag Bachs Zuversicht eher noch gesteigert haben. Zugleich musste er damit rechnen, dass es zwischen den beiden miteinander in beständige Rivalitäten verstrickten Herzögen hinsichtlich dieser Personalie hitzige Debatten geben würde. Bach wartete also ab. Er hatte in den Jahren seiner Anstellung in Weimar aber genügend Erfahrungen gesammelt, um zu wissen, dass für eine Karriere bei Hofe die umsichtige Pflege von Allianzen, Verhandlungsgeschick und immer auch eine gehörige Portion Glück notwendig waren. Um seinen Kurswert zu steigern, schaute er sich daher auch an anderen Höfen nach möglichen Vakanz um. Und tatsächlich: Nur ein Vierteljahr nach dem Tod des alten Drese verstarb im benachbarten Gotha der langgediente Kapellmeister Christian Friedrich Witt – auch dort begann sich also das Personalkarussell zu drehen. Bach nahm auch gleich bereitwillig eine Einladung des Gothaer Herzogs zu einem Gastspiel an; auf diese Weise konnte er sich geschickt als Kandidat für Witts Nachfolge ins Gespräch bringen.

Was Bach aber wohl nicht ahnen konnte: In dieser Zeit wurden auf der Entscheidungsebene ganz andere Überlegungen angestellt. Die Herzöge der sächsisch-ernestinischen Linie in Weimar, Gotha und Eisenach erwogen nämlich, die Stelle eines ernestinischen „General-Kapellmeisters“ einzurichten, der für alle drei Höfe gemeinsam zuständig sein würde. Und für dieses Amt hatte man auch bereits einen Kandidaten im Visier – den Frankfurter Kapellmeister Georg Philipp Telemann. Telemann fühlte sich von dem schließlich an ihn ergangenen Angebot geehrt, zögerte jedoch, bat sich Bedenkzeit aus – und lehnte wohl auf Druck seiner Familie schließlich ab. Bach und Telemann waren seit vielen Jahren befreundet. Es ist daher vorstellbar, dass etwas von diesen sich bis mindestens in den Herbst 1717 hinziehenden Verhandlungen durchsickerte. Nachdem bereits ein halbes Jahr verstrichen war, ohne dass sich etwas bewegte, muss Bach im Sommer 1717 jedenfalls begriffen haben, dass der erhoffte Karrieresprung in Weimar nicht reibungslos verlief und es wohl an der Zeit war, sich anderweitig zu orientieren. Ein Fingerzeig kam vielleicht von dem ihm besonders gewogenen jüngeren Weimarer Herzog, der seit Kurzem mit der anhaltinischen Prinzessin Eleonore Wilhelmine verheiratet war, einer jüngeren Schwester des regierenden Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Dieser hatte wenige Jahre zuvor die führenden Mitglieder der 1713 mit dem Regierungsantritt des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. aufgelösten preußischen Hofkapelle engagieren können und verfügte in seiner kleinen Residenz seither über ein Spitzenensemble von europäischem Rang. Als Kapellmeister verpflichtete er zunächst den damals renommierten Opernkomponisten Augustin Reinhard Stricker, der aber im Juli 1717 sein Amt aufgab und an den Wittelsbacher Hof in Neuburg an der Donau ging. Fürst Leopold benötigte für sein Orchester mithin dringend einen neuen Kapellmeister. So scheint er Bach Anfang August zu einem Vorstellungsgespräch nach Köthen gebeten zu haben.

Hier trafen zwei Menschen aufeinander, deren Lebenselixier die Musik war. Bach unterschrieb unmittelbar einen Dienstvertrag, erhielt zur Deckung seiner Reisekosten ein großzügiges Geschenk von 50 Talern – also fast einen Monatslohn – und begab sich zurück nach Weimar, um seine dortigen Angelegenheiten zügig zu regeln. Ob er nach seiner Rückkehr aber gleich um seine Entlassung bat oder seinem Dienstherrn Herzog Wilhelm Ernst gegenüber

den Besuch in Köthen und die dort getroffenen Vereinbarungen zunächst verschwiegen, wissen wir nicht. Auf jeden Fall war die Situation brisant – da das Verhältnis der beiden regierenden Herzöge dauerhaft angespannt war, konnte eine Empfehlung des Jüngeren leicht zur Ablehnung durch den Älteren führen.

Nach drei Monaten – also nach Ablauf der üblichen Kündigungsfrist – wurde Bach schließlich bei seinem Dienstherrn vorstellig und bat um seine Entlassungspapiere. Nun muss sich eine unschöne Szene abgespielt haben, deren Konsequenzen im Protokoll des Hofes wie folgt vermerkt sind: „Den 6. November ist der bisherige Konzertmeister und Hoforganist Bach wegen seiner halstarrigen Bezeugung und zu erzwingenden Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter Ungnade, ihm die Dimission durch den Hofsekretarius angedeutet und zugleich des Arrests befreit worden.“ Bach erfuhr spätestens jetzt, dass der Herzog ihn nicht gehen lassen wollte; vermutlich weigerte dieser sich, die notwendige Urkunde zu unterzeichnen. Bach, der bekanntlich ein ungestümes Temperament besaß, wird vielleicht aufbrausend, jedenfalls nicht mit der einem Untertanen gebotenen Demut reagiert haben und wurde prompt unter Hausarrest gestellt. Erst vier Wochen später erhielt er seine – unehrenhafte – Entlassung.

Zum Glück reagierte Fürst Leopold verständnisvoll und zahlte Bach ein ganzes Quartal lang sein Gehalt aus, ohne dass dieser auch nur einen einzigen Tag in Köthen anwesend war. Bachs verzögerte Abreise aus Weimar hatte allerdings noch eine weitere unwillkommene Konsequenz: Am 29. November feierte Leopold seinen Geburtstag, und wären die Dinge wie geplant verlaufen, so hätte sein neuer Kapellmeister etwa vier Wochen Zeit gehabt, um zu diesem Anlass eine große Festmusik zu komponieren und mit dem vorzüglichen Köthener Orchester einzustudieren. Sicherlich hatte Bach diesen Termin unbedingt wahrnehmen wollen. Dass Wilhelm Ernst ihm diese schönen Pläne nun durchkreuzte, wird ihn noch zusätzlich erbost haben. Doch nachdem dieses unerquickliche Kapitel endlich abgeschlossen war, begann für Bach in Köthen eine neue Lebensphase, die von Produktivität und rasanter künstlerischer Entwicklung geprägt war.

So erniedrigend sie für Bach gewesen sein muss, so fruchtbar dürfte seine Weimarer Inhaftierung für die Musikgeschichte gewesen sein. Denn wie der Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber berichtet, hat sein Lehrer den ersten Teil seines Wohltemperierten Klaviers an einem Ort geschrieben, „wo ihm Unmuth und lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte“. Sollte Bach dieses großartige Werk tatsächlich bereits am Ende der Weimarer Zeit zumindest konzipiert haben, so hat ihn dessen Realisierung allerdings noch den größten Teil seiner Köthener Jahre beschäftigt. Die Idee, der Musikpraxis mit Hilfe einer modifizierten Temperierung des Tasteninstrumentes sämtliche Dur- und Molltonarten der chromatischen Skala zu erschließen, lag zu der Zeit gleichsam in der Luft; gleichwohl kann Bach als der erste Komponist gelten, der den Kosmos des Tonartensystems in seiner gesamten Vielfalt durchschritten und der musikalischen Welt in einzigartigen Meisterwerken nahegebracht hat. Bach hatte schon lange an der klassischen Gestalt der Gattung „Präludium und Fuge“ gearbeitet und realisierte nun den Plan, einen großen Zyklus derartiger Werke zu schaffen, der sämtliche Dur- und Moll-Tonarten der chromatischen Skala berücksichtigte – und damit einen wahrhaft epochalen Beitrag zur praktischen Anwendung des noch jungen Systems der harmonischen Tonalität leistete.

Die im 16. Jahrhundert einsetzende grundlegende Erforschung der harmonischen Prinzipien hatte mit der etwa zur selben Zeit beginnenden naturwissenschaftlichen Erkundung der Welt einiges gemein. Die Exkursionen in die entferntesten harmonischen Regionen und die Erschließung der gesamten zwölfstufigen Skala waren allerdings erst möglich, nachdem die Komponisten hinter das aus dem Mittelalter ererbte starre System der Modi und Hexachorde blickten und die schier unbegrenzten Möglichkeiten von Transposition und Modulation erkannten. Die resultierenden harmonischen Experimente galten lange Zeit als eine Art geheime Kunst und ihre Anwendung beschränkte sich zunächst auf die Tasteninstrumente, denn nur hier konnte das volle Spektrum der Akkorde und ihrer Fortschreitungen von einem einzelnen Spieler bewältigt werden. Allerdings setzten die frühen Tasteninstrumente mit ihrer fixierten Stimmung den Ausflügen in das tonale Universum anfangs noch enge Grenzen. Modifikationen des alten pythagoreischen Stimmungssystems erwiesen sich somit als unumgänglich, und dies führte zu Experimenten mit verschiedenen Arten der mitteltönigen und freien Temperierung, die schließlich im frühen 19. Jahrhundert in die Etablierung der gleichschwebenden Temperatur mündeten.

Bach hat die nachmals klassische Gattung „Präludium und Fuge“ aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt und sie über Jahre hinweg verfeinert. Im Wohltemperierten Klavier begegnet uns das Satzpaar in seiner reifen, vollendeten Form. Aus den schlichten freien Präludien der Pachelbel-Schule generierte

Bach subtil gezeichnete Charakterstücke von kompakter motivischer Arbeit, und aus den satztechnisch spröden Fugen seiner Vorläufer formte er beseelte, bis in kleinste Details ausgefeilte kontrapunktische Kabinettstücke, deren Palette von inventionsartig verspielten Sätzen bis zu imposanten Tripelfugen reicht. Indem er die traditionellen Fugen-Soggetti zu individuellen „Charakterthemen“ umformte, vermochte er, das alte Ideal des polyphonen Satzes mit neuem musikalischem Leben zu füllen. Seine Fugen wurden zu exempla classica der Gattung, deren Aktualität ungeboren ist: Bis heute schulen sich Klavierspieler, Musiktheoretiker und Komponisten an den 24 Meisterwerken.

Doch neben den – von Bach selbst bereits im Titel seiner Sammlung formulierten – didaktischen Intentionen war vor allem die musikalisch-künstlerische Wirkung dieser Kompositionen überwältigend. Seinem Schüler Heinrich Nikolaus Gerber soll Bach den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers zweimal vollständig vorgespielt haben, und Gerber erzählte sein Leben lang von dieser glücklichen Erfahrung, als sein Lehrer sich während des Unterrichts „unter dem Vorwande, keine Lust zum Informieren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte“.

Die Ausarbeitung der 24 Präludien und Fugen ist eng mit dem im Januar 1720 begonnenen „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ verbunden, das eindrucksvoll dokumentiert, wie Bach seinem zehnjährigen Sohn die Welt seiner Kunst nahezubringen und ihn zu ersten eigenen Arbeiten anzuregen suchte. Nach einer Reihe von kleinen Übestücken (einer Applicatio, zwei Choralbearbeitungen und einer Reihe kurzer Präludien) sowie einem ersten, mit väterlicher Hilfe glücklich vollendeten Kompositionsversuch des jungen W. F. Bach (Allemande g-Moll) finden sich in diesem Büchlein die Frühfassungen von elf Präludien, die später – in überarbeiteter Form und um Fugen erweitert – ins Wohltemperierte Klavier übernommen wurden. Von diesen Meisterwerken inspiriert schuf W. F. Bach sodann einen kleinen Zyklus von vier gleichartigen Werken (BWV 924a, 925, 931, 932). Etwa in der Mitte des Büchleins begegnet uns das erste durchgängig polyphone Stück, die dreistimmige Fuge BWV 953. Dass dieser Unterrichtsstoff dann nicht weiter verfolgt wird, ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass mittlerweile die Reinschrift des Wohltemperierten Klaviers fertiggestellt war und Bachs jungem Schüler zur Verfügung stand.

Die vorliegende Aufnahme wird mit einem weiteren didaktischen Zyklus abgerundet – den „6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier“ BWV 933-938. Wie die Präludien im Clavier-Büchlein sind auch diese ansprechenden kleinen Werke aufsteigend nach Grundtönen geordnet, sparen aber die schwierigen Tonarten aus.

© 2021 PETER WOLLNY

## „Mit Bach lernt man nie aus.“

Ein Gespräch mit Benjamin Alard

Der sechste Teil der Gesamtaufnahme von Bachs Tastenmusik gibt uns Gelegenheit, über ein musikalisches Denkmal zu sprechen, nämlich den ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*, eines der universalen Werke des Kantors. Wie kann man diesen Zyklus genau 300 Jahre nach seiner Entstehung angehen, ohne das Gefühl zu haben, etwas zu wiederholen, was schon gesagt, gespielt und aufgenommen wurde?

Das ist eine schwierige Frage, und sie stellt sich auch bei anderen Werken von Bach: Man muss sie so in Angriff nehmen, als hätte man sie nie zuvor gelesen oder gehört, wobei das Schwierigste ist, sich von den Versionen, die man im Ohr hat, zu lösen. Selbstverständlich muss man sie sich gut erarbeiten, aber man muss sie auch vergessen können, um auf noch bessere Art auf sie zurückzukommen. Dann wird man merken, dass man gewisse Dinge, die man automatisch ausführte oder einfach nachmachte, verschwinden und einer geeigneten Darstellungsweise Platz machen, und dabei gewinnt man den Eindruck, man begegne dem Werk zum ersten Mal.

Eine andere Art des Herangehens besteht darin, das Werk auf einem ungewohnten Instrument zu spielen. Die Orgel war eine der Möglichkeiten: Ich muss gleich zugeben, dass ich durch die Interpretation von Louis Thiry (1935-2019) auf der Orgel der reformierten Kirche von Auteuil geprägt war, die 1973 bei Arion herauskam. Er hatte sich die Freiheit genommen, das Werk zu „orchestrieren“, um ihm größte Lebendigkeit zu verleihen. Aber

ich habe diese Option sofort verworfen, als ich das fantastische Cembalo von Hass entdeckte. Man kann seinen ganzen Einfallsreichtum entfalten dank des 16-Fuß und verschiedener Register, die eine viel stärkere Resonanz haben, ein wenig wie bei der Orgel eben.

Weiß man, ob sich Bach ungewöhnlicher Instrumente dieser Art bediente?

Man weiß, dass Bach insbesondere in Leipzig Instrumente zur Verfügung standen, die über viel mehr Klangmöglichkeiten und eine größere Vielfalt an Registern verfügten, als man denkt. Das außergewöhnliche Cembalo von Hass ist so ein Fall, Bach hätte es bestimmt sehr geschätzt.

Hätte Bach auf seinen Reisen ein solches Instrument antreffen können?

Jüngste Forschungsergebnisse zeigen, dass solche Instrumente, die sogar drei Manuale haben konnten, in Deutschland eine viel weitere Verbreitung fanden, als man bislang annahm. Also ist es sehr wahrscheinlich, dass Bach auf ein solches Instrument stoßen konnte. Doch es ist das einzige noch existierende dreimanualige Cembalo. Es wurde 1740 in Hamburg gebaut. Auf dem Deckel findet sich eine Darstellung von Hieronymus Hass und seinem Sohn Johann Adolf, die zeigt, wie sie das Instrument einer Königin präsentieren, wahrscheinlich Maria Barbara von Braganza, Königin von Spanien, die eine großartige Cembalistin und Schülerin von Domenico Scarlatti war. Es sind Forschungen im Gange, welche die Hypothese prüfen, dass das Instrument für sie bestimmt war.

Wenn man den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* aufnimmt, hat man dann schon eine Idee, wie man den zweiten Teil in einigen Jahren angehen wird? Sie richten sich ja bei dieser Gesamtaufnahme systematisch nach der Chronologie.

Der erste Band besteht bis auf einige Ausnahmen hauptsächlich aus „Miniaturen“: Man muss den Charakter der jeweiligen Tonart sehr rasch finden. Damals war es recht leicht, die üblichen Tonarten anzuwenden, doch die anderen, die ein Maximum an Kreuzen und Erniedrigungszeichen hatten, wurden viel seltener praktiziert, wenn es darum ging zu spielen oder zu transponieren. Darin besteht übrigens das ganze Prinzip des *Wohltemperierten Klaviers*: Es erbringt den Nachweis, dass man in allen Tonarten spielen kann. In dieser Hinsicht ist Bach mit Sicherheit der erste Komponist in der Geschichte, der bei der Behandlung des Tonsatzes so weit gegangen ist. Gleichwohl beschränkt er sich im ersten Teil auf eine relativ knappe Form, die Spieldauer beträgt insgesamt nicht mehr als neunzig Minuten. Zwanzig Jahre später, im zweiten Teil, sind die Stücke länger und mehr ausgearbeitet, da kommt der späte, reife Bach deutlich zum Ausdruck. Der zweite Zyklus dauert fast doppelt so lang wie der erste. Er führt in eine mehr galante Welt und weist musikalische Wendungen auf, die in seine Zeit passen, und selbst wenn Bach im Umgang mit dem Kontrapunkt konservativ ist, gibt er sich auch einem gefühlvolleren Stil hin, der das Wesen der Klassik ahnen lässt.

Es steht fest, dass Bach ein Stück in C komponierte, bevor er es nach Cis transponierte. Abgesehen von der Virtuosität, die bei diesem Unternehmen in mancherlei Hinsicht gefragt ist: Trifft es nicht zu, dass hier die Tonarten alle wesensgleich sind, dass sie also ihren besonderen Charakter verloren haben, den man ihnen bis dahin zuschrieb?

Das glaube ich nicht. Es gibt Charakteristika und Affekte, deren Bedeutung sehr klar und eine Frage der Stimmung ist. Die Teilung der chromatischen Leiter in zwölf Halböne ist nämlich nicht gleichmäßig: *Wohltemperiert* bedeutet, dass der Cembalist in allen Tonarten spielen kann, aber nicht, dass alle Tonarten gleich klingen. Einige sind härter als andere, einige brillanter oder trauriger, z.B. wenn das Intervall der kleinen Terz enger ist.

Mit Bezug auf das Thema der Transposition und angesichts der intensiven Aktivitäten der großen deutschen Theoretiker (Schubart, Mattheson usw.), welche diese Tonarten auf sehr treffende Art beschrieben, ist zur Frage der richtigen Stimmung gemäß Bach viel Tinte geflossen, vor allem auch zur Auslegung des Titelblatts des ersten Teils. Aber wenn Bach empfahl, das Konzept der „Wohltemperierung“ zu beachten, bedeutete dies ganz einfach, dass der Musiker in der Lage sein musste, in allen Tonarten zu spielen. Man darf nicht vergessen, dass sich das Gehör sehr verändert hat und heute die Intervalle als „ausgeglichen“ empfindet – wenn es um die Halböne der westlichen, chromatischen Leiter geht. Man sollte also die Dinge in ihren historischen Kontext setzen. Bach fand mit dem *Wohltemperierten Klavier* einen Kompromiss, es ist eine Art Beweis, es ist eine Art Beweis, um nicht zu sagen ein vorzeitiges Testament, das dazu führte, dass die Musiker das Spiel in allen Dur- und Molltonarten beherrschen mussten.

Gab es die Form Präludium-Fuge, die Bach uns hinterlässt, schon vor ihm?

Die Form des *Praeludium* – auch *Toccata*, *Fantasia* oder *Praeambulum* genannt – besteht im Allgemeinen aus einer Folge von Stücken, wie man sie bei Buxtehude und Bachs Vorgängern findet: Darin wechseln sich Präludien mit einer oder mehreren Fugen ab, die alle improvisatorisch und damit typisch für den *Stylus phantasticus* sind, wobei die Fuge das Improvisationsmittel für strengere Abschnitte darstellt. Bach ist Erbe dieser Tradition, hat dann jedoch eine zweiteilige Form geschaffen, die dem Interpreten weniger Freiheit lässt.

Das erste Präludium ist ziemlich trügerisch in seiner scheinbaren Einfachheit, zu der sich eine Popularität gesellt, die dem Stück *Für Elise* würdig ist. Der Zuhörer hat das Gefühl, es ginge den ganzen ersten Teil so weiter...

In der Tat denke ich, dass dieses erste Präludium *arpeggiando* wie ein Augenzwinkern ist, mit dem gleich ein sehr gut gemachtes Stück präsentiert wird, in der Art einer Improvisation. Und je mehr man dann vorankommt, desto mehr erklimmt man Gipfel, vor allem mit der letzten Fuge in h-Moll. Sie ist mit dem ersten *Kyrie* der h-Moll-Messe vergleichbar, sehr komplex, vierstimmig, und ihr Thema ist gut versteckt, so dass man es nicht immer erkennt, und die Zwischenspiele sorgen für Überraschungen... Doch um auf das erste Präludium zurückzukommen: Ich muss sagen, dass mir die Aufnahme der ersten Versionen der Stücke im *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* viel gebracht hat. Sie sind ganz klar für Klavichord und in einer didaktischen Absicht komponiert und manchmal ohne Schluss. Bach hat diese Sammlung zum Zweck der Unterweisung seines Sohnes zusammengestellt, er hat einiges kopiert oder ihm anderes diktiert, und irgendwann hat der Sohn einen Stückschluss improvisiert, oder der Vater führte ihm vor, wie man das macht. Und ich habe mich an die Spielregeln gehalten. Die zweite Version habe ich außer Acht gelassen, das war nicht von Interesse, aber ich habe Schlüsse improvisiert, ohne zu geschwätzig zu sein, denn selbst wenn sie nicht notiert sind, ist doch gut zu sehen, dass dafür wenig Platz vorgesehen war.

Beim Spiel ist es wichtig, zwischen der Tonsprache und der Musizierpraxis zu unterscheiden, die in den Bereich der Improvisation und des Lernens fällt. Auch unter Berücksichtigung der Qualität dieses unbestritten einmaligen und bemerkenswerten Tonsatzes: Bach würde wohl schmunzeln, wenn er sehen würde, in welchem Maße wir jede dieser Fugen glorifizieren. Es gibt da auch einen handwerklichen, bewegungstechnischen Aspekt, den man nicht geringerschätzen sollte: Meiner Ansicht nach ist es eminent wichtig, diese Musik so zu spielen, als würde man improvisieren – und sei das Werk noch so komplex –, um sie ganz lebendig zu gestalten.

Ist die in Halbtonschritten ablaufende Folge im ersten Teil eine für den Interpreten verbindliche Vorgabe von Bach, oder geht es im Gegensatz dazu um ein rein methodisches Vorgehen?

Bach macht keine genauen Angaben. Warum hätte er es auch tun sollen, da er doch gar nicht vorhatte, das Werk drucken zu lassen? Übrigens war auch eine Aufführung vor Publikum nicht vorgesehen. Man sollte sich stets darum bemühen, die Dinge in ihren Kontext zu setzen: Bach wandte sich vor allem an seine Kollegen. Würde er wieder lebendig werden und sehen, dass man diese Präludien und Fugen heute vor zahlendem Konzertpublikum spielt, mit Besuchern, die sich vorher oder in der Pause auf ein Glas treffen und beim Rausgehen die CD kaufen: Ich weiß nicht, wie er reagieren würde. Es gilt, die alphabetische Reihenfolge im Sinn zu haben, die ganz offensichtlich bei der Anordnung der Stücke nach Halbtonen ausschlaggebend war, wie die Stichwörter in einem Wörterbuch. Gewiss hat die Tatsache, dass die Sammlung mit C beginnt und mit H aufhört – und dies bei einem meisterhaften Tonsatz – eine gewisse Symbolik; das heißt jedoch nicht, dass man die Stücke in dieser Reihenfolge spielen muss. Der Ablauf in Halbtonschritten kann ja auf Dauer auch ziemlich langweilig sein. Daher suchte ich nach einer anderen Reihenfolge, und beim Anhören der Aufnahme sind wir darauf gekommen, nach Subdominanten vorzugehen und so die Übergänge tonal reizvoll zu gestalten, was für mich ganz überzeugend ist. Hoffen wir, dass die Zuhörer dies auch so empfinden...

Gibt es zwischen Präludium und Fuge jeweils eine enge Verbindung, z.B. zwischen dem Präludium in F-Dur und der folgenden Fuge?

Für mich sind Präludium und Fuge zwei Stücke, die zusammengehören und unbedingt ineinander übergehen müssen. In gewisser Weise bilden sie ein- und dasselbe Stück. Freilich ist es nicht verboten, sie getrennt zu spielen, z.B. in einem Programm, das noch andere Werke enthält. Doch Präludium und Fuge sind als eins gedacht, selbst wenn sie sich in ihrem Charakter unterscheiden können. Es gibt in vielen Fällen Ähnlichkeiten beim Tempo oder bei der Registrierung. Tatsache ist, dass das Präludium systematisch eine Einleitung darstellt, die in die Fuge führt.

Nach meiner Kenntnis werden hier erstmals die ersten Versionen des *Clavier-Büchleins* mit dem *Wohltemperierten Klavier* kombiniert und auf dem Klavichord gespielt: Welchen Beitrag leisten sie für das Referenzwerk? Kann man sie als eine Art *making off* sehen?

In Deutschland war das Klavichord das Hausinstrument schlechthin, genau wie die Laute, mit der man sich beim Gesang begleiten konnte. Der Sinn dieser ersten Versionen ergibt sich also aus dem Spiel auf diesem Instrument, und das betrifft vor allem die persönliche Praxis des Lesens, Übens und der Improvisation. Übrigens war der Sohn von Hass auch Instrumentenbauer, er schuf vor allem Klavichorde, wovon sich eines in der Sammlung von Alan Rubin in Provins befindet. Es gehörte Arnold Dolmetsch (1858-1940), der ein Pionier der Wiederentdeckung des alten Instrumentenbaus am Ende des 19. Jahrhunderts war. Die Vater-Sohn-Linie bei Hass und Bach war für mich ein starkes Symbol bei der Entscheidung für diese beiden Instrumente.

Damit kommen wir auf die Gesamtaufnahme zu sprechen, mit der Sie seit fast vier Jahren beschäftigt sind: Welche Bilanz ziehen Sie rückblickend auf die riesige Arbeit, die Sie bewältigt haben? Was haben Sie über den jungen Johann Sebastian Bach erfahren?

Ich habe sehr großen Respekt vor Bach, und trotzdem ahnte ich nicht, welch reiche Tonsprache seine Jugendwerke haben und wieviel sie dem Interpreten bringen. Offenbar sind sie bei den Zuhörern auf großes Interesse gestoßen, und das freut mich. Im Vergleich zu den anderen Komponisten seiner Epoche war Bach insofern ein Vorreiter, als er Werke schuf, die nicht sofort „lesbar“ sind. Damit wird kein Werturteil über die anderen Tonschöpfer seiner Zeit in Deutschland und Frankreich abgegeben; ihre Werke bieten einfach auf Anhieb eine gute Lesbarkeit. Bei Bach überrascht sogar eine *Toccata* aus der Jugendzeit, weil sie besondere Anforderungen stellt, die eine gezielte Erarbeitung verlangen. Dass bei diesen Kompositionen auch Ungewissheiten bestehen, hat mir dabei geholfen, nichts zu vernachlässigen, und sie sind für mich auch eine gute Vorbereitung auf die bekannteren, schwierigeren Zyklen, die Gegenstand der nächsten Aufnahmen sein werden. Ich musste den Sinn jedes Stücks ergründen, bei einigen braucht es mehr Aufmerksamkeit als bei anderen: Es war z.B. nicht einfach, die Cembalobearbeitungen von Vivaldis Konzerten mit neuem Leben zu erfüllen. Man muss sich ständig in Frage stellen und überlegen, warum Bach in dieser Art komponiert hat, welches seine Ideen waren, um dahin zu gelangen... Durch diese Aufnahmen ist in mir allmählich das Bild eines Komponisten entstanden, der sich sicher ist und zugleich voller Zweifel – Zweifel, die ihn unaufhörlich aufbauen und die in einem gewissen Sinn meine eigenen Entscheidungen bestimmen. Vor zwei Jahren hätte ich mir nicht vorstellen können, den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* mit einem Cembalo von Hass und die italienischen Konzerte mit einer französischen Orgel aufzunehmen oder auch das Klavichord schon für den fünften Teil der Gesamtaufnahme zu verwenden, bevor ich mich an die gewollt didaktischen Werke machte.

Seit Beginn dieses Projekts bilden Sie ein Tandem mit dem Aufnahmeleiter Alban Moraud. Von euch beiden geht bei diesem Unternehmen Ruhe und Kraft aus.

Es hat sich zwischen uns viel Vertrauen aufgebaut, aber auch zu allen anderen Beteiligten dieses Abenteuers, die sich darin erkennen werden. Wir stellen uns bei der Arbeit in jeder Phase neu auf die Herausforderungen ein – ob wir nun in einer Kirche sind, in einem Museum, bei Privatleuten, und mit oder ohne Ortstermin. Um mit einer Aufnahme zu überzeugen, ist es unerlässlich, sich in die Situation des Zuhörers zu versetzen, wenn man will, dass er sich sogleich einnehmen lässt. Mit Alban habe ich eine neue Arbeitsmethode entwickelt, bei der ich mit Hilfe eines Kopfhörers Musiker und Zuhörer gleichzeitig sein kann. Man muss hohe Ansprüche an sich selbst haben. Und es gilt auch, einem übermäßigen Perfektionsdrang vorzubeugen, der das Gleichgewicht der Dinge gefährden könnte, so dass sie wirklichkeitsfremd werden. Diese sehr persönliche Art der Arbeit finde ich spannend, jedes neue Abenteuer eröffnet neue Perspektiven. Kein Tag ist wie der andere. Man bewegt sich in einer Welt voller Überraschungen, mit denen man umgehen muss.

Wie gestalten Sie die Fortsetzung des Abenteuers, die großen Zyklen, die Sie erwarten?

Das weiß ich noch nicht. Nehmen wir als Beispiel den zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*: Wie viele Tasteninstrumente werden nötig sein? Und welche? Mit Bach lernt man nie aus... Könnte dem Klavier aus Bachs Zeiten – eine Art vergrößertes Klavichord – ein Platz eingeräumt werden? Es ist tatsächlich auch die Rede davon, Kammermusik und Konzerte einzuspielen, die mit der Welt der Tasten verbunden sind, in der Art, wie wir das bald (im siebten Teil der Gesamtaufnahme) mit dem *Orgelbüchlein* machen, wenn wir nämlich eine richtige Versammlung von Amateursängern einberufen, um zu dem Geist und der Natürlichkeit des lutherischen Chorals zurückzufinden. Und so, wie wir unser Unternehmen mit einem „vor Bach“ begonnen haben (mit Werken, die ihn beeinflusst haben), wird es wahrscheinlich auch ein „nach Bach“ geben, mit Chorälen von Brahms oder Orgelsonaten von Mendelssohn. Diese Überraschungen, Entdeckungen und Ungewissheiten verleihen meinem Leben als Musiker wirklich einen Sinn und geben mir letztlich auch Orientierung.

Das Gespräch führte Christian Girardin und wurde von Fannie Vernaz aufgezeichnet.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

© harmonia mundi musique, Oktober 2021

Das dreimanualige Cembalo, das 1740 in Hamburg von Hieronymus Albrecht Hass gebaut wurde, ist das komplexeste Tasteninstrument mit Saiten, das aus jener Epoche erhalten ist. Dank neuester Forschungen wird immer klarer, dass die Disposition dieses Erzeugnisses der musikalischen, instrumentalen Kultur Norddeutschlands, das zeitgleich zu Johann Sebastian Bachs Spätwerken entstand, damals zwar eine Ausnahme bildete, jedoch kein Einzelfall war. Das Instrument verfügt über fünf Saitenbezüge – 2 x 8', 1 x 4', 1 x 16' und 1 x 2' (FF-c) – und dadurch über so viele Klangkombinationen, wie man sie bei keinem anderen noch existierenden Cembalo aus der Zeit findet; unter einem ästhetischen Aspekt gesehen, ist dieses Instrument damit der Orgel näher als dem herkömmlichen Cembalo.

Auch wenn es keine Belege für eine direkte Verbindung zwischen Bach und den Cembali von Hieronymus Hass gibt, ist anzunehmen, dass der Komponist als großer Kenner und – von Jugend an – aktiver technischer Berater im Bereich des Orgel- und Cembalobaus danach strebte, die Klangpalette und die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Instrumente zu erweitern, seien sie nun mit Pfeifen oder mit Saiten ausgestattet. Davon zeugt auch seine enge Zusammenarbeit mit dem Orgel- und Cembalobauer Zacharias Hildebrandt. Dieser war Lieferant des großen Cembalos mit Pedalklavatur für die Konzerte des Collegium Musicum im Leipziger Zimmermann'schen Kaffeehaus, an denen auch Bach beteiligt war. Das Instrument wies nicht weniger als acht Saitenbezüge auf (Cembalo: 1 x 16', 2 x 8' und 1 x 4'; Pedal: 2 x 16' und 2 x 8', einer davon mit Nasalregister). Solche „Concertinstrumente“ mit 16-Fuß kamen vor allem als Continuo-Instrumente und dabei insbesondere bei der Aufführung von Orchesterwerken oder, abwechselnd mit der Orgel, von Kirchenkantaten zum Einsatz. Sie hatten ganz einfach einen kräftigeren Ton und waren somit besser hörbar. Bach hat sich diesen Vorteil im Interesse einer gelungenen Bewältigung des komplizierten Kontrapunkts seiner Cembalowerke bestimmt zunutze gemacht – das gilt namentlich für die Präludien, Fugen und Toccaten, die eine ähnliche Struktur aufweisen wie seine Orgelwerke. Ebenso ist anzunehmen, dass er für seine Kompositionen für Tasteninstrumente, Orchester oder Chor sämtliche Klangmöglichkeiten auszuschöpfen suchte.

Bei dem Hass-Instrument von 1740 entspricht das unterste Manual dem *Hauptwerk* der Orgel und setzt den 16-Fuß in Gang (*Prinzipal 16-Fuß*), dessen hohe Obertöne durch Hinzufügen des 2-Fuß (*Superoctav*) in der Tiefe verstärkt werden können. Dieses Manual kann unabhängig gespielt werden oder mit den beiden anderen gekoppelt, man kann also den 16-Fuß allein oder bis zu fünf Saitenbezüge gleichzeitig einsetzen (*Organo pleno*). Der 16-Fuß verfügt auch über einen Lautenzug (der dem *Gedackt 16-Fuß* entspricht). Das mittlere Manual funktioniert wie ein *Rückpositiv*, der längere 8-Fuß wie die *Rohrflöte*, der kürzere wird mit dem dogleg-Springer in Gang gesetzt (*Prinzipal*), und der 4-Fuß entspricht dem *Oktav*.

Eines der spezifischen Charakteristika der deutschen Cembali seit dem 16. Jahrhundert ist das Nasatregister: Eine zweite Springerreihe reißt die Saiten des kürzeren 8-Fuß nahe beim Stimmstocksteg an. Dieses Register trug damals die Bezeichnung *Spinett* oder *Cornet 8 Fuß*, was die Analogie zum Nasat der Orgel unterstreicht. Das Nasatregister wird auf dem obersten Manual gespielt, wie das *Brustwerk* der Orgel.

Die Kombination von fünf Saitenbezügen und sechs Registern bietet eine ungeheure Vielzahl an Klangmöglichkeiten (theoretisch mehr als hundert). Es ist sogar möglich, den kürzeren 8-Fuß an zwei Orten gleichzeitig zu zupfen und die Dämpfer des anderen Registers als Lautenzug zu benutzen (von dieser Praxis zeugen zeitgenössische Anweisungen auf dem Deckel eines Cembalos von 1738<sup>2</sup>). Benjamin Alard hat für diese Aufnahme sämtliche Möglichkeiten dieses Instruments ausgeschöpft, um für jeden Satz die optimalen Klänge und Farben zu finden.

Deckel des dreimanualigen Cembalos (Ausschnitt):

Johann Adolf und Hieronymus Albrecht Hass präsentieren das Cembalo einer Königin, wahrscheinlich Maria Barbara von Spanien.

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.

Die beiden Instrumente, die Benjamin Alard für diese Aufnahme benutzte, symbolisieren das 1900 erwachte Interesse für die Interpretation von Bachs Werken auf Instrumenten seiner Zeit zweifellos in bester Weise. Das Cembalo von 1740 wurde zu ihrer Freude von Wanda Landowska in Paris entdeckt, kurz nach der Weltausstellung von 1900, wo es präsentiert worden war. Die große Vielfalt der Register und der 16-Fuß haben sie dazu motiviert, diese Trümpfe in das Instrument einbauen zu lassen, das sie zwölf Jahre später bei Pleyel in Auftrag gab.

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. Insofern ist es eines der größeren Verdienste dieser gewagten Zusammenarbeit zwischen Benjamin Alard und *harmonia mundi*, eine Gesamtaufnahme von Bachs Tastenmusik mit der ganzen Palette der Instrumente zu machen, die dem Kantor vertraut waren: eine einmalige, um nicht zu sagen unerhörte Gelegenheit für die Zuhörer, sich dieser Kontinuität des Instrumentenbaus bewusst zu werden.

© ALAN RUBIN, November 2021  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

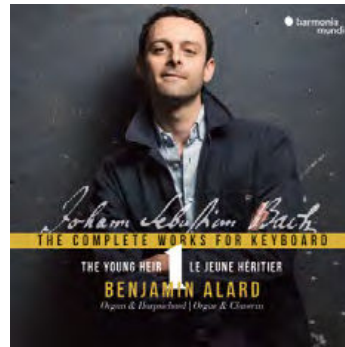
<sup>1</sup> Siehe Christian Ahrens: *Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbassspiel*, S. 126; Symposium der 29. Tage Alter Musik in Herne 2004. Sowie: ... *con cembalo e l'organo*. Verlag Katzschliker, München 2008

<sup>2</sup> Cembalo mit zwei Manualen von Joseph Mahoon, London 1738. Gainsborough Museum, Sudbury. Dieses Instrument, ebenfalls mit dogleg-Springern ausgestattet, stammt von G.F. Händels Cembalobauer.



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)  
**THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD**  
 Intégrale de l'Œuvre pour Clavier / *Das Klavierwerk*

VOL. 1  
**The Complete Works for Keyboard**  
**The Young Heir / Le Jeune Héritier**  
 3 CD HMM 902450.52



VOL. 4  
**The Complete Works for Keyboard**  
**“Alla veneziana” - Concerti italiani**  
 3 CD HMM 902460.62



VOL. 2  
**The Complete Works for Keyboard**  
**Towards the North / Vers le Nord**  
 4 CD HMM 902453.56



VOL. 5  
**“Tocatta” – Toccatas & Fugues**  
 3 CD HMM 902460.62



VOL. 3  
**The Complete Works for Keyboard**  
**In the French Style / À la française**  
 3 CD HMM 902457.59



*Ce volume est dédié à Philippe Charles (1958-2021)  
dont la présence et l'amitié ont été indéfectibles tout au long de ces années.*

*Benjamin Alard remercie chaleureusement  
Sophie Durville et Alan Rubin  
pour leur accueil à Provins où ce volume a été enregistré,  
Jean-François Brun pour l'accord et le réglage du clavecin,  
et Émile Jobin pour l'accord et le réglage du clavicorde.*



harmonia mundi musique s.a.s.  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022  
Enregistrement du 8 au 11 juin 2021 à Provins (Seine-et-Marne)  
Réalisation : Alban Moraud Audio  
Prise de son et direction artistique : Alban Moraud  
Montage : Alexandra Evrard et Alban Moraud  
Mastering : Alexandra Evrard  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Coordination éditoriale : Éditions des Abbesses - Fannie Vernaz  
Photo clavecin historique H.A Hass : © Musée instrumental de Provins  
Photo Benjamin Alard : © IGOR studio  
Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902466.68