

Joachim Sebastian Bach.

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

KÖTHEN 1717-1723

9

THE HAPPY YEARS

BENJAMIN ALARD

Harpsichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 9

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

Köthen, 1717-1723 - The Happy Years

CD 1

Chromatic Fantasia & Fugue in D minor BWV 903

Ré mineur / d-Moll

- | | | | |
|---|--|-------------|------|
| 1 | | I. Fantasia | 6'10 |
| 2 | | II. Fugue | 5'03 |

English Suite No. 6 in D minor BWV 811

Ré mineur / d-Moll

- | | | | |
|---|--|------------------------|------|
| 3 | | I. Prélude | 8'43 |
| 4 | | II. Allemande | 4'03 |
| 5 | | III. Courante | 2'42 |
| 6 | | IV. Sarabande - Double | 2'42 |
| 7 | | V. Gavottes I & II | 3'44 |
| 8 | | VI. Gigue | 3'28 |

Concerto in C major BWV 984

Do majeur / C-Dur

(after Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar's Violin Concerto in C major, Op. 1 No. 4)

- | | | | |
|----|--|--------------------------|------|
| 9 | | I. [no tempo indication] | 2'58 |
| 10 | | II. Adagio e affettuoso | 2'13 |
| 11 | | III. Allegro assai | 2'33 |

Amore traditore BWV 203*

Secular cantata on an anonymous libretto

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 12 | | I. Aria "Amore traditore" | 6'01 |
| 13 | | II. Recitative "Voglio provar" | 0'44 |
| 14 | | III. Aria "Chi in amore ha nemica la sorte" | 5'41 |

Benjamin Alard

Triple-manual harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1740)

*Marc Mauillon, *baritone*

CD 2

Brandenburg Concerto No. 5 in D major BWV 1050*

Ré majeur / D-Dur

- | | | | |
|---|--|----------------|-------|
| 1 | | I. Allegro | 10'06 |
| 2 | | II. Affettuoso | 5'36 |
| 3 | | III. Allegro | 5'21 |

English Suite No. 3 in G minor BWV 808

Sol mineur / g-Moll

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 4 | | I. Prélude | 3'39 |
| 5 | | II. Allemande | 3'24 |
| 6 | | III. Courante | 2'48 |
| 7 | | IV. Sarabande | 3'22 |
| 8 | | V. Gavotte I (alternativemente) - Gavotte II (ou la Musette) | 4'26 |
| 9 | | VI. Gigue | 2'58 |

English Suite No. 5 in E minor BWV 810

Mi mineur / e-Moll

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 10 | | I. Prélude | 5'30 |
| 11 | | II. Allemande | 3'58 |
| 12 | | III. Courante | 2'31 |
| 13 | | IV. Sarabande | 2'52 |
| 14 | | V. Passepied I (en Rondeau) - Passepied II | 4'12 |
| 15 | | VI. Gigue | 3'03 |

Benjamin Alard

Triple-manual harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1740)

*Sien Huybrechts, *flute (flauto traverso)*

Anne Pekkala & Paul Monteiro, *violins*

Samantha Montgomery, *viola*

Ronan Kerno, *bass violin*

Ce volume 9 débute avec la célèbre *Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur* BWV 903. On peut supposer que ce diptyque, qui présente des similitudes stylistiques avec la *Fantaisie* BWV 542 (enregistrée au clavicorde à pédalier dans le volume 8), fut très probablement composé à la suite de la douloureuse et inattendue disparition de Maria Barbara, première épouse de Bach. Le caractère tourmenté de cette première pièce aurait très bien pu convenir au clavicorde et il était d'ailleurs dans mon intention de l'enregistrer sur cet instrument, mais il m'a semblé plus probant de la jouer sur l'exceptionnel clavecin de Hieronymus Albrecht Hass, autour duquel est organisé ce volume dans son entier.

En effet, cet unicum permet de faire entendre une grande variété de couleurs à l'aide des nombreux registres de l'instrument, notamment le seize-pieds et le nasal. L'idée de présenter cette pièce à la fois en prélude de ce nouveau volume et comme une transition vers ce qui sera l'univers musical de Bach à Köthen durant les années qui suivirent la mort de Maria Barbara m'a semblé pertinente.

Les trois *Suites* dites *anglaises* manquantes au cycle des six BWV 806-811 (les trois autres se trouvent dans le volume 3) composées certainement plusieurs années auparavant dialoguent ici avec la cantate *Amore traditore* BWV 203 (qui est le seul exemple de cette forme, en italien, chez Bach) et le *Concerto brandebourgeois n° 5* BWV 1050, permettant pour la première fois d'entendre le clavecin de Hass d'une part dans son rôle de soliste et d'une autre dans celui d'instrument de chambre.

Ce volume 9 est le dernier qui fasse entendre des œuvres pour clavier de Bach non organisées en cycles, publiés ou non de son vivant. En effet, à partir des années 1723, le Cantor composera en majorité des recueils constitués. Le premier d'entre eux sera celui publié à compte d'auteur sous le nom de *Clavier-Übung*.

BENJAMIN ALARD
Août 2023

Coethen 1717-1723 – “Les Années heureuses”

À la fin de l'année 1717, lorsque Johann Sebastian Bach put enfin quitter la cour de Weimar pour celle de Coethen, après quatre semaines d'arrêts humiliants suivies de son congé “avec disgrâce déclarée”, au terme de près de dix années de service, il laissa peut-être échapper un soupir de soulagement. Les relations constamment tendues entre les deux ducs régnants – Guillaume Ernst (1662-1728), l'aîné des deux, sévère et quelque peu obtus, et le capricieux Ernst August (1688-1748) – affectaient régulièrement les membres de la *Hofkapelle* ; pour tous les employés, travailler au service des deux régents, qui résidaient dans des châteaux voisins, était sans doute un exercice d'équilibre diplomatique permanent, exigeant des nerfs solides et une bonne dose de tolérance. Lorsque Bach arriva à la petite cour princière de Coethen pour prendre ses fonctions de maître de chapelle, tout sembla d'abord s'arranger. Le prince Léopold d'Anhalt-Coethen (1694-1728), âgé de vingt-trois ans seulement, avait atteint sa majorité peu de temps avant l'arrivée de Bach et avait repris de sa mère les rênes du gouvernement. L'une de ses principales préoccupations était la création d'une chapelle de qualité, qu'il composa en grande partie avec les musiciens de la cour de Berlin congédiés par Frédéric-Guillaume I^{er} en 1713. Une relation étroite, presque amicale, semble s'être rapidement nouée entre le maître de chapelle et son patron.

La nécrologie de Johann Sebastian Bach rédigée par C. P. E. Bach et J. F. Agricola décrit le changement de poste de manière quelque peu idéalisée et pas tout à fait exacte, factuellement, mais évoque très éloquemment – sur la base de récits de Bach lui-même, à l'évidence – l'affinité particulière apparemment éprouvée de part et d'autre. On y lit que, à l'automne 1717, “le prince alors régnant Léopold d'Anhalt-Coethen, grand connaisseur et amateur de musique, en fit son maître de chapelle. Il occupa immédiatement ces fonctions, auxquelles il satisfait pendant presque six ans pour le plus grand plaisir de son gracieux prince. [...] La ville de Leipzig fit choix de notre Bach en l'an 1723 pour en faire son directeur de la musique et cantor de l'école Saint-Thomas. Il obéit à cet appel, bien qu'il eût beaucoup de déplaisir à quitter son gracieux prince. Peu après cependant, la Providence sembla vouloir l'éloigner de Coethen avant la mort du prince, qui survint peu de temps après, contre toute attente, afin du moins qu'il ne fût pas présent lors de ces sombres événements. Il eut encore le triste plaisir de composer à Leipzig la musique funèbre pour ce prince qu'il avait si étroitement chéri et de la diriger en personne à Coethen.”

Bach lui-même s'exprima en termes chaleureux sur ses années passées à Coethen et sur l'estime particulière qu'il portait au prince Léopold. Dans sa célèbre lettre autobiographique à son ami d'enfance Georg Erdmann, datée du 28 octobre 1730, il écrit : “Vous connaissez les heurs et malheurs de ma vie depuis ma jeunesse, du moins jusqu'au changement qui m'amena à Coethen où je trouvai un prince gracieux, aimant la musique aussi bien qu'il la connaissait et auprès duquel je croyais d'ailleurs pouvoir terminer ma vie. Le destin voulut cependant que ce prince épousât une princesse de Berenburg, et tout parut alors manifester que l'inclination du prince pour la musique devenait de plus en plus tiède, d'autant plus que la nouvelle princesse semblait être une ‘amusa’. Dieu voulut donc alors que l'on cherchât un *director musices* et cantor à l'école Saint-Thomas de Leipzig.”

La description de ses années à Coethen était peut-être plus belle dans son souvenir qu'en réalité, car il est prouvé que le désenchantement également évoqué survint avant le mariage de Léopold avec l’“amusa”, la princesse Henriette d'Anhalt-Bernbourg (1702-1723), en décembre 1721. Dès novembre 1720, quelques mois après le décès soudain de sa première épouse, Maria Barbara, Bach avait posé sa candidature au poste d'organiste à l'église Saint-Jacques de Hambourg ; et, en mars 1721, il dédia au margrave Christian Ludwig de Brandebourg – non sans espoir concret d'un changement professionnel, certainement – un recueil de six somptueux concertos. Ce sont là des indices clairs d'une insatisfaction au moins latente vis-à-vis de sa situation à Coethen. Il se peut toutefois que son mécontentement se soit dissipé avec l'affection naissante qu'il éprouva peu après pour la jeune chanteuse de la cour princière, Anna Magdalena Wilcke, qu'il épousa au début de décembre 1721.

Le bonheur que Bach garda en mémoire longtemps après son départ de Coethen reposait certainement aussi sur la qualité de la *Hofkapelle* qu'il avait formée et qui était le support idéal pour ses expérimentations avec les timbres. Associée à sa virtuosité aux instruments à clavier et à sa maîtrise de la composition, elle lui permit d'ouvrir de nouvelles perspectives pour les genres traditionnels. Vers 1720, il n'y avait probablement pas d'autre

musicien capable de rivaliser avec Bach. C'est pourquoi sa renommée s'étendit peu à peu à des régions situées bien au-delà de sa sphère d'activité. C'est peut-être Johann Friedrich Köhler, étudiant en théologie à Leipzig, qui exprima le mieux les mérites de la musique pour clavier de Bach, dans l'histoire des écoles de Leipzig qu'il colligea en 1775 : "Il fut vraiment le créateur d'une toute nouvelle manière de traiter le clavecin, et composa pour cet instrument les pièces les plus ingénieuses en quantité innombrable."

L'un des chefs-d'œuvre de la période de Coethen est la magnifique *Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur*, BWV 903. On ne sait rien d'une éventuelle occasion concrète ou de la date exacte de composition, mais Bach utilisa certainement cette pièce comme un éloquent morceau de bravoure lorsqu'il fut invité à jouer lors de ses voyages. On pense notamment à son légendaire séjour à Dresde à l'automne de 1717, où il avait été convié à une joute musicale l'opposant à l'organiste français Louis Marchand, qui se transforma ensuite en récital en solo de Bach, car Marchand avait quitté Dresde le matin même du jour convenu. On rapporte qu'en jouant dans le palais du premier ministre de Saxe, le comte Jakob Heinrich von Flemming, Bach "laisa toutes les personnes présentes en admiration". La visite de Bach à Berlin au printemps de 1719 ainsi que ses deux voyages à Karlovy Vary en 1718 et 1720 lui offrirent d'autres occasions de jouer sa *Fantaisie chromatique*.

L'hypothèse selon laquelle Bach aurait réservé cette œuvre exceptionnelle à son propre usage pourrait expliquer la raison pour laquelle la transmission manuscrite ne débuta que relativement tard. Quelques sources datent des années 1730 ; puis, vers 1740, Johann Friedrich Agricola, élève de Bach, copia l'œuvre ; et, vers 1748, le troisième des quatre fils musiciens de Bach, Johann Christoph Friedrich, en fit à son tour une copie – acquise il y a quelques années par les Archives Bach de Leipzig, mais malheureusement préservée sous forme fragmentaire. Cette grande œuvre joua également un rôle important dans la réception de Bach dès les années 1800 : Johann Nikolaus Forkel, musicographe de Göttingen, souligne à plusieurs reprises la place particulière qu'occupait ce diptyque. Dans sa biographie du compositeur, il écrit : "J'ai pris des peines infinies pour savoir si Bach n'avait point écrit un autre morceau du même genre, mais ce fut en vain. Cette fantaisie est unique dans son espèce et n'a jamais eu sa pareille." Et dans une lettre à la maison d'édition Hoffmeister & Kühnel, il note que l'œuvre est "d'une valeur artistique frappante en général".

La fantaisie se rattache, par son geste rhapsodique initial, aux œuvres libres pour clavier antérieures, notamment aux toccatas. Mais, avec la section en arpèges qui suit les traits du tumultueux début, le compositeur s'aventure en terre inconnue : à travers des progressions d'accords hardies, il explore des régions harmoniques encore impensables dans la musique plus ancienne. Les arpèges débouchent ensuite sur une longue section de récitatif qui s'enfonce encore plus profondément dans le labyrinthe harmonique avant de retrouver miraculeusement la tonalité fondamentale de *ré mineur*. La fugue à trois voix qui suit n'a rien à envier à la fantaisie, avec sa liberté et son audace sans bornes. Son thème long et malcommode, combiné à des contrepoints virtuoses, entame aussitôt un voyage à travers le spectre des tonalités. Tout à la fin, le début de la fantaisie résonne à nouveau comme une réminiscence fugace.

Les six Suites dites anglaises, BWV 806-811, sont des chefs-d'œuvre d'une importance comparable. On en est réduit aux conjectures quant à l'origine et à la signification du titre. La première source, une copie de Bernhard Christian Kayser, qui fut l'élève de Bach à Coethen, intitule le recueil "Six Suites avec leurs Préludes pour le Clavecin", mais une copie réalisée vers 1749 à Leipzig pour le plus jeune fils de Bach, Johann Christian, comporte déjà la mention "Fait pour les Anglois". J. N. Forkel affirme en revanche que la désignation des suites vient de ce que "le compositeur les écrivit pour un Anglais de qualité". Ce n'est que récemment que Bernd Koska, spécialiste leipzigois de Bach (dans le *Bach-Jahrbuch* de 2021), a émis une hypothèse plausible pour l'interprétation du titre, en reliant les suites à la visite de Bach à Hambourg en novembre 1720. La ville hanséatique abritait depuis le début du XVII^e siècle un groupe très respecté de marchands anglais – les *Merchant Adventurers* – qui jouissaient de privilèges commerciaux étendus et étaient parvenus à une grande prospérité, notamment grâce au commerce des étoffes. La "Maison anglaise", utilisée comme centre par les *Merchant Adventurers*, avait un passage qui communiquait directement avec la cour de l'église Sainte-Catherine toute proche, dans laquelle Bach, lors de sa visite, improvisa "à la demande des personnes présentes, au pied levé, très amplement, pendant presque une demi-heure" sur le choral *An Wasserflüssen Babylon*. On peut penser qu'il rencontra sûrement à cette occasion

des membres de la société commerciale anglaise, qui avait à sa tête l'ambassadeur d'Angleterre à Hambourg, Cyrill Wich, amateur de musique. Ce dernier avait été l'élève de Georg Friedrich Haendel, Johann Mattheson et Vincent Lübeck dans sa jeunesse, et avait acquis par la suite une certaine notoriété en tant que virtuose du clavecin. Wich pourrait-il être "l'Anglais de qualité" à qui Bach destinait ses grandes suites ? Cela ne signifierait toutefois pas nécessairement que Bach ait composé le recueil spécialement pour Wich, car des traces de certains morceaux sont encore antérieures. Jean-Claude Zehnder, spécialiste bâlois de Bach, date ainsi la première suite de 1712 environ, sur la base d'observations stylistiques, et situe les autres pièces à la fin des années weimaroises. Si la thèse de Hambourg se révélait exacte, Bach aurait donc offert à Wich un cycle déjà prêt, mais encore inconnu, d'œuvres représentatives – peut-être un parallèle avec les six concertos qu'il dédia en 1721 au margrave Christian Ludwig de Brandebourg et qui, de l'avis désormais général des musicologues, étaient également une compilation de compositions préexistantes.

Les vastes préludes virtuoses qui précèdent les suites de danses proprement dites, souvent dotés de traits concertants, sont la caractéristique majeure des *Suites anglaises*. Pour les danses, Bach s'en tient à la suite classique – allemande, courante, sarabande et gigue (les sarabandes étant parfois pourvues de doubles ou d'"agrèments") – en intercalant une "galanterie" entre les deux dernières. Elles sont imprégnées d'écriture contrapuntique dans des proportions inhabituelles et sont donc un véritable tour de force, non seulement du point de vue de la technique de jeu, mais aussi de la composition.

Dans la *Suite n° 3 en sol mineur*, BWV 808, le premier mouvement s'étend sur plus de deux cents mesures. Le motif initial, concis et traité en imitation, revient constamment, structurant et unifiant le discours musical. L'Allemande utilise la technique du double contrepoint à l'octave, c'est-à-dire que les parties des deux mains sont sans cesse interverties : ce qui sert d'abord de figure d'accompagnement à la basse est entendu aussitôt après comme ligne mélodique à l'aigu. La deuxième partie renverse librement les motifs. La Courante est également subtile sur le plan contrapuntique, bien que plus librement élaborée. Dans la brève Sarabande, l'audace des confusions enharmoniques fait presque exploser le contexte tonal. On retrouve ici, dans un espace restreint, les libertés de la *Fantaisie chromatique*. Ce mouvement de vingt-quatre mesures fascina notamment le jeune Johannes Brahms, incité à l'imiter dans ses propres compositions. La Gavotte avec la Musette en trio offre à l'auditeur une brève détente avant que la Gigue ne renoue avec les subtilités contrapuntiques de l'Allemande.

Le Prélude de la *Suite n° 5 en mi mineur*, BWV 810, est lui aussi monumental et peut se comprendre aussi bien comme une fugue que comme un mouvement de concerto. Les mouvements de base sont conçus selon des techniques contrapuntiques similaires à celles de la *Suite en sol mineur*. Un Passepied est inséré ici en guise de galanterie.

Dans la *Suite n° 6 en ré mineur*, BWV 811, l'originalité du Prélude est poussée à l'extrême. Carl Philipp Emanuel décrit l'art de la composition de son père en termes impressionnants, et l'on pense aussitôt à des mouvements comme ce prélude lorsqu'on le voit évoquer "le génie du maître [...], qui inventait de nombreuses parties d'une grande œuvre, les élaborait parfaitement et, en les adaptant les unes aux autres, les formait en un grand et bel ensemble qui alliait diversité et simple grandeur". Les danses, dont l'art contrapuntique est intégré avec tant d'habileté et de naturel que l'auditeur ne fait que deviner les liens étroits entre les motifs, sont également conçues avec un grand raffinement d'écriture.

L'œuvre connue aujourd'hui sous le nom de *Cinquième Concerto brandebourgeois* (BWV 1050) fut probablement composée dans le cadre d'un voyage à Berlin que Bach fit au printemps de 1719. Le prince Léopold avait commandé au facteur d'instruments de la cour, Michael Mietke, un grand clavecin à deux claviers que le *Kapellmeister* devait venir chercher personnellement. Bach profita probablement de ce séjour pour donner des concerts dans les salons de la noblesse berlinoise. Il semble en outre avoir trouvé l'occasion d'entrer en relations avec le margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Ce fils cadet du "Grand Électeur" Frédéric-Guillaume de Brandebourg était l'un des personnages les plus influents de Berlin et le demi-frère du roi de Prusse, Frédéric I^{er} ; il vivait dans une aile séparée du château de Berlin – avec sa propre cour et son propre ensemble, composé d'excellents musiciens. La rencontre de Bach et de Christian Ludwig fut peut-être l'occasion d'essayer le clavecin Mietke nouvellement acquis. Et de là à supposer que Bach ait donné à Berlin ce fameux concerto, considéré

comme le premier concerto pour clavier de l'histoire de la musique, il n'y a qu'un pas. Au soliste s'adjoint un petit concertino réunissant une flûte et un violon, qui développe une étonnante autonomie de motifs et de thèmes. Bach n'a ajouté que plus tard à l'œuvre l'imposante cadence de clavecin qui fait presque exploser le premier mouvement. Après un mouvement lent en quatuor très dense, l'œuvre se conclut par une gigue sereine, d'une écriture fuguée libre.

Bach s'était déjà longuement penché sur le genre du concerto à Weimar. Il s'était alors approprié la forme italienne, nouvelle à l'époque, par le biais de transcriptions pour clavecin ou orgue de nombreuses œuvres de maîtres italiens et allemands. Le *Concerto en ut majeur* BWV 984 enregistré ici est fondé sur un modèle du prince Johann Ernst de Saxe-Weimar, un passionné de musique malheureusement décédé prématurément. Bach fit probablement son arrangement vers 1714, hissant son modèle à un niveau artistique supérieur grâce à de nombreux ajouts personnels – notamment la force motrice dont il imprègne le tissu musical assez mince sur le plan de l'écriture.

La cantate *Amore traditore* (BWV 203) est isolée dans l'œuvre de Bach, ce qui explique que certains musicologues aient même mis en doute l'authenticité de cette partition qui ne nous est parvenue que sous forme de copie – sans doute à tort, car la partie de clavecin virtuose présente des similitudes avec d'autres œuvres de la période de Coethen. Le fait que la cantate ait figuré dans un recueil – aujourd'hui malheureusement perdu – avec des œuvres similaires de Heinichen, Conti, Telemann et d'un collègue de Bach à Coethen, Christian Bernhard Linigke, renvoie également à Coethen. On en retrouve le texte dans une cantate du compositeur napolitain Nicola Fago, dont deux copies d'origine berlinoise, datant de 1713, nous sont parvenues. Il est donc possible que Bach ait découvert la composition de Fago lors de son séjour à Berlin et qu'il en ait remis le texte en musique. Mais on ne peut savoir s'il le fit après son retour à Coethen ou dès son séjour à Berlin, par exemple pour une soirée à la résidence du margrave Christian Ludwig. Alors que le premier air et le court récitatif confinent le clavecin à un rôle d'instrument de basse continue, Bach déploie dans la partie soliste du deuxième air la virtuosité qu'on lui connaît depuis le *Concerto en ré majeur*, faisant ainsi de la voix et de l'instrument à clavier des partenaires égaux.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

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 l'instrument à clavier à cordes le plus complexe de son époque qui nous soit 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.

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 pas 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*, dotés 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 agrémenté 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 *Rohrflöte*, 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^e 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*, 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).¹ 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.

ALAN RUBIN
Novembre 2021

¹ Clavecin à deux claviers fait par Joseph Mahoon, Londres 1738. Gainsborough Museum, Sudbury. Cet instrument, également avec accouplement en 'dogleg', a été réalisé par le facteur attiré de G. F. Haendel

Our volume 9 begins with the famous Chromatic Fantasia and Fugue in D minor BWV 903. It may be surmised that this diptych, which displays stylistic similarities with the Fantasia BWV 542 (recorded on the pedal clavichord in volume 8), was very likely composed in the aftermath of the painful and unexpected death of Bach's first wife, Maria Barbara. Its tormented character would have been very well suited to the clavichord, and indeed it was my intention to record it on that instrument, but in the end it seemed more cogent to play it on the exceptional harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass, around which the entire volume is structured.

This unicum allows you to hear a wide variety of colours thanks to the instrument's many registers, particularly the sixteen-foot stop and the Nasal (lute stop). The idea of presenting the Chromatic Fantasia and Fugue both as a prelude to this new volume and as a transition to what was to become Bach's musical universe in Cöthen in the years following Maria Barbara's death seemed to me to be an apt one.

The three 'English' Suites missing from the cycle of six BWV 806-811 (the others are in volume 3), certainly composed several years earlier, are presented here in dialogue with the cantata *Amore traditore* BWV 203 (Bach's only example of this form in Italian) and the Brandenburg Concerto no.5 BWV 1050, thus offering, for the first time, an opportunity to hear Hass's harpsichord in dual roles, as both soloist and chamber instrument.

This volume is the last to feature keyboard works by Bach that were not assembled in cycles, whether or not they were published during his lifetime. From 1723 onwards, the Kantor composed mainly in homogeneous collections. The first of these was the *Clavier-Übung*, published at his own expense.

BENJAMIN ALARD
August 2023
Translation: Charles Johnston

Cöthen 1717-1723 – 'The Happy Years'

When Johann Sebastian Bach was finally able to leave the Weimar court for Cöthen late in 1717 following his degrading four-week detention and subsequent dismissal 'with proclaimed disgrace' (*mit angezeigter Ungnade* – that is, with a dishonourable discharge) after almost ten years of service there, he may well have heaved a sigh of relief. The permanently tense relationship between the two reigning dukes – the older, strict and somewhat narrow-minded Wilhelm Ernst (1662-1728) and the capricious Ernst August (1688-1748) – frequently involved the members of the court Kapelle as well; for all the servants, performing their duties amid the conflict between the two rulers resident in neighbouring castles must therefore have been a constant diplomatic balancing act that required strong nerves and a goodly dose of tolerance. With Bach's move to the small princely court in Cöthen and his assumption of the post of Kapellmeister there, everything initially seemed to take a turn for the better. Prince Leopold of Anhalt-Cöthen (1694-1728), who was only twenty-three years old, had come of age shortly before Bach's arrival and taken over the reins of government from his mother. One of his main concerns was to build up a high-powered Kapelle, which he to a large extent staffed with the members of the Berlin court orchestra dismissed by Frederick William I in 1713. A close, almost friendly relationship between the Kapellmeister and his employer seems to have developed swiftly.

The obituary of Johann Sebastian Bach written by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola idealises the change of position somewhat and is not entirely correct in factual terms, but – obviously on the basis of accounts by Bach himself – it paints a very vivid picture of the special affinity apparently felt by both men. It tells us that, in the autumn of 1717,

the then Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, a great connoisseur and lover of music, appointed him as his Kapellmeister. He took up this charge immediately and fulfilled it for nearly six years, to the extreme pleasure of his gracious Prince. . . . In 1723, the city of Leipzig chose our Bach as its Director of Music and Kantor at St Thomas's School. He heeded this call, although he was reluctant to leave his gracious Prince. Providence seemed to wish to remove him from Cöthen before the death of the Prince, which, contrary to all expectations, occurred shortly thereafter, so that he should at least no longer be present at this melancholy event. But he had the sad satisfaction of preparing in Leipzig the funeral music for the Prince whom he had so dearly loved, and of performing it in person in Cöthen.

Bach himself also spoke warmly of his time in Cöthen and his special esteem for Prince Leopold. In the famous autobiographical letter of 28 October 1730 to his childhood friend Georg Erdmann, he wrote:

You are well aware of the course of my life from my youth until the change that brought me to Cöthen as Kapellmeister. There I had a gracious prince who both loved and knew music, and in his service I intended to spend the rest of my life. It had to come about, however, that the said *Serenissimus* should marry a Princess of Bernburg, and that the impression should arise that the musical inclinations of the said Prince had become somewhat lukewarm, especially as the new Princess appeared to be an *amusa* [indifferent to the Muses]: and it pleased God that I be called hither to become Director Musices and Kantor at St Thomas's School.

The portrait of the Cöthen years may have become more beautiful in hindsight than it was in reality, for the disillusionment also mentioned in the letter demonstrably occurred even before Leopold's wedding to the 'amusa', Princess Henriette of Anhalt-Bernburg (1702-23), in December 1721. As early as November 1720, a few months after the sudden death of his first wife Maria Barbara, Bach applied for the position of organist at the Jakobikirche in Hamburg, and in March 1721 he dedicated a collection of six splendid concertos to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg – certainly not without concrete hopes of a new job. However, his unease may have subsided with his budding affection for the young singer at the Cöthen court Anna Magdalena Wilcke, whom he married in early December 1721.

The happiness that Bach recalled long after his departure from Cöthen was certainly also due to the quality of the court orchestra he had formed, which formed the ideal medium for his timbral experiments. This, together with his virtuoso abilities on keyboard instruments and his mastery of composition, allowed him to open up new dimensions for the traditional genres. Around 1720, there was in all likelihood hardly a single musician who could have rivalled Bach. Accordingly, his fame gradually spread to regions far beyond his immediate sphere of activity. Bach's services to keyboard music can perhaps best be expressed in the words of the Leipzig theology student Johann Friedrich Köhler, who wrote in 1775 in his *Kollektaneen zur Leipziger Schulgeschichte* (Collectanea on the history of Leipzig schools): 'He was indeed the creator of a completely new way of handling the keyboard, and composed an innumerable quantity of the most artful pieces for that instrument.'

One of the masterpieces of the Cöthen years is the magnificent Chromatic Fantasia and Fugue in D minor BWV 903. Nothing is known about the specific occasion for its composition or exactly when that took place, but Bach will certainly have used the work as an effective showpiece during the various guest appearances he made on his travels. Particularly worthy of consideration in that respect is his legendary visit to Dresden in the autumn of 1717, where he was invited to a musical contest with the French organist Louis Marchand, which then became a solo recital by Bach because Marchand left the city on the morning of the agreed day. Bach's performance, which took place in the palace of the Saxon Prime Minister Count Jakob Heinrich von Flemming, is reported to have 'astonished all present'. Further potential opportunities to perform the Chromatic Fantasia were provided by Bach's visit to Berlin in the spring of 1719 and the two trips to Carlsbad in 1718 and 1720.

The conjecture that Bach held back this extraordinary work for his own performances could explain why its manuscript tradition began relatively late. A few sources date from the 1730s; around 1740, Bach's pupil Johann Friedrich Agricola copied it out, and around 1748 Bach's second youngest son Johann Christoph Friedrich made a copy which unfortunately has only survived as a fragment, acquired a few years ago by the Bach-Archiv Leipzig. The great work also played an important role in the early reception of Bach around 1800: the Göttingen music scholar Johann Nikolaus Forkel repeatedly emphasised the special status of this pair of movements. In his biography of the composer, he wrote: 'I have taken infinite pains to find another piece of this kind by Bach. But in vain. This fantasia is unique, and never had its like.' And he described it to the publishers Hoffmeister & Kühnel as a piece 'of universally outstanding artistic value'.

In its initial rhapsodic gestures, the Fantasia takes up where earlier free keyboard works, especially the toccatas, left off. However, the composer enters new territory with the arpeggio section that begins after the *passaggi* of the stormy opening: using daring chord progressions, he explores harmonic realms that would have been unthinkable in earlier music. The arpeggios then lead into an extended recitative section that penetrates even deeper into the labyrinth of harmony before miraculously finding its way back to the home key of D minor. The ensuing three-part Fugue is in no way inferior to the Fantasia with its absolute freedom and boldness. Its long, unwieldy subject is combined with virtuoso counterpoints and soon embarks on a journey through the spectrum of keys. At the very end, the opening of the Fantasia is heard once again in a fleeting reminiscence.

The six so-called 'English' Suites BWV 806-811 are masterpieces of comparable stature. How they got their title, and what it means, can only be the subject of guesswork. The earliest source, a copy by Bach's Cöthen pupil Bernhard Christian Kayser, describes the collection as 'Six Suites avec leurs Préludes pour le Clavecin', but a copy made around 1749 in Leipzig for Bach's youngest son Johann Christian already contains the addition 'Fait pour les Anglois'. J. N. Forkel, however, claims that the designation of the suites stems from the fact that 'the composer made them for a distinguished Englishman'. Only recently, the Leipzig Bach scholar Bernd Koska (in the *Bach-Jahrbuch* 2021) has put forward a plausible hypothesis for the interpretation of the title by linking the suites to Bach's visit to Hamburg in November 1720. Since the early seventeenth century, the Hanseatic city had been home to a highly respected group of English merchants – the 'Merchant Adventurers' – who enjoyed sweeping commercial privileges and had achieved considerable wealth, especially through the cloth trade. The 'Englische Haus', used as a centre by the Merchant Adventurers, had a direct passageway to the courtyard of the nearby

Katharinenkirche, where during his visit 'at the request of those present, Bach performed extempore the chorale *An Wasserflüssen Babylon* at great length, for almost half an hour'. It can be taken as certain that he met members of the English trading company on this occasion. Its leading personality was the British Resident in Hamburg, the music-loving Cyril[I] Wich. He had already been a pupil of Georg Friedrich Händel (as he then was), Johann Mattheson and Vincent Lübeck as a boy and later achieved a certain fame as a harpsichord virtuoso. Could it be that Wich was the 'distinguished Englishman' to whom Bach dedicated his great suites? However, this would not necessarily mean that he composed the collection especially for Wich, because traces of individual pieces can be detected farther back in time. For example, the Basel-based Bach scholar Jean-Claude Zehnder dates the First Suite to around 1712 on stylistic grounds and places the other pieces in the late Weimar years. If the Hamburg hypothesis is correct, Bach will have furnished Wich with a cycle of representative works that was already finished but still unknown – perhaps a parallel to the six concertos he dedicated to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg in 1721, which, by general scholarly consensus, were also a compilation of existing compositions.

The most important feature of the English Suites is the extensive virtuoso 'préludes' that precede the series of actual dances and often have concertante characteristics. The dances – Bach chooses the classic sequence of allemande, courante, sarabande and gigue (the sarabandes are occasionally provided with *doubles* or *agrèments*) and places an additional 'galanterie' movement between the last two dances – are steeped in contrapuntal techniques to an unusually high degree and therefore represent a veritable tour de force in terms not only of playing but also of compositional technique.

In the Suite no.3 in G minor BWV 808, the opening movement extends over more than 200 bars. The concise head motif, treated imitatively, is heard again and again, structuring and unifying the musical progression. The Allemande uses the technique of double counterpoint at the octave, in which the parts of the two hands are constantly exchanged; what initially functions as an accompanying figure in the bass is soon heard as a melodic line in the treble. The second part freely inverts the motifs. The Courante is also notable for its subtle, though more freely elaborated counterpoint. In the brief Sarabande, Bach almost demolishes tonal coherence with the boldness of the enharmonic changes. Here we encounter once more the freedoms of the Chromatic Fantasia, now within very narrow confines. This movement in particular, consisting of only twenty-four bars, was still a source of fascination to the young Johannes Brahms and inspired him to imitate it in a composition of his own. The Gavotte with a Trio in musette style grants the listener a brief relaxation before the Gigue harks back to the contrapuntal refinements of the Allemande.

The Prélude of the Suite no.5 in E minor BWV 810, too, is markedly monumental and can be interpreted as both a fugue and a concerto movement. The 'standard' suite movements are constructed with similar contrapuntal techniques to their equivalents in the G minor suite. The inserted *galanterie* here is a *passepied*.

In the Suite no.6 in D minor BWV 811, the independence of the Prélude is taken to extremes. Carl Philipp Emanuel described his father's compositional art in impressive terms, and one thinks spontaneously of movements like this Prélude when one reads of 'the genius of the master who created many parts for a large work, worked them out completely, and dovetailed them into a large and beautiful whole that combined diversity and simple grandeur'. The dances too are shaped with the greatest compositional sophistication, their contrapuntal artifices woven in so skilfully and naturally that the listener merely intuitively feels the close connection between the motifs.

The work now known as Brandenburg Concerto no.5 (BWV 1050) was probably written in connection with a trip Bach made to Berlin in the spring of 1719. Prince Leopold had commissioned a large two-manual harpsichord from the instrument maker to the court there, Michael Mietke, which the Kapellmeister was to collect personally. Bach probably also used this stay to give guest concerts in the salons of the Berlin aristocracy. In addition, he seems to have found an opportunity for an audience with Margrave Christian Ludwig of Brandenburg. This youngest son of the 'Great Elector' Frederick William of Brandenburg was one of the most influential figures in Berlin, and half-brother to the Prussian King Frederick I; he occupied his own wing in the Berlin City Palace – with a separate household and his own ensemble, staffed by excellent musicians.

The meeting of Bach and Christian Ludwig perhaps provided an opportunity to try out the newly acquired Mietke harpsichord for the first time. And from there it is only a small step to the surmise that Bach performed in Berlin that famous work which is regarded as the first keyboard concerto in musical history. The soloist is seconded by a small concertino of flute and violin, which develops an astonishing motivic and thematic independence. It was only later that Bach added the imposing harpsichord cadenza, which almost bursts the confines of the first movement. After a densely worked slow movement in quartet texture, the piece finally moves into a cheerful gigue, which is conceived as a loosely worked fugue.

Bach had already acquired extensive experience of the concerto genre in Weimar. He appropriated the then new Italian form by making harpsichord or organ transcriptions of numerous works by Italian and German masters. The Concerto in C major BWV 984 recorded here is based on a model by the music-loving Prince Johann Ernst of Saxe-Weimar, who unfortunately died prematurely. The arrangement was probably written around 1714; by making numerous additions of his own – including the infusion of motoric elements into the compositionally somewhat thin musical texture – Bach raised the original to a higher artistic plane.

The cantata *Amore traditore* BWV 203 is an isolated case in Bach's oeuvre, and some scholars have even doubted the authenticity of the work (which has only survived in a copy) – probably wrongly, since the virtuoso harpsichord part has similarities with other works from the Cöthen period. A dating to Cöthen is also indicated by the fact that the cantata was discovered in a music book – now unfortunately lost – with similar works by Heinichen, Conti, Telemann and Bach's Cöthen colleague Christian Bernhard Linigke. The text is also found in a cantata by the Neapolitan composer Nicola Fago, which survives in two copies of Berlin provenance written around 1713. It is therefore conceivable that Bach became acquainted with Fago's work during his stay in Berlin and then made a new setting of its text. Whether this occurred after his return to Cöthen or while he was still in Berlin – for a soiree at the residence of Margrave Christian Ludwig, for example – can no longer be established. While the first aria and the brief recitative merely assign the harpsichord the function of an accompanying continuo instrument, Bach deploys his virtuosity, familiar from the D major concerto, in the soloistic part of the second aria, thus making voice and keyboard instrument equal partners.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

THE TRIPLE-MANUAL HARPSICHORD by HIERONYMUS ALBRECHT HASS HAMBURG 1740
Collection of the Musée instrumental de Provins

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.

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* 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).¹ 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.

ALAN RUBIN
November 2021

¹ Double manual harpsichord by Joseph Mahoon, London, 1738, Gainsborough Museum, Sudbury. This instrument, also equipped with dogleg

Der neunte Teil der Gesamtaufnahme beginnt mit der berühmten *Chromatischen Fantasie und Fuge in d-Moll* BWV 903. Es ist wohl anzunehmen, dass dieses Diptychon, das stilistische Ähnlichkeiten mit der *Fantasie* BWV 542 hat (und für den achten Teil mit einem Pedal-Clavichord eingespielt wurde), nach dem schmerzlichen, unerwarteten Ableben von Maria Barbara, Bachs erster Frau, komponiert wurde. Mit seinem unruhigen Charakter wäre das Stück eigentlich wie geschaffen für die Interpretation auf dem Clavichord, und in der Tat hatte ich die Absicht, es mit diesem Instrument einzuspielen; aber es schien mir dann plausibler, die Aufnahme mit dem außergewöhnlichen Cembalo von Hieronymus Albrecht Hass zu machen, das hier generell im Mittelpunkt steht.

Dank seiner zahlreichen Register – genannt seien insbesondere das 16'– und das Nasalregister – lässt sich nämlich mit diesem einzigartigen Instrument eine große Vielfalt an Klangfarben erzeugen. Mich überzeugte zudem die Idee, das Werk als Präludium zu dieser neuen Einspielung und zugleich als Überleitung zu Bachs musikalischer Welt in Köthen in den Jahren nach Maria Barbaras Tod zu präsentieren.

Die drei *Englischen Suiten* aus dem sechsteiligen Zyklus BWV 806-811 (aus dem drei bereits im 3. Teil zu hören sind) entstanden zweifellos etliche Jahre vorher. Sie treten hier in Dialog mit der Kantate *Amore traditore* BWV 203 (Bachs einzigem Werk dieser Gattung mit italienischem Text) und dem *Brandenburgischen Konzert Nr. 5* BWV 1050. Damit ist das Cembalo von Hass zum ersten Mal in seiner Rolle als Solist und gleichzeitig als Kammermusikinstrument zu hören.

Diese Aufnahme ist die letzte mit Tastenwerken von Bach, die nicht als Zyklen zusammengestellt wurden, ob die Publikation nun zu seinen Lebzeiten erfolgte oder später. Ab 1723 komponierte der Kantor hauptsächlich in sich geschlossene Sammlungen. Die erste veröffentlichte er auf eigene Kosten unter dem Namen *Clavier-Übung*.

BENJAMIN ALARD

August 2023

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Köthen 1717–1723 – „Die glücklichen Jahre“

Als Johann Sebastian Bach Ende des Jahres 1717 nach seinem entwürdigenden vierwöchigen Arrest und der anschließenden Entlassung „mit angezeigter Ungnade“ den Weimarer Hof nach knapp zehnjährigen Diensten endlich in Richtung Köthen verlassen konnte, mag ihm ein Stoßseufzer der Erleichterung entfahren sein. In das dauerhaft angespannte Verhältnis zwischen den beiden regierenden Herzögen – dem älteren, strengen und etwas engstirnigen Wilhelm Ernst (1662–1728) und dem kapriziösen Ernst August (1688–1748) – wurden immer wieder auch die Mitglieder der Hofkapelle verwickelt; für alle Bediensteten muss das Agieren zwischen den beiden in benachbarten Schlössern residierenden Regenten daher ein fortwährender diplomatischer Balanceakt gewesen sein, der gute Nerven und ein gehöriges Maß an Toleranz erforderte. Mit Bachs Wechsel an den kleinen Fürstenhof in Köthen und der Übernahme der dortigen Kapellmeisterstelle schien sich zunächst alles zum Guten zu wenden. Der erst 23 Jahre alte Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) hatte kurze Zeit vor Bachs Ankunft die Volljährigkeit erreicht und von seiner Mutter die Regierungsgeschäfte übernommen. Eines seiner Hauptanliegen war der Aufbau einer leistungsstarken Kapelle, die er weitgehend mit den 1713 von Friedrich Wilhelm I. entlassenen Mitgliedern der Berliner Hofmusik besetzte. Zwischen dem Kapellmeister und seinem Dienstherrn entwickelte sich offenbar rasch ein enges, fast freundschaftliches Verhältnis.

Der von C. P. E. Bach und J. F. Agricola verfasste Nekrolog auf Johann Sebastian Bach beschreibt den Stellenwechsel etwas idealisierend und faktisch nicht ganz korrekt, charakterisiert aber – offenbar auf Erzählungen Bachs basierend – sehr anschaulich die besondere, anscheinend beiderseits empfundene Affinität. Es heißt, im Herbst 1717 „berief ihn, noch in eben diesem Jahre, der damalige Fürst Leopold von Anhalt Cöthen, ein grosser Kenner und Liebhaber der Musik, zu seinem Capellmeister. Er trat dieses Amt unverzüglich an, und verwaltete es fast 6 Jahre, zum größten Vergnügen seines gnädigen Fürsten. [...] Die Stadt Leipzig erwählte unsern Bach im Jahre 1723, zu ihrem Musikdirector und Cantor an der Thomasschule. Er folgte diesem Rufe; ob er gleich seinen gnädigen Fürsten ungern verließ. Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Falle nicht mehr gegenwärtig seyn durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinem so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen.“

Auch Bach selbst hat sich zu seiner Köthener Zeit und seiner besonderen Wertschätzung für Fürst Leopold mit warmen Worten geäußert. In dem berühmten autobiographischen Brief an seinen Jugendfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730 schreibt er: „Von Jugend auf sind Ihnen meine *Fata* bestens bewusst, biß auf die *mutation*, so mich als Capellmeister nach Cöthen zoh. Dasselbst hatte einen gnädigen und *Music* so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter *Serenißimus* sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die *musicalische Inclination* bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wolte, zumahl da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem *Directore Musices* u. *Cantore* an der *Thomas Schule vociret* wurde.“

Die Schilderung der Köthener Jahre mag auch hier in der Erinnerung schöner ausgefallen sein, als sie in Wirklichkeit war, denn die ebenfalls erwähnte Ernüchterung trat nachweislich bereits vor Leopold Hochzeit mit der „Amusa“, Prinzessin Henriette von Anhalt-Bernburg (1702–1723), im Dezember 1721 ein: Bereits im November 1720, wenige Monate nach dem plötzlichen Tod seiner ersten Ehefrau Maria Barbara, bewarb Bach sich um die Organistenstelle an der Jakobikirche zu Hamburg, und im März 1721 widmete er – sicherlich nicht ohne konkrete Hoffnungen auf eine berufliche Veränderung – dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg eine Sammlung von sechs prachtvollen Konzerten. Dies sind deutliche Indizien für eine zumindest latente Unzufriedenheit mit der Köthener Situation. Mit seiner wenig später aufkeimenden Zuneigung für die junge fürstliche Hofsängerin Anna Magdalena Wilcke, die er Anfang Dezember 1721 heiratete, mag sein Unbehagen sich allerdings wieder gelegt haben.

Das Glück, das Bach auch noch lange nach seinem Weggang aus Köthen in Erinnerung bewahrte, beruhte sicherlich auch auf der Qualität der von ihm geformten Hofkapelle, die für sein Experimentieren mit Klangfarben das ideale Medium bildete. Dies und seine virtuose Beherrschung der Tasteninstrumente sowie seine Meisterschaft im Komponieren erlaubten ihm, den traditionellen Gattungen neue Dimensionen zu erschließen. Es dürfte um 1720 wohl kaum einen anderen Musiker gegeben haben, der es mit Bach hätte aufnehmen können. Dementsprechend verbreitete sein Ruhm sich allmählich auch in Regionen, die weit außerhalb seiner unmittelbaren Wirkungstätte lagen. Bachs Verdienste um die Tastenmusik lassen sich vielleicht am treffendsten mit den Worten des Leipziger Theologiestudenten Johann Friedrich Köhler ausdrücken, der 1775 in seinen Kollektaneen zur Leipziger Schulgeschichte schrieb: „Er war fürwahr Schöpfer einer ganz neuen Behandlungsart des Clavires, und setzte die kunstvollsten Stücke für dieses Instrument in zahlloser Menge.“

Eines der Meisterwerke aus den Köthener Jahren ist die großartige Chromatische Fantasie und Fuge in d-Moll BWV 903. Über einen konkreten Anlass oder den genauen Zeitpunkt ihrer Entstehung ist nichts bekannt, doch wird Bach das Stück gewiss bei seinen verschiedenartigen Gastspielen auf Reisen als wirkungsvolles Paradestück verwendet haben. In Betracht kommt hier besonders sein legendärer Aufenthalt in Dresden im Herbst 1717, wo er zu einem musikalischen Wettstreit mit dem französischen Organisten Louis Marchand eingeladen war, der dann aber zu einem Solo-Recital Bachs wurde, weil Marchand am Morgen des vereinbarten Tages abreiste. Von Bachs Auftritt, der im Palais des sächsischen Premierministers Graf Jakob Heinrich von Flemming stattfand, wird berichtet, er habe alle Anwesenden „in Verwunderung versetzt“. Weitere Gelegenheiten zur Darbietung der Chromatischen Fantasie boten Bachs Besuch in Berlin im Frühjahr 1719 sowie die beiden Reisen nach Karlsbad 1718 und 1720.

Die Vermutung, dass Bach dieses außergewöhnliche Werk für eigene Auftritte zurückhielt, könnte erklären, warum die handschriftliche Überlieferung erst verhältnismäßig spät einsetzte. Einige wenige Quellen stammen aus den 1730er Jahren; um 1740 kopierte der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola das Werk, und um 1748 entstand eine – vor einigen Jahren vom Bach-Archiv Leipzig erworbene, leider nur fragmentarisch erhaltene – Abschrift von der Hand des zweitjüngsten Bach-Sohns Johann Christoph Friedrich. Das große Werk spielte auch in der frühen Bach-Rezeption um 1800 eine wichtige Rolle: Der Göttinger Musikgelehrte Johann Nikolaus Forkel betonte mehrmals den besonderen Rang des Satzpaars. In seiner Bach-Biographie heißt es: „Unendliche Mühe habe ich mir gegeben noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.“ Und gegenüber dem Verlag Hoffmeister & Kühnel charakterisierte er das Werk als ein Stück „von allgemein auffallendem Kunstwerth“.

Die Fantasie knüpft in ihrem zunächst rhapsodischen Gestus an die früher entstandenen freien Tastenwerke, speziell die Toccaten, an. Mit dem nach den Passaggi des stürmischen Beginns einsetzenden Arpeggio-Teil betritt der Komponist jedoch Neuland: Mit gewagten Akkordfortschreitungen erkundet er hier harmonische Gefilde, die in der älteren Musik noch undenkbar gewesen wären. Die Arpeggien münden sodann in einen ausgedehnten Rezitativ-Teil, der noch tiefer in das Labyrinth der Harmonie eindringt und auf wundersame Weise schließlich in die Grundtonart d-Moll zurückfindet. Die nun folgende dreistimmige Fuge steht der Fantasie mit ihrer bedingungslosen Freiheit und Kühnheit in nichts nach. Ihr langes, sperriges Thema wird mit virtuos Kontrapunkten kombiniert und tritt alsbald ebenfalls eine Reise durch das Spektrum der Tonarten an. Ganz am Schluss erklingt als flüchtige Reminiszenz noch einmal der Beginn der Fantasie.

Meisterwerke von vergleichbarem Rang sind auch die sechs sogenannten Englischen Suiten BWV 806-811. Wie der Titel entstanden ist und was er besagt, ist lediglich zu errathen. Die früheste Quelle, eine Abschrift von Bachs Köthener Schüler Bernhard Christian Kayser, bezeichnet die Sammlung als „Six Suites avec leurs Préludes pour le Clavecin“, doch bereits eine um 1749 in Leipzig entstandene, für den jüngsten Bach-Sohn Johann Christian angefertigte Abschrift enthält den Zusatz „Fait pour les Anglois“. J. N. Forkel hingegen behauptet, die Bezeichnung der Suiten rühre daher, dass „sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat“. Erst kürzlich hat der Leipziger Bach-Forscher Bernd Koska (im *Bach-Jahrbuch* 2021) eine plausible Hypothese

zur Deutung des Titels aufgestellt, indem er die Suiten mit Bachs Besuch in Hamburg im November 1720 in Verbindung brachte. In der Hansestadt lebte seit dem frühen 17. Jahrhundert eine hochangesehene Gruppe von englischen Kauffleuten – die „Merchant Adventurers“ –, die weitreichende Handelsprivilegien genossen und speziell durch den Handel mit Tuchwaren zu bedeutendem Wohlstand gekommen waren. Das von den „Merchant Adventurers“ als Zentrum genutzte Englische Haus besaß einen direkten Durchgang zum Hof der nahe gelegenen Katharinenkirche, in der Bach bei seinem Besuch „auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang“ über den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ improvisierte. Dass er bei dieser Gelegenheit Mitgliedern der englischen Handelsgesellschaft begegnete, kann als sicher gelten. Deren Oberhaupt war der englische Gesandte in Hamburg, der musikliebende Cyrill Wich. Dieser war bereits als Knabe Schüler von Georg Friedrich Händel, Johann Mattheson und Vincent Lübeck gewesen und erlangte später eine gewisse Bekanntheit als Cembalo-Virtuose. Könnte es sein, dass Wich der „vornehme Engländer“ war, dem Bach seine großen Suiten zueignete? Dies müsste allerdings nicht zwingend bedeuten, dass Bach die Sammlung eigens für Wich komponiert hat, denn die Spuren einzelner Stücke lassen sich noch weiter zurückverfolgen. Der Basler Bach-Forscher Jean-Claude Zehnder datiert etwa die erste Suite anhand von stilkundlichen Beobachtungen in die Zeit um 1712 und lässt die weiteren Stücke in den späten Weimarer Jahren folgen. Bach hätte, sollte die Hamburg-These zutreffen, Wich also mit einem bereits fertig vorliegenden, doch noch unbekanntem Zyklus repräsentativer Werke bedacht – vielleicht eine Parallele zu den sechs Konzerten, die er 1721 dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg widmete und bei denen es sich nach allgemeinem Konsens der Forschung ebenfalls um eine Zusammenstellung bereits vorliegender Kompositionen handelte.

Das wichtigste Merkmal der Englischen Suiten sind die der eigentlichen Tanzfolge vorangestellten und häufig mit konzertanten Zügen ausgestatteten umfangreichen virtuos Préludes. Die Tänze – Bach wählt die klassische Abfolge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue (wobei die Sarabanden gelegentlich mit Doubles oder Agréments versehen sind) und schiebt zwischen die letzten beiden noch einen Galanterie-Satz – sind in ungewöhnlich starkem Maße von kontrapunktischen Techniken durchdrungen und somit nicht nur spieltechnisch, sondern auch kompositorisch eine wahre Tour de force.

In der Suite Nr. 3 in g-Moll BWV 808 hat der Kopfsatz eine Ausdehnung von mehr als 200 Takten. Das imitativ behandelte prägnante Kopfmotiv erklingt immer wieder aufs Neue, es strukturiert und vereinheitlicht den musikalischen Verlauf. Die Allemande arbeitet mit der Technik des doppelten Kontrapunkts der Oktave, das heißt die Partien der beiden Hände werden immer wieder vertauscht; was zuerst im Bass als Begleitfigur fungiert, erklingt alsbald im Diskant als Melodielinie. Der zweite Teil kehrt die Motive in freier Weise um. Kontrapunktisch subtil, wenngleich freier ausgearbeitet ist auch die Courante. In der knappen Sarabande sprengt Bach mit der Kühnheit der enharmonischen Verwechslungen fast den tonalen Zusammenhang. Auf engstem Raum begegnen uns hier wieder die Freiheiten der Chromatischen Fantasie. Speziell dieser nur 24 Takte umfassende Satz hat noch den jungen Johannes Brahms fasziniert und zu kompositorischer Nachahmung angeregt. Die Gavotte mit Musette-Trio gewährt dem Hörer kurze Entspannung, bevor die Gigue die kontrapunktischen Feinheiten der Allemande wieder aufgreift.

Auch das Prélude der Suite Nr. 5 in e-Moll BWV 810 ist ausgesprochen monumental und kann sowohl als Fuge als auch als Konzertsatz gedeutet werden. Die Stammsätze sind mit ähnlichen kontrapunktischen Techniken gestaltet wie die der g-Moll-Suite. Als Galanterie-Satz ist hier ein Passetied eingefügt.

In der Suite Nr. 6 in d-Moll BWV 811 wird die Eigenständigkeit des Prélude auf die Spitze getrieben. Carl Philipp Emanuel hat die Kompositionskunst seines Vaters mit eindrucksvollen Worten beschrieben, und man denkt unwillkürlich an Sätze wie dieses Prélude, wenn man „von dem Genie des Meisters“ liest, „das viele Theile eines großen Werkes erfand, vollkommen ausarbeitete, und zu einem großen schönen Ganzen bildete, und in einander paßte, das Mannichfaltigkeit und simple Größe vereinigte“. Mit größter satztechnischer Raffinesse sind auch die Tänze gestaltet, deren kontrapunktische Künste so geschickt und natürlich eingewoben sind, dass der Zuhörer die enge Motivbindung lediglich errahnt.

Das heute als Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (BWV 1050) bekannte Werk entstand vermutlich im Zusammenhang mit einer Reise nach Berlin, die Bach im Frühjahr 1719 unternahm. Fürst Leopold hatte bei dem dortigen Hofinstrumentenbauers Michael Mietke ein großes zweimanualiges Cembalo in Auftrag gegeben, das der Kapellmeister persönlich abholen sollte. Vermutlich nutzte Bach diesen Aufenthalt auch für Gastkonzerte in den Salons des Berliner Adels. Außerdem scheint er Gelegenheit gefunden zu haben, bei Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg vorstellig zu werden. Dieser jüngste Sohn des „Großen Kurfürsten“ Friedrich Wilhelm von Brandenburg war eine der einflussreichsten Standespersonen Berlins und Halbbruder des preußischen Königs Friedrich I.; er bewohnte einen eigenen Flügel im Berliner Stadtschloss – mit separatem Hofstaat und einem eigenen Ensemble, das mit exzellenten Musikern besetzt war. Bei dem Zusammentreffen von Bach und Christian Ludwig bot sich vielleicht die Gelegenheit, das neu erworbene Mietke-Cembalo einer ersten Probe zu unterziehen. Und von da aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Vermutung, dass Bach in Berlin jenes berühmte Konzert darbot, das als das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte gilt. Dem Solisten ist ein kleines Concertino aus Flöte und Violine beigegeben, das eine erstaunliche motivische und thematische Eigenständigkeit entwickelt. Die imponierende, den ersten Satz beinahe sprengende Cembalo-Kadenz fügte Bach dem Werk erst später hinzu. Nach einem dicht gearbeiteten langsamen Quartettsatz mündet das Stück schließlich in eine heitere Gigue, die als locker gearbeitete Fuge gestaltet ist.

Mit der Gattung Konzert hatte Bach sich bereits in Weimar ausgiebig beschäftigt. Seine Aneignung der damals neuartigen italienischen Form erfolgte auf dem Weg der Transkription zahlreicher Werke italienischer und deutscher Meister für Cembalo oder Orgel. Das hier eingespielte Konzert in C-Dur BWV 984 basiert auf einem Modell des leider früh verstorbenen musikbegeisterten Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Die Bearbeitung dürfte um 1714 entstanden sein; mit zahlreichen eigenen Zusätzen – darunter der motorischen Durchdringung der kompositorisch etwas dünnen musikalischen Faktur – hat Bach die Vorlage auf eine künstlerisch höhere Ebene gehoben.

Die Kantate „Amore traditore“ BWV 203 steht in Bachs Schaffen isoliert da, von manchen Forschern wurde daher gar die Echtheit des nur abschriftlich überlieferten Werks bezweifelt – wohl zu Unrecht, denn der virtuose Cembalo-Part Ähnlichkeiten mit anderen Werken der Köthener Zeit aufweist. Auf Köthen deutet auch der Umstand, dass die Kantate in einem – heute leider verschollenen – Notenbuch mit gleichartigen Werken von Heinichen, Conti, Telemann und Bachs Köthener Kollegen Christian Bernhard Linigke stand. Der Text findet sich auch in einer Kantate des neapolitanischen Komponisten Nicola Fago, die in zwei um 1713 entstandenen Abschriften Berliner Provenienz überliefert ist. Es wäre mithin denkbar, dass Bach Fagos Komposition bei seinem Aufenthalt in Berlin kennengelernt und deren Text erneut in Musik gesetzt hat. Ob dies erst nach seiner Rückkehr nach Köthen geschah oder bereits in Berlin – etwa für eine Soiree in der Residenz von Markgraf Christian Ludwig – ist nicht mehr zu klären. Während die erste Arie und das kurze Rezitativ dem Cembalo lediglich die Funktion eines begleitenden Continuo-Instruments zubilligen, entfaltet Bach im solistischen Part der zweiten Arie seine vom D-Dur-Konzert her bekannte Virtuosität und lässt somit die Singstimme und das Tasteninstrument zu gleichberechtigten Partnern werden.

© 2023 PETER WOLLNY

**DAS CEMBALO mit DREI MANUALEN von HIERONYMUS ALBRECHT HASS HAMBURG 1740 -
Sammlung des Musée instrumental de Provins**

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 – 2x8', 1x4', 1x16' und 1x2' (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: 1x16', 2x8' und 1x4'; Pedal: 2x16' und 2x8', 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 *Robrflöte*, 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 1738²). Benjamin Alard hat für diese Aufnahme sämtliche Möglichkeiten dieses Instruments ausgeschöpft, um für jeden Satz die optimalen Klänge und Farben zu finden.

© ALAN RUBIN
November 2021
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

² 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.

Amour, ô traître

I. Air “Amour, ô traître”

Amour, ô traître,
Tu ne me trompes plus.
Je ne veux plus de tes chaînes,
Je ne veux plus de tes tourments, de tes peines,
De tes chagrins ni de ta servitude.

II. Récitatif “Je veux essayer”

Je veux essayer,
Si je le puis, de guérir
Mon âme de ce fléau fatal,
Et vivre, si possible, sans tes flèches ;
Que l'espoir ne soit plus
Les blandices de la douleur,
Et, la joie revenue en mon cœur,
Tu ne te moqueras plus de ma constance.

**III. Air “Celui qui, en amour,
a le sort pour ennemi”**

Celui qui, en amour, a le sort pour ennemi,
C'est folie s'il ne cesse pas d'aimer,
Puisse son âme briser ces liens cruels
S'il ne trouve pas de récompense à sa souffrance.

CD 1 Amore traditore

12 | I. Aria ‘Amore traditore’

Amore traditore,
Tu non m'inganni più.
Non voglio più catene,
Non voglio affanni, pene,
Cordoglio e servitù.

13 | II. Recitativo ‘Voglio provar’

Voglio provar,
Se posso sanar
L'anima mia dalla piaga fatale,
E viver si può senza il tuo strale;
Non sia più la speranza
Lusinga del dolore,
E la gioja nel mio core,
Più tuo scherzo sarà nella mia costanza.

**14 | III. Aria ‘Chi in amore
ha nemica la sorte’**

Chi in amore ha nemica la sorte,
È follia, se non lascia d'amar,
Sprezzi l'alma le crude ritorte,
Se non trova mercede al penar.

Cupid, you traitor

I. Aria ‘Cupid, you traitor’

Cupid, you traitor,
You no longer deceive me.
I no longer want your chains;
I want no afflictions, no sorrows,
No grief, no servitude.

II. Recitative ‘I want to try’

I want to try,
If I can, to cure
My soul of that fatal wound,
And live, if it be possible, without your dart;
Let hope no longer be
An enticement to pain,
And, when I have joy in my heart,
You will no longer make sport of my
constancy.

**III. Aria ‘He who, in love,
has fate as an enemy’**

He who, in love, has fate as an enemy,
Is mad if he does not desist from loving.
Let his soul spurn those cruel fetters
If he finds no reward for his suffering.

Translation: Charles Johnston

Amor, du Verräter

I. Arie „Amor, du Verräter“

Amor, du Verräter,
Du überlistest mich nicht mehr.
Ich will keine Ketten mehr,
Ich will keinen Kummer, kein Leid,
Keinen Gram, keine Knechtschaft.

II. Rezitativ „Ich will ausprobieren“

Ich will ausprobieren,
Ob ich meine Seele heilen kann
Von der fatalen Wunde,
Und ob man ohne deinen Pfeil leben kann;
Die Hoffnung sei nicht mehr
Die Schmeichlerin des Schmerzes,
Und die Freude in meinem Herzen wird nicht
mehr
Deinem Spiel mit meiner Treue geschuldet sein.

III. Arie „Wer in der Liebe“

Wer in der Liebe das Schicksal zum Feind hat,
Ist ein Narr, wenn er das Lieben nicht aufgibt,
Die Seele sprengt die grausamen Ketten,
Wenn sie für das Leiden keinen Lohn bekommt.

Übersetzung: Irène Weber-Frobose

Benjamin Alard

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

DÉJÀ PARUS / STILL AVAILABLE

All titles available in digital format (download and streaming)

THE EARLY YEARS / LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

CHOC
CLASSICA



VOL. 1
The Young Heir / Le Jeune Héritier / Der junge Erbe
1699-1705
Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt
Chorales, Fantasies, Preludes & Fugues
Incl. *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*
With works by Kuhnau, Böhm, Froberger, Pachelbel, etc.
André Silbermann historic Organ (église Sainte-Aurèle de Strasbourg)
Harpsichord Émile Jobin after Ruckers and Dulken With Gerlinde Säman, soprano

3 CD HMM 902450.52

VOL. 2
Towards the North / Vers le Nord / Nach Norden
1705-1708
Lübeck: Chorales, Choral fantasy (Buxtehude), Fugues (Bach & Pachelbel)
Hamburg: Toccata, Chorales, Preludes, Choral fantasy (Reinken), etc.
"Erbarm dich mein": chorales
The Traveler / Der Wanderer: Sonata nach Reinken, Toccatas, Fugues, Canzona, etc.
Freytag-Tricoteaux organ after Schmitzer, église Saint-Vaast de Béthune
Claviorganum Blumenroeder (F. Ciocca harpsichord + Q. Blumenroeder organ)

4 CD HMM 902453.56

WEIMAR (1708-1717)



VOL. 3
In the French Style / À la française / Auf französische Art
Suites BWV 806a, 818a, 819, 820, 823,
Drei Menuette,
with works by J. C. F. Fischer and F. Couperin
"Allein Gott in der Höh sei Ehr" :
Passacaille in C minor BWV 582,
Chorales,
with works by N. de Grigny and A. Raison
"La Suite de danses" : Suites NWV 907, 809 & 996
Historical harpsichord, early 18th cent. from Château d'Assas (France)
Historical organ André Silbermann (Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)
Harpsichord Philippe Humeau after C.C. Fleischer

3 CD HMM 902457.59

VOL. 4
Alla veneziana - Concerti italiani
Concertos BWV 972-76, 978-80
Organ Concertos BWV 592-94, 596
Preludes & Fugues BWV 535 & 894,
Fantasia and Fugue BWV 944
Fugues, Trios, Chorale, Preludes, Toccata, etc.
Historical harpsichord Mattia De Gand, Museo Santa Caterina, Treviso
Pedal harpsichord Philippe Humeau & Quentin Blumenroeder
Historical organ André Silbermann (Abbaye Saint-Étienne de Marmoutier)

3 CD HMM 902460.62



VOL. 5

“Tocatta” – Toccatas & Fugues

Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,

Toccatas & Fugues BWV 538-540

Preludes and fugues

BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895

Fughette BWV 696-699, 701-704,

Fantasia & Fantasia and Fugue BWV 695 & 904

Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a

Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,

731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768

Concertos BWV 981, 982, 985, 987

Trio BWV 528/2a,

Organ Quentin Blumenroeder,

Temple du Foyer de l'Âme, Paris

Pedal harpsichord Philippe Humeau / Quentin Blumenroeder

Clavichord Émile Jobin (1998), *after* C. G. Friederici,

Musée de la musique (Paris)

3 CD HMM 902463.65

VOL. 6

Das Wohltemperierte Klavier, Buch I

Le Clavier bien tempéré, Premier livre

The Well-Tempered Clavier, Book 1

Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach

Petit livre de clavier pour / Little keyboard book

for Wilhelm Friedemann Bach

6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier

Six Petits Préludes à l'usage des commençants

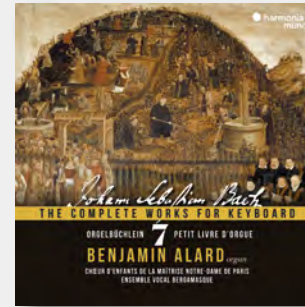
6 Preludes for beginners on the keyboard

Clavichord Johann Adolf Hass (*Hamburg, 1763*)

Historical harpsichord Hieronymus Albrecht Hass

(*Hamburg, 1740*)

3 CD HMM 902466.68



VOL. 7

Orgelbüchlein

Petit Livre d'orgue | Little Organ Book

Orgelbüchlein BWV 599-644

Organ Quentin Blumenroeder, *Temple du Foyer de l'Âme,*

Paris (2009)

Ensemble Vocal Bergamasque, Marine Fribourg

Maitrise Notre-Dame de Paris,

Chœur d'enfants, Émilie Fleury

2 CD HMM 902498.99



VOL. 8

For Maria Barbara

Inventions & Sinfonias, BWV 772-801

French Suites, BWV 812-817

Transcriptions from various violin works

FRANÇOIS COUPERIN

Preludes from L'Art de toucher le clavecin

Clavichord by Émile Jobin (2018),

after Christian Gottfried Friederici (1773)

Harpsichord by Joannes Couchet (ca. 1645),

raveled by François-Étienne Blanchet (ca. 1720)

3 CD HMM 902469.71





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

Membres Ambassadeur

Victor Convert
François Gobillard
Anna Hartmann
Gilles Minghelli

Membres Vivace

Florence Gétreau
Michel Lamalle

Membres Andante

Sophie Danis
Yannick Guillou
Philippe Houbert
Yves Justin
Chantal Laurent
Brigitte & Jean-Yves Serreault
Éric Valette

Membres Adagio & Dolce

Pierre Barbary
Colette & Emmanuel Becquart
Arnaud Deutz D'Arragon
Jean-Louis Doux
Juan Eulate
Jean-Michel François
Daniel Gianinazzi
Cécile & Christian Glaenzer
Maximilien Hondermarck & Alexandre Cerveux
Jean-Christophe Keck
Jean-Pascal Lafaille
Antonio Lechasseur
Sébastien Le Mitouard
Élise & Philippe Lesage
Yves Lescroart
Alain Mabit
Stéphane Maltais
Florence Monzani
Nicolas Pannacci & Cyril Mandel
Fannie Vernaz

Membre Entreprise

Quentin Blumenroeder - Manufacture Blumenroeder

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

Rejoignez le Cercle

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

Nous tenons à remercier Alan Rubin et Sophie Durville pour leur accueil chaleureux ainsi que Jean-François Brun pour l'entretien et l'accord des instruments.

Avec le soutien du Musée de Provins et du Provinois, de la Ville de Provins et du Centre national de la musique



Musée
de Provins
et du
Provinois



Centre
national de
la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : avril et mai 2023, Musée de Provins et du Provinois
et Musée instrumental de Provins (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage : Alexandra Evrard et Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Accord clavecin : Jean-François Brun

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

Photo : Benjamin Alard : © Javier Salas

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
benjaminalard.net