

Johann Sebastian Bach.

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

CLAVIER-ÜBUNGEN I & II **11** PARTITAS, ITALIAN CONCERTO

BENJAMIN ALARD

Harpsichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 11

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

Clavier-Übung II

Concerto in the Italian taste in F major BWV 971

Concerto dans le goût italien / Concerto nach Italiänischen Gusto

Fa majeur / F-Dur

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. [no tempo indication] | 4'10 |
| 2 | II. Andante | 4'10 |
| 3 | III. Presto | 3'48 |

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 4 | Duet No. 2 in F major BWV 803 | 3'25 |
| | <i>Fa majeur / F-Dur</i> | |

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 5 | Duet No. 4 in A minor BWV 805 | 3'22 |
| | <i>La mineur / a-Moll</i> | |

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 6 | Duet No. 1 in E minor BWV 802 | 2'24 |
| | <i>Mi mineur / e-Moll</i> | |

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 7 | Duet No. 3 in G major BWV 804 | 3'03 |
| | <i>Sol majeur / G-Dur</i> | |

Overture in the French Style in B minor BWV 831

Ouverture à la manière française / Ouvertüre nach Französischer Art

Si mineur / h-Moll

- | | | |
|----|-----------------------|-------|
| 8 | I. Overture | 12'46 |
| 9 | II. Courante | 2'15 |
| 10 | III. Gavottes I & II | 3'54 |
| 11 | IV. Passepieds I & II | 2'59 |
| 12 | V. Sarabande | 3'25 |
| 13 | VI. Bourrées I & II | 3'06 |
| 14 | VII. Gigue | 2'43 |
| 15 | VIII. Echo | 3'38 |

The four Duets BWV 802-805 (tracks 4-7) were published in the **Clavier-Übung III**

Benjamin Alard

Two-manual harpsichord by Jacob Kirkman (London, 1757)

Collection of the Musée instrumental de Provins

Clavier-Übung I

Partita No. 1 in B-flat major BWV 825

Si bémol majeur / B-Dur

1	I. Prelude	1'58
2	II. Allemande	4'10
3	III. Courante	2'59
4	IV. Sarabande	5'14
5	V. Menuets I & II	2'53
6	VI. Gigue	2'52

Partita No. 4 in D major BWV 828

Ré majeur / D-Dur

7	I. Ouverture	6'09
8	II. Allemande	10'13
9	III. Courante	3'55
10	IV. Sarabande	6'04
11	V. Aria	2'33
12	VI. Menuet	1'31
13	VII. Gigue	3'52

Partita No. 5 in G major BWV 829

Sol majeur / G-Dur

14	I. Præambulum	2'26
15	II. Allemande	4'50
16	III. Corrente	1'58
17	IV. Sarabande	4'32
18	V. Tempo di Minuetto	1'42
19	VI. Passepied	1'52
20	VII. Gigue	4'04

Benjamin Alard

Two-manual harpsichord by Jacob Kirkman (London, 1757)

Collection of the Musée instrumental de Provins

Partita No. 2 in C minor BWV 826

Do mineur / c-Moll

1		I. Sinfonia	4'45
2		II. Allemande	4'52
3		III. Courante	2'18
4		IV. Sarabande	3'33
5		V. Rondeau	1'57
6		VI. Capriccio	4'09

Partita No. 3 in A minor BWV 827

La mineur / a-Moll

7		I. Fantasia	2'32
8		II. Allemande	3'20
9		III. Corrente	3'09
10		IV. Sarabande	3'28
11		V. Burlesca	2'20
12		VI. Scherzo	1'15
13		VII. Gigue	4'03

Partita No. 6 in E minor BWV 830

Mi mineur / e-Moll

14		I. Toccata	7'18
15		II. Allemande	4'16
16		III. Corrente	5'37
17		IV. Sarabande	7'32
18		V. Air	1'36
19		VI. Tempo di Gavotta	2'14
20		VII. Gigue	6'17

Benjamin Alard

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

Collection of the Musée instrumental de Provins

Ce onzième volume de l'intégrale qui se poursuit fait entendre pour la première fois des compositions que Jean-Sébastien Bach a lui-même choisi de publier et cela à partir de 1726. Dans le coffret précédent, consacré notamment au *Petit Livre d'Anna Magdalena*, figuraient déjà deux *Partitas* (BWV 827 et 830) et autres "galanteries" jouées au clavicorde. Pour cette nouvelle version de ces deux *Partitas* ainsi que pour la BWV 826, je n'ai pas résisté au plaisir de rejouer le monumental clavicin de Hieronymus Albrecht Hass de 1740 afin d'en donner une version profondément orchestrale, grâce aux nombreuses possibilités de couleurs qu'offrent ses trois claviers.

Achevées en 1731, les six *Partitas* BWV 825-830 préfigurent la *Clavier-Übung II* publiée en 1735 et qui va permettre de restituer au clavecin les transcriptions imaginaires de pièces concertantes dans lesquelles vous pourrez entendre l'opposition d'un ou de plusieurs solistes au *ripieno*. Bach précise d'ailleurs spécifiquement dans cette *Clavier-Übung II* l'utilisation de deux claviers, et c'est la raison pour laquelle j'ai décidé de jouer – pour la première fois dans cette intégrale – un clavecin de facture anglaise de Jacob Kirkman (1757) doté d'une ingénieuse pédale permettant de changer les registres et ainsi de varier aisément les couleurs. C'est cet instrument que j'ai adopté pour le *Concerto dans le goût italien* BWV 971, l'*Ouverture à la manière française* BWV 831, et les *Partitas* BWV 825, 828 et 829.

J'ai choisi également de graver dans ce volume les quatre *Duetti* BWV 802-805 pour en donner une première version au clavecin, avant la version à l'orgue que vous entendrez dans un prochain volume dédié à la *Clavier-Übung III*.

"*Clavier-Übung* consistant en une *Aria* avec différentes variations pour le clavecin à deux claviers", c'est sous ce titre que Bach publie en 1741 un cycle connu aujourd'hui sous le nom de *Variations Goldberg* (qui est un titre posthume), et qui sera au programme du douzième volume de cette intégrale.

BENJAMIN ALARD
Juin 2025

En acceptant par un acte officiel signé et scellé en mai 1723 sa nomination aux fonctions de cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig, Johann Sebastian Bach prenait une décision qui allait avoir des conséquences considérables non seulement sur sa vie quotidienne, mais aussi sur les axes principaux de son œuvre et même sur la transmission de ses compositions. Lui-même sentait bien à l'évidence toute la portée de cette décision car, dans sa célèbre lettre du 28 octobre 1730 à son ami d'enfance Georg Erdmann, il écrit a posteriori que, "au début, il ne me paraissait pas du tout convenable, étant maître de chapelle, de devenir cantor, et c'est pourquoi ma résolution a traîné pendant tout un trimestre".

À Weimar, Bach avait certes composé de plus en plus souvent des cantates pour le culte dominical, mais il s'était surtout imposé, hormis ses fonctions d'organiste, comme musicien de chambre puis comme premier violon dans un orchestre de cour. Cette orientation professionnelle avait été renforcée par son engagement comme maître de chapelle à Coethen après ses années à Weimar. Même s'il pouvait regretter l'absence de musique sacrée figurée¹ à la cour réformée, Bach était heureux à Coethen, comme en témoigne son résumé peut-être un peu idéalisé de cette époque dans la lettre à Erdmann mentionnée ci-dessus : "Là-bas, j'avais un prince bienveillant qui aimait et connaissait la musique, auprès duquel je pensais finir ma vie." On pourrait ajouter que Bach jouissait à Coethen d'une liberté sans précédent. Ses conditions de travail lui laissaient apparemment suffisamment de temps pour réaliser, outre ses compositions destinées à la *Hofkapelle*, ses propres projets artistiques de plus grande envergure, notamment les six solos pour violon sans basse, et probablement aussi les six suites pour violoncelle, le premier volume du *Clavier bien tempéré* et les *Inventions et Sinfonies*.

La situation à laquelle Bach fut confronté d'emblée à Leipzig était diamétralement opposée à la quiétude de la vie à Coethen. Désormais, il devait consacrer toute son attention à la préparation et à l'organisation de la musique figurée hebdomadaire dans les principales églises de Leipzig, ce qui ne lui laissait guère le temps de s'intéresser à autre chose. Entre 1723 et 1727, le nouveau cantor de Saint-Thomas accomplit un travail quasi surhumain : en quatre ans seulement, il composa trois cycles complets de cantates sacrées. Ce répertoire, auquel il put aisément puiser à tout moment au cours des décennies suivantes, lui permit de se libérer d'une charge permanente qui aurait pu être écrasante.

Mais même pendant cette période presque exclusivement consacrée à la composition d'œuvres vocales, Bach continua de cultiver les genres de musique pour clavier qui l'avaient si assidûment occupé à Weimar et à Coethen. Près de cinq ans s'étaient écoulés depuis l'achèvement du *Clavier bien tempéré*, quatre bonnes années depuis l'achèvement des *Inventions et Sinfonies*, et ses *Suites anglaises* avaient vu le jour encore plus tôt. Vers 1723-1724, il reprit son travail sur les *Suites françaises*, commencées à Coethen, et redonna vie au genre traditionnel, mais déjà quelque peu démodé, de la suite pour clavecin. Il trouva peut-être une incitation supplémentaire à se tourner de nouveau vers la musique pour clavier dans les ouvrages imprimés de son prédécesseur, Johann Kuhnau. Ce dernier avait en effet publié en 1689 et 1692 deux recueils de sept partitas chacun intitulés *Neuer Clavier Übung Erster Theil (Nouvel exercice pour clavier, première partie)* et *Andrer Theil (Seconde partie)*.

À la fin de l'automne 1726, Bach annonça dans les journaux de Leipzig sa première *Partita* : "Il est porté à la connaissance des amateurs du clavier que Monsieur Johann Sebastian Bach, maître de chapelle de Son Altesse le duc d'Anhalt-Coethen et directeur de la musique de Leipzig, a l'intention de publier un recueil de suites pour le clavier, qu'il en a déjà écrit le début avec la première *Partita* et qu'il a l'intention de continuer peu à peu jusqu'à ce que l'ouvrage soit achevé." Dès cette première suite, Bach choisit le titre générique de *Clavier-Übung (Pratique du clavier)*, inspiré de Kuhnau, qu'il appliqua plus tard non seulement au recueil de ses six partitas, mais aussi à trois autres publications ambitieuses de musique pour clavier, qui ont paru entre 1735 et 1741.

Au moment de cette première annonce dans la presse, le plan d'ensemble du recueil était déjà prêt, et certaines pièces étaient même déjà composées, car les *Partitas* en *la* mineur et en *mi* mineur sont les deux œuvres qui ouvrent le *Petit Livre d'Anna Magdalena Bach*, commencé en 1725. Bach choisit comme date de publication des partitas individuelles les deux grandes foires commerciales de Leipzig : la foire de la Saint-Michel (29 septembre) de 1726, et la foire de Jubilate (ou foire de Pâques) de 1727, deux semaines après Pâques. Les *Partitas* I à IV ont donc été publiées entre 1726 et 1728. Il y eut ensuite une interruption d'environ un an et demi, pour des raisons qu'on ignore. Les *Partitas* V et VI n'ont en tout cas été mises en vente qu'en 1730.

¹ Musique figurative : terme technique désignant la manière dont Bach a embelli et donné un nouveau sens aux chorals luthériens dans ses motets, cantates et pièces d'orgue, en tissant de manière contrapuntique des figures motiviques dérivées des mélodies de chorals elles-mêmes.

Bach avait apparemment d'abord l'intention de suivre Kuhnau en ce qui concerne le nombre de partitas. C'est ce qu'indique une autre annonce parue dans la presse le 1^{er} mai 1730 : "Il est porté à la connaissance des amateurs de musique pour clavier que la cinquième suite de la *Clavier-Übung* de Bach est maintenant terminée, et que, avec les deux dernières suites restantes, l'ensemble de ce petit ouvrage sera achevé pour la prochaine foire de la Saint-Michel." À l'automne 1730, cependant, seule la *Partita* VI en *mi* mineur fut publiée.

Afin d'assurer la plus large diffusion possible à ses différentes impressions séparées, Bach fit appel dans plusieurs grandes villes à des commissionnaires chez lesquels on pouvait se procurer des exemplaires de l'édition. L'avis de mise en vente des *Partitas* II et III donne une idée de l'important réseau de distribution dont disposait le compositeur. L'annonce précise que les *Partitas* étaient disponibles "non seulement chez l'auteur, mais aussi : 1) chez Monsieur Petzold, à Dresde, musicien et organiste de la chambre de Sa Majesté le roi de Pologne et prince électeur de Saxe ; 2) chez Monsieur Ziegler, directeur de la musique et organiste de l'église Saint-Ulrich de Halle ; 3) chez Monsieur Böhm, organiste de l'église Saint-Jean de Lüneburg ; 4) chez Monsieur Schwaneberg, musicien de la chambre princière de Brunswick, à Wolfenbüttel ; 5) chez Monsieur Fischer, musicien de la ville et du Conseil de Nuremberg, et enfin 6) chez Monsieur Roth, musicien de la ville et du Conseil d'Augsbourg."

Une fois achevée la publication des éditions séparées à la fin de l'automne 1730, Bach réunit les six *Partitas* (BWV 825-830) en un recueil baptisé "opus 1", probablement mis en vente pour la foire de Pâques de 1731. En dépit de leurs hautes exigences artistiques et techniques, ces pièces connurent un grand succès. Il n'est donc guère surprenant qu'on conserve aujourd'hui autant d'exemplaires de l'édition imprimée – trente –, outre les nombreuses copies manuscrites. Johann Nikolaus Forkel commenta l'accueil réservé à cette première édition dans sa biographie de Bach parue en 1802, s'appuyant vraisemblablement sur les témoignages des deux fils aînés du compositeur : "En son temps, cette publication fit grand bruit dans le monde musical : on n'avait guère vu ni entendu jusqu'alors d'aussi excellentes compositions pour le clavecin. Quiconque apprenait à en bien exécuter quelques pièces pouvait réussir dans le monde grâce à cela ; et, même à notre époque, un jeune artiste pourra encore en acquérir de l'honneur, tant elles sont brillantes, harmonieuses, expressives et toujours nouvelles."

Avec ses *Partitas*, Bach inaugure effectivement un nouveau chapitre dans l'histoire de la suite comme genre. Il réussit à ouvrir de nouveaux champs expressifs aux formes de danse standardisées, poussant la diversité de leur rythmique et de leur écriture aux limites du possible. On voit à quel point il cherche à donner des accents nouveaux à chacune des suites dès l'intitulé de leur mouvement d'ouverture respectif : Præludium – Sinfonia – Fantasia – Overture – Præambulum – Toccata. Dans le même esprit, il choisit pour chaque mouvement final une mesure différente. Même les mouvements "de base" de la suite (allemande, courante, sarabande) se distinguent par leur très grande diversité, et chaque partita propose une sélection différente de "galanteries" à la mode. D'un point de vue compositionnel, Bach alterne dans ses mouvements l'écriture à deux et trois voix, cherchant manifestement tout autant la rigueur contrapuntique que la beauté chantante des lignes. Quand il écrit sur la page de titre de ses *Inventions* de 1723 – pièces didactiques de petit format – que l'élaboration selon les règles établies d'idées musicales dans une écriture contrapuntique à deux ou trois voix et un "style chantant dans le jeu" sont les idéaux suprêmes du compositeur et de l'exécutant, cela s'applique tout autant aux grandes suites de la *Clavier-Übung*.

Quatre ans après la publication de la *Clavier-Übung* I, le deuxième volume parut pour la foire de Pâques de 1735. Cette fois, Bach renonça au processus laborieux consistant à se charger lui-même de l'édition et à faire appel à des commissionnaires extérieurs : il confia la fabrication et la diffusion de l'ouvrage à l'imprimeur et éditeur nurembergeois Christoph Weigel le Jeune (1702-1777), qui s'associa à son tour au libraire leipzigois Johann Meindel. De toute évidence, cette deuxième partie connut elle aussi un grand succès, si bien qu'on la retira dès l'automne de l'année suivante.

Comme l'indique la page de titre, la *Clavier-Übung* II est destinée à "un clavecin à deux claviers" et comprend deux compositions de conception délibérément contrastée : un *Concerto nach Italienischen Gusto* (*Concerto dans le goût italien*, BWV 971), accompagné d'une *Overture nach Französischer Art* (*Overture à la manière française*, BWV 831). Bach y présente donc les deux styles nationaux prédominants de son époque à travers des œuvres

emblématiques, dont l'opposition est encore soulignée par les tonalités à intervalle de triton – *fa* majeur pour le *Concerto italien*, *si* mineur pour l'*Overture à la manière française*. Cette succession d'un concerto et d'une ouverture rappelle les programmes du Collegium musicum d'étudiants leipzigois, qui débutaient généralement par des œuvres de ces deux genres. Du reste, l'impression du recueil coïncide avec sa période de collaboration la plus intense avec cet ensemble.

Les fils de Bach furent manifestement conquis par ces deux compositions. Wilhelm Friedemann écrivit peu après une sonate pour clavecin reprenant le thème du premier mouvement du *Concerto italien*, et Carl Philipp Emanuel conclut sa Suite en *mi* mineur – œuvre de jeunesse – par un mouvement intitulé *Echo*, qui fait manifestement référence au finale de l'*Overture à la manière française*. Même le détracteur notoire de Bach, Johann Adolph Scheibe, loua le *Concerto italien* en termes enthousiastes : "Parmi les œuvres musicales que l'imprimerie a fait connaître, on trouve en particulier un concerto pour clavier qui a pour auteur le célèbre Bach et qui est écrit dans la tonalité de *fa* majeur, arrangé de la meilleure manière qui puisse s'appliquer à ce genre de pièces. Ce concerto pour clavier doit être considéré comme un modèle accompli d'un concerto à une seule voix [un instrument seul] bien conçu."

Avec ce concerto, Bach imite dans les mouvements extrêmes l'alternance de ritournelles et d'épisodes (ou tutti et solos) d'une authentique œuvre orchestrale de style italien en utilisant les registrations que permettaient les deux claviers, tandis que dans le mouvement lent central il crée l'illusion d'une expressive cantilène solo sur des figures ostinato du pupitre de cordes qui l'accompagne. En revanche, l'*Overture à la manière française* utilise des timbres quasi orchestraux. Ainsi, la Gavotte I et la Bourrée I sonnent comme des pièces pour ensemble complet, avec cordes et vents, tandis que les mouvements alternatifs, Gavotte II et Bourrée II, évoquent des trios de cordes dans le grave. Dans le deuxième Passepied, l'écriture s'éclaircit également. Ici, deux voix supérieures accompagnées d'un *bassetto* aigu jouent en tierces et sixtes parallèles. Quant à la Sarabande, avec sa texture dense à quatre voix, elle est l'un des mouvements de suite les plus complexes de Bach.

Quatre ans plus tard, Bach entreprit de faire imprimer la troisième partie de sa *Clavier-Übung*. Le 10 janvier 1739, son cousin et secrétaire privé Johann Elias Bach en informa le cantor de Ronneburg, Johann Wilhelm Koch : "Monsieur mon cousin va publier quelques œuvres pour clavier qui sont essentiellement faites pour Messieurs les organistes et qui sont extrêmement bien composées ; elles seront sans doute terminées pour la prochaine foire de Pâques et compteront environ quatre-vingts pages." La date de publication prévue fut certes quelque peu retardée, mais l'édition dépassa ensuite toutes les attentes.

Outre le grand Prélude et Fugue en *mi* bémol majeur BWV 552 et les vingt et un chorals pour orgue, cette troisième partie contient quatre *Duetti*, c'est-à-dire des pièces *manualiter* à deux voix, d'une écriture contrapuntique rigoureuse. Bach avait déjà expérimenté l'écriture contrapuntique à deux voix dans ses *Inventions* ; ici, il en explore les possibilités encore plus en profondeur. Selon une idée répandue dans l'esthétique musicale berlinoise du milieu du XVIII^e siècle, la véritable maîtrise de l'écriture polyphonique se révèle dans l'art de l'omission. Pour Johann Philipp Kirnberger, seul domine les secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint celui qui sait les présenter dans une écriture transparente à deux voix, sans que l'oreille perçoive le moindre défaut d'harmonie ou de logique musicale. Comme exemples classiques de ce grand art, Kirnberger cite expressément, outre les *Inventions*, les quatre *Duetti* de la troisième partie de la *Clavier-Übung*. Le *Duetto* I en *mi* mineur BWV 802 utilise un thème marquant qui commence par un trait en gamme avant de se transformer en une ligne chromatique descendante hésitante. Le contrepoint obligé, introduit à la deuxième mesure, fait presque fonction de deuxième thème. Les échanges de voix et les marches harmoniques déterminent la suite de la pièce. Le *Duetto* II en *fa* majeur BWV 803 est un tour de force d'écriture : après une première section de style fugué vient un passage central élaboré en canon, qui, malgré une conduite des voix strictement linéaire, explore un large spectre tonal dans ses modulations avant de conclure par une reprise de la première section. Dans le *Duetto* III en *sol* majeur BWV 804, qui semble en revanche léger et dansant, les deux voix alternent entre un thème caractéristique et des figurations enjouées, à la manière d'une grande invention. Enfin, le *Duetto* IV en *la* mineur BWV 805, d'une écriture très dense, est une véritable fugue à deux voix avec contrepoint obligé.

© 2025 PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

CLAVECIN À DEUX CLAVIERS DE JACOB KIRKMAN, LONDRES, 1757

Collection du Musée instrumental de Provins

Le clavecin anglais du XVIII^e siècle représente l'un des sommets de l'art européen de la facture instrumentale. L'influence croissante des artisans allemands en Angleterre après la succession hanovrienne en 1714 a profondément marqué la fabrication d'instruments, notamment grâce à Hermann Tabel, facteur d'origine allemande installé à Londres vers 1715. Il forma Burkat Schudi (1702-1773) et Jacob Kirkman (1710-1792), deux figures majeures d'origine suisse-allemande et alsacienne respectivement.

Kirkman, devenu contremaître de Tabel, épousa sa veuve en 1738, héritant de son atelier. Grâce à sa vision commerciale et à son talent, il fonda l'atelier le plus prolifique d'Europe, produisant plus de 1000 clavecins de grande qualité, dont 150 existent encore. Ses instruments, tout comme ceux de Schudi, furent exportés à travers l'Europe, notamment en Espagne, Italie et Allemagne. L'un des plus célèbres, commandé par Frédéric le Grand à Schudi en 1746, aurait été joué par Bach lors de sa visite à Potsdam en 1747.

Le clavecin présenté ici, commandé en 1757 par Sir Richard Burdett pour Foremarke Hall (Derbyshire), est l'un des mieux conservés et décorés. Sa marqueterie élaborée témoigne de la fusion des traditions anglaise, flamande et allemande. Ce contexte culturel reflète aussi la présence en Angleterre de compositeurs tels Haendel, Abel et Johann Christian Bach. Le jeune Mozart visita l'atelier de Kirkman en 1764 et joua sur un instrument similaire devant la Reine Charlotte.

Ce clavecin possède trois jeux de cordes (deux 8' et un 4'), une tessiture de cinq octaves et un jeu nasard. Il utilise des sautereaux en "jambe de chien" pour accoupler les deux registres de 8', à la manière allemande. Il est aussi équipé d'un précoce "machine stop", qui permet de changer les registres via une pédale. Ce système rend possible des effets dynamiques rares sur clavecin, très utile pour des œuvres comme le *Concerto italien*.

Cet enregistrement est le premier réalisé sur cet instrument et l'un des rares à mettre en valeur un clavecin anglais historique dans le répertoire de Bach. Malgré leur grande qualité, ces instruments ont été peu utilisés depuis un demi-siècle, au profit du modèle français, jugé plus pratique et plus "authentique". Frank Hubbard, célèbre écrivain de l'histoire du clavecin et facteur visionnaire, louait pourtant les Kirkman pour la magnificence de leur timbre. Mais sa préférence pour la fabrication de clavecins français, notamment les copies de Taskin, a influencé plusieurs générations d'interprètes.

Dans cette quête d'authenticité au XX^e siècle, les clavecins anglais furent souvent perçus comme provinciaux ou peu adaptés au grand répertoire européen. Pourtant, au XVIII^e siècle, ils étaient joués et appréciés dans toute l'Europe, de Saint-Petersbourg à Madrid. Ils constituent des véhicules remarquables pour la musique de compositeurs comme Bach et Scarlatti.

Benjamin Alard a découvert cet instrument en 2021 à Provins lors de l'enregistrement du Premier Livre du *Clavier bien tempéré* et fut étonné par ses qualités. Bien que moins complexe que le clavecin Hass de 1740, le Kirkman partage avec lui une mécanique d'une précision exceptionnelle et une robustesse qui lui a permis de traverser les siècles sans altération majeure.

Le Musée instrumental de Provins est fier d'avoir mis cet instrument à sa disposition pour ce projet Bach en partenariat avec harmonia mundi. Ce clavecin de 1757 illustre brillamment l'excellence de la facture anglaise qui mérite de retrouver sa place centrale dans la tradition du clavecin.

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 Johann Sebastian 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 de 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 également 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).² 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

This eleventh volume of the ongoing complete edition introduces keyboard compositions that Johann Sebastian Bach himself chose to publish, from the year 1726 onwards. The previous box set, devoted largely to the *Notebook for Anna Magdalena Bach*, already featured two of the Partitas (BWV 827 and 830) and other ‘galant’ pieces, played on the clavichord. For this new version of those two Partitas, as well as for the Partita BWV 826, I could not resist returning to the monumental harpsichord of 1740 by Hieronymus Albrecht Hass, in order to present those works in a pre-eminently orchestral version, thanks to the wide choice of potential colours offered by the instrument’s three manuals.

Completed in 1731, the six *Partitas* BWV 825-830 foreshadow the *Clavier-Übung II* published in 1735, where I have taken the opportunity of restoring to the harpsichord Bach’s imaginary transcriptions of concertante works, in which you can hear one or several soloists pitted against the orchestral *ripieno*. In *Clavier-Übung II* Bach actually specifies the use of two manuals, which is why – for the first time in this series – I decided to play an English harpsichord of 1757 made by Jacob Kirkman, featuring an ingenious pedal mechanism that enables the easy changing of registers, and thus a supple variation of colours. I chose this instrument for the *Partitas* BWV 825, 828 and 829, the *Italian Concerto* BWV 971, and the *Overture in the French Style* BWV 831.

I also decided to include the four *Duetti* BWV 802-805 in this volume, so as to give them their first hearing on the harpsichord, preceding the version for organ you can hear in the next volume, dedicated to *Clavier-Übung III*.

Later, in 1741, Bach published a work he entitled ‘*Clavier-Übung consisting of an Aria with different variations for the two-manual harpsichord*’, the cycle we know today under its posthumous title of the *Goldberg Variations*. That work will also form part of the programme of Volume 12 of this complete edition.

BENJAMIN ALARD
June 2025
Translation: John Thornley

When in May 1723 Johann Sebastian Bach signed his name and affixed his seal to an official document accepting the post of Cantor of St Thomas’s School in Leipzig, he made a decision whose consequences would reach far beyond the immediate circumstances of his life, affecting the areas on which his creative work would focus, and even the transmission of his works. Bach himself clearly felt the lasting implications of his decision, for in a famous letter of 28 October 1730 to his old friend Georg Erdmann he reported that ‘initially it did not seem the right thing, to become a Cantor after being a Kapellmeister, which is why I put off making my decision for three months.’

During his time at Weimar, the young Bach had found himself increasingly writing cantatas for the Sunday services, yet alongside his main duties as organist he had also won a reputation as a chamber musician and later as the leader of the court orchestra. This career path had been reinforced by his next position at Cöthen. Because of the Cöthen court’s strictly Reformed outlook, he had to go without composing and performing the figural music¹ of his religious motets and cantatas, and yet Bach had been happy at Cöthen, as that letter to Georg Erdmann makes plain – although it gives a possibly rather idealized resumé of his time there: ‘I had a gracious and music-loving Prince, with whom I had thought to live till the end of my days.’ True, Bach enjoyed freedoms at Cöthen that he had never previously known. His working conditions evidently left him enough time, alongside composing for the Hofkapelle, to realize sizeable artistic projects of his own, among them his six Solo Violin Sonatas, and probably also the six Cello Suites, Book I of *The Well-Tempered Clavier*, and the keyboard Inventions and Sinfonias.

From his very first day in Leipzig, the situation that confronted Bach was the diametrical opposite of his tranquil conditions at Cöthen. His main attention must now be concentrated on preparing and organizing the constant weekly figural music at the main Leipzig churches, which initially left him with scarcely any time at all for other interests. In the four years between 1723 and 1727, the new Cantor managed the almost superhuman feat of composing three full cycles of church cantatas. With this repertoire, on which in the coming decades he was able to draw at any time without much effort, he was able to win his freedom from a potentially never-ending burden.

Yet even during this period, almost exclusively dedicated to the composition of vocal works, Bach still continued to occupy himself with the keyboard music genres he had so intensively cultivated at Weimar and Cöthen. The year he moved to Leipzig marked five years since he had completed his *Well-Tempered Clavier*, and a good four years since he had penned the last of the Inventions and Sinfonias – his English Suites date back even further. In 1723-4 he took up the work begun at Cöthen on the French Suites, giving new life to the genre of the keyboard suite, which though rich in tradition was now rather out of fashion. Possibly he found an additional stimulus to return to keyboard music in the printed works of his late predecessor at Leipzig, Johann Kuhnau, who had published two collections each of seven Partitas under the title *Neuer Clavier Übung Erster Theil* and then *Andrer Teil (New Keyboard Exercises, Part One...the Other Part)* back in 1689 and 1692.

In the late autumn of 1726, Bach placed an announcement of his forthcoming Partita No. 1 in the city journal *Leipziger Post-Zeitungen*: ‘Whereas the Kapellmeister of the Princely State of Anhalt-Cöthen and Choral Director of Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach, wishes to publish a book of keyboard suites, has already begun with the first Partita, and is minded to continue gradually until the Opus is completed, this is hereby made known to lovers of the keyboard.’ For this first piece, Bach had already chosen the general series title ‘Clavier-Übung’ (Keyboard Exercise), a title he later gave to the collection of six Partitas, and later still extended to his three further publications of challenging keyboard music that appeared in the years between 1735 and 1741.

At the time of that first newspaper advertisement, Bach had not only planned out the whole series, but some pieces were evidently already composed, for the Partitas in A minor and E minor correspond to the first pieces found in the *Little Keyboard Book of Anna Magdalena Bach* that was begun in 1725. For the publishing dates of the individual scores, Bach decided on the dates of the two great biannual Leipzig Trade Fairs, beginning with the Michaelmas Fair of 29 September 1726, and the ‘Jubilate Fair’ that would take place two weeks after Easter in 1727. Partitas Nos. 1-4 therefore appeared in the years 1726 to 1728. An interruption of around one and a half years then followed, for some unknown reason: at any rate, Partitas Nos. 5 and 6 were not published until 1730. Bach had evidently originally intended to compose a full seven partitas, the same number as Kuhnau, for a further newspaper announcement on 1 May 1730 ran as follows: ‘Whereas the fifth Suite [i.e. Partita] of Bach’s Clavier-

¹ Figural music: a technical term for the way Bach embellished and gave new meaning to the Lutheran chorales in his motets, cantatas and organ pieces, by contrapuntally weaving motivic figures derived from the chorale melodies themselves.

Übung is now completed, and the still remaining two will be finally issued at the next Michaelmas Fair bringing the whole work to a conclusion, this is duly made known to lovers of the keyboard.’ However the autumn of 1730 saw the publication of only a single Partita – No. 6 in E minor.

In order to achieve the maximum reach for each separate publication, Bach commissioned representatives in several large German cities, from whom copies of each edition could be obtained. The sale announcement of Partitas 2 and 3 gives an impression that the composer could rely on a quite considerable retail network. The newspaper advertisement states that Bach’s Partitas are ‘not only obtainable from the composer, but also from 1) Herr Petzold,² Royal Polish and Electoral Saxon Organist in Dresden 2) Herr Ziegler,³ Music Director and organist at St Ulrich in Halle 3) Herr Böhm,⁴ Organist at St Johann in Lüneburg 4) Herr Schwaneberg,⁵ Chamber Musician to the Duke of Brunswick at Wolfenbüttel 5) Herr Fischer,⁶ City and Council Musician in Nuremberg, and 6) Herr Roth,⁷ City and Council Musician in Augsburg.’

Once the Partitas had all been separately published, in the late autumn of 1730, Bach united all six of them (BWV 825-830) in a single published volume that was designated in the printed edition as ‘Op.1’, and was presumably marketed at the 1731 Easter Fair. Despite their high artistic and technical demands, the pieces had an immense success, indicated not only by the astonishingly large number of printed copies surviving today (as many as 30), but by the many manuscript copies we have proof of. Johann Nikolaus Forkel commented in his 1802 Bach Biography on the way that first edition was received, doubtless relying on oral testimony from Bach’s two elder sons: ‘This work attracted much attention in the musical world of its time; until then nobody had ever seen or heard such superb keyboard compositions. Anyone who had learnt to play some of those pieces really well could make a career with them, and even in our own time a young artist will be able to win great honour with these works – so brilliant are they, so pleasing to the ear, so expressive, and always fresh.’

Indeed, with his Partitas Bach opened a new chapter in the history of the suite. He managed to give the standardized dance forms new expressive dimensions, and to expand their rhythmic and structural variety to the very limit. How keen he was to give a different character to each of the six Partitas can be seen in the titles of their opening movements: Praeludium – Sinfonia – Fantasia – Overture – Praeambulum – Toccata. With the same intention he chose a different time signature for each finale. Even with the invariable central movements of the suite (the Allemande, Courante and Sarabande) there is an enormous degree of variety, and each Partita also includes a different selection of movements in the fashionable galant style (such as the Rondeau, Capriccio and Burlesca).

In his suite movements, Bach alternates two- and three-part writing, evidently aiming in equal measure at both contrapuntal strictness and a convincingly vocal melodic line. When in 1723, in the explanatory title of his newly-composed Inventions – small-scale tutorial pieces for practising the keyboard – he writes that the highest ideals of a composing and performing musician lie in the exposition of thematic ideas in a two-voiced and then three-voiced texture, above all achieving thereby ‘a cantabile kind of playing’, we can apply this statement equally to the great suites of his Clavier-Übung.

Four years after the publication of Clavier-Übung I, its second part appeared at the Easter Trade Fair of 1735. This time Bach refrained from the cumbersome procedure of self-publishing with a network of regional retail agents; instead he charged the Nuremberg printer-publisher Christoph Weigel the Younger (1702-1777) with the printing and distribution, and Weigel in turn licensed a Leipzig bookseller, Johann Meindel. This second part of the Clavier-Übung was evidently also extremely successful, for already by the autumn a second edition was being printed.

As is specified on the title page, Clavier-Übung II is intended ‘for a harpsichord with two manuals’, and consists of two deliberately contrasting works: a ‘Concerto in the Italian Manner’ (BWV 971), and an ‘Overture in the French Style’ (BWV 831). Here Bach was presenting the two leading national styles of his time in representative

works, their musical opposition reinforced by the consciously symbolic interval between the tonic notes of their two main keys of F major and B minor: i.e. the traditionally ‘diabolic’ interval of a tritone. The sequence of Concerto and Overture recalls the programmes of the Leipzig student orchestral players, the ‘Collegia musica’, which usually began with works of both these genres. In fact, both these new keyboard works were published during the most intensive phase of Bach’s collaboration with this ensemble.

Bach’s own sons were evidently highly impressed by these two compositions. Very soon Wilhelm Friedemann composed a Harpsichord Sonata audibly referencing the opening movement of the Italian Concerto, while the finale of Carl Philipp Emmanuel’s early Suite in E minor, a movement entitled ‘Echo’, is clearly related to the ‘Echo’ finale of BWV 831. Even Bach’s notoriously severe critic Johann Adolph Scheibe gave the Italian Concerto enthusiastic words of praise: ‘Of special interest among recent publications is a Keyboard Concerto in the key of F, whose author is the celebrated Bach, and which is composed in the very finest manner that can possibly be employed in such pieces. This Keyboard Concerto can be seen as the perfect model of a well-written concerto for a single instrument.’

In the Concerto, by engaging both keyboards to make contrasts of register in the first and last movements, Bach imitates the alternation of the ritornelli and episodes (i.e. the tutti and soli passages) of an actual orchestral concerto in the Italian style, while in the slow central movement he gives the illusion of an expressive solo cantilena over ostinato figures in the accompanying strings. The Overture, on the other hand, has a consistent texture of orchestral colours throughout. Gavotte I and Bourrée I resound like a full orchestra of strings and wind, while their central sections, Gavotte II and Bourrée II, resemble string trios in a low register. The second Passepied also sees a lightening of the texture, with two upper voices in parallel thirds and sixths accompanied as if by a high string bass of the period. The Sarabande, with its dense four-part counterpoint, is among Bach’s most complex suite movements.

After another four-year gap, Bach went about printing the third part of his Clavier-Übung. On 10 January 1739, his cousin and private secretary Johann Elias Bach informed the Cantor of Ronneburg, Johann Wilhelm Koch: ‘And another thing: my cousin will be publishing some pieces for keyboard, mainly for organists, and really well composed; they will probably be ready for the coming Easter Fair, making up some 80 pages.’ Though the planned publication date was rather delayed, the printed works themselves exceeded all expectations.

As well as the great ‘St Anne’ Prelude and Fugue in E flat BWV 552 and the 21 Organ Chorales, this third part contains four *duetti*, strictly contrapuntal two-part compositions for manuals (without pedals). Bach had already tried out two-part contrapuntal writing in his Inventions, and here he explores its possibilities still further. The school of musical aesthetics propagated in Berlin in the mid-18th century claimed that the true mastery of polyphonic technique lay in the art of omission. According to Johann Philipp Kirnberger,⁸ the intricate secrets of harmony and counterpoint were possessed only by those who could demonstrate them plainly in two-part writing, without the ear being able to note the least defect in euphony or musical logic. As classic examples of this high art, besides the Inventions, Kirnberger cited in particular the four Duets from Part Three of Bach’s Clavier-Übung. The incisive theme of Duet No. 1 in E minor (BWV 802) begins with a rushing melodic minor scale, upwards and downwards, followed by a halting, gradually descending chromatic line. The obligato left-hand counterpoint entering in Bar 2 almost assumes the importance of a second theme, and the piece’s continuation is characterized by sequential writing and the exchanging of parts. The *Duetto* No. 2 in F major (BWV 803) is something of a compositional tour de force: after an opening fugal section, the central part is worked out canonically, and despite the strictly linear texture the voices manage to modulate through a wide spectrum of keys, before the piece ends with the repetition of the first section. By contrast, there is more of a dancing lightness about the third Duet in G major (BWV 804), which is rather like an extended Invention in which the two voices expose a characteristically winding main theme alternating with playful figurations. As for the compactly worked Duet No. 4 in A minor (BWV 805), it ends the set with an out-and-out two-part fugue in strict counterpoint.

2 Christian Petzold (1677-1733), composer and organist. The famous Minuet in G copied into Anna Magdalena’s Notebook, and long assumed to be by Bach himself, has more recently been attributed to Petzold.

3 Johann Gorthalf Ziegler (1688-1747) studied with Bach at Weimar.

4 Georg Böhm (1661-1733), a highly-reputed keyboard veteran. As a 15-year old youth, Bach travelled to Lüneburg to study there (together with his friend Erdmann), and heard Böhm play the organ; he may also have studied with him.

5 Johann Gottfried Schwanberger (also Schwanberg/ Schwaneberger), composer and keyboard virtuoso.

6 Gabriel Fischer (1684-1749), Nuremberg musician and dealer in printed music.

7 J.M. Roth.

8 Kirnberger (1721-1783) a composer (mainly of fugues) and music theorist, was a pupil of Bach between 1739 and 1741.

TWO-MANUAL HARPSICHORD BY JACOB KIRKMAN, LONDON, 1757

Collection of the Musée instrumental de Provins

The eighteenth-century English harpsichord represents one of the high points of European instrument making. The growing influx of German craftsmen into England after the Hanoverian succession in 1714 deeply influenced instrument building, notably through Hermann Tabel, a German-born maker who settled in London around 1715. He trained Burkat Schudi (1702-1773) and Jacob Kirkman (1710-1792), two major figures of Swiss-German and Alsatian origin respectively.

Kirkman, who became Tabel's foreman, married his widow in 1738 and inherited his workshop. With business acumen and remarkable skill, he established the most prolific harpsichord workshop in Europe, producing over 1,000 instruments of exceptional quality, around 150 of which still survive. His harpsichords, like those of Schudi, were exported across Europe, especially to Spain, Italy, and Germany. One of the most famous, ordered by Frederick the Great from Schudi in 1746, is thought to have been played by Bach during his visit to Potsdam in 1747.

The harpsichord presented here, commissioned in 1757 by Sir Richard Burdett for Foremarke Hall (Derbyshire), is among the best preserved and most finely decorated. Its elaborate marquetry reflects the fusion of English and German traditions. This cultural blend is also echoed by the presence in England of prominent composers like Handel, Abel, and Johann Christian Bach. The young Mozart visited Kirkman's workshop in 1764 and played a similar instrument before Queen Charlotte.

This harpsichord has three sets of strings (two 8' and one 4'), a five-octave compass, and a lute stop. It features dogleg jacks – typical of German instruments – for coupling the two 8' registers. It is also equipped with an early "machine stop", enabling register changes by pedal. This allows for dynamic effects rarely found on the harpsichord, particularly useful in pieces like the *Italian Concerto*.

This recording is the first ever made on this instrument and one of the few to feature a historic English harpsichord in Bach's repertoire. Despite their exceptional quality, such instruments have been little used over the past fifty years, eclipsed by the French model considered more practical and "authentic". Frank Hubbard, renowned harpsichord historian and enlightened builder, praised the tonal richness of Kirkman instruments. Yet his focus on French harpsichords – particularly his Taskin replicas – strongly influenced several generations of performers.

In the twentieth century's quest for authenticity, English harpsichords were often seen as provincial or ill-suited to the great European repertoire. Yet in the eighteenth century, they were played and admired across Europe, from St. Petersburg to Madrid. They remain outstanding vehicles for the music of composers like Bach and Scarlatti.

Benjamin Alard discovered this instrument in 2021 in Provins while recording Book I of *The Well-Tempered Clavier* and marvelled at its qualities. Though less complex than the 1740 Hass harpsichord, the Kirkman shares its exceptional mechanical precision and durability, surviving for centuries without any significant alteration.

The Musée Instrumental de Provins is proud to have provided this instrument for the Bach project in partnership with harmonia mundi. This 1757 Kirkman brilliantly illustrates the excellence of English harpsichord making which deserves to reclaim its central place in the European harpsichord tradition.

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).⁹ 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

In diesem elften Teil der kontinuierlich weitergeführten Gesamtaufnahme erklingen erstmals Kompositionen, die ab 1726 auf Johann Sebastian Bachs eigene Entscheidung hin publiziert wurden. Bereits in der vorausgegangenen Box, die insbesondere dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* gewidmet ist, sind die beiden *Partiten* BWV 827 und 830 enthalten, ebenso wie andere auf dem Clavichord gespielte „Galanterien“. Nun konnte ich mir das Vergnügen nicht versagen, für die erneute Aufnahme dieser beiden Partiten sowie für die mit der Bezeichnung BWV 826 wieder das großartige Cembalo von Hieronymus Albrecht Hass aus dem Jahr 1740 zu nutzen: Mit seinen drei Manualen bietet es nämlich eine Vielzahl an Klangfarben, was eine sehr orchestrale Interpretation ermöglicht.

Die *Sechs Partiten* BWV 825-830 wurden 1731 vollendet und geben einen Vorgeschmack der 1735 publizierten *Clavier-Übung II*, mit der am Cembalo die Idee von Bearbeitungen konzertanter Stücke vermittelt wird, so dass die Gegenüberstellung von einem oder mehreren Solisten und dem Ripieno hörbar ist. Übrigens gibt Bach in dieser *Clavier-Übung II* explizit die Anweisung, auf zwei Manualen zu spielen, und aus diesem Grund habe ich mich – zum ersten Mal im Rahmen dieser Gesamtaufnahme – für ein Cembalo englischer Bauart entschieden: Das Instrument von Jacob Kirkman aus dem Jahr 1757 verfügt über ein raffiniertes Pedal, mit dem Registerwechsel vorgenommen und folglich mühelos viele verschiedene Klangfarben erzeugt werden können. Dieses Cembalo benutzte ich für die *Partiten* BWV 825, 828 und 829, für das „*Concerto nach Italiaenischen Gusto*“ BWV 971 sowie für die „*Overture nach Französischer Art*“ BWV 831.

Ich habe auch beschlossen, die vier *Duetts* BWV 802-805 in dieses Programm aufzunehmen. Hier interpretiere ich sie auf dem Cembalo, und in einer weiteren, der *Clavier-Übung III* gewidmeten Aufnahme werde ich sie auf der Orgel spielen.

„Clavier-Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit zwei Manualen“: Unter diesem Titel veröffentlichte Bach 1741 einen Zyklus, der heute als „*Goldberg-Variationen*“ (so die posthume Bezeichnung) bekannt ist. Dieses Werk wird im zwölften Teil der Gesamtaufnahme zu hören sein.

BENJAMIN ALARD

Juni 2025

Übersetzung: Irène Weber-Fraboese

Als Johann Sebastian Bach im Mai 1723 auf einem offiziellen Revers mit Unterschrift und Petschaft seine Berufung zum Kantor der Leipziger Thomasschule annahm, traf er eine Entscheidung, die über die unmittelbaren Umstände seines Lebens hinaus auch für die Schwerpunkte seines Schaffens und selbst für die Überlieferung seiner Werke weitreichende Konsequenzen haben sollte. Bach selbst hat die Tragweite dieses Entschlusses offenbar deutlich empfunden, denn in seinem berühmten Brief vom 28. Oktober 1730 an den Jugendfreund Georg Erdmann bekundet er rückblickend, dass es ihm „anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden, weßwegen auch meine resolution auf ein vierthel Jahr trainirete.“

In Weimar hatte Bach zwar mit zunehmender Häufigkeit Kantaten für den sonntäglichen Gottesdienst geschrieben, vor allem aber hatte er sich neben seinem Organistenamt als Kammermusiker und später als Konzertmeister für eine Tätigkeit in einem höfischen Orchester profiliert. Diese berufliche Ausrichtung war durch die den Weimarer Jahren folgende Anstellung als Kapellmeister in Köthen noch bekräftigt worden. Dass Bach in Köthen glücklich war, auch wenn er an dem reformierten Hof die Pflege der geistlichen Figuralmusik vermisst haben mag, geht aus seinem in dem erwähnten Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann enthaltenen, vielleicht ein wenig idealisierenden Resümee jener Zeit hervor: „Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen.“ Vielleicht dürfen wir ergänzend noch hinzufügen, dass Bach in Köthen Freiheiten genoss wie nie zuvor. Seine Arbeitsbedingungen ließen ihm offenbar genügend Zeit, neben dem Komponieren für die Hofkapelle in größerem Umfang auch eigene künstlerische Projekte zu realisieren, darunter die sechs Soli für Violine ohne Bass, vermutlich auch die sechs Cello-Suiten, den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers und die Inventionen und Sinfonien.

Die Situation, mit der Bach sich in Leipzig vom ersten Tag an konfrontiert sah, stand in diametralem Gegensatz zu den beschaulichen Köthener Verhältnissen. Seine Aufmerksamkeit hatte von nun an der Bereitstellung und Organisation der allwöchentlichen Figuralmusik an den Leipziger Hauptkirchen zu gelten, was ihm zunächst kaum Kapazitäten für andere Interessen ließ. In der Zeit von 1723 bis 1727 erbrachte der neue Thomaskantor eine schier übermenschliche Leistung: Innerhalb von nur vier Jahren schuf er drei vollständige Zyklen von Kirchenkantaten. Mit diesem Repertoire, auf das er in den folgenden Jahrzehnten jederzeit ohne größeren Aufwand zurückgreifen konnte, erkaufte er sich die Befreiung von einer potentiell erdrückenden Dauerbelastung.

Doch selbst in dieser nahezu ausschließlich der Komposition von Vokalwerken gewidmeten Periode beschäftigte Bach sich weiterhin mit den in Weimar und Köthen so intensiv gepflegten Gattungen der Tastenmusik. Fast fünf Jahre waren seit dem Abschluss des Wohltemperierten Klaviers vergangen, gut vier seit der Vollendung der Inventionen und Sinfonien, und noch früher waren seine Englischen Suiten entstanden. Um 1723/24 nahm er seine Arbeit an den in Köthen begonnenen Französischen Suiten wieder auf und erweckte die traditionsreiche, zugleich aber auch etwas aus der Mode gekommene Gattung der Klaviersuite zu neuem Leben. Einen zusätzlichen Anreiz, sich erneut der Tastenmusik zuzuwenden, mag er in den gedruckten Opera seines Vorgängers Johann Kuhnau gefunden haben. Dieser hatte in den Jahren 1689 und 1692 unter dem Titel *Neuer Clavier Übung Erster Theil* beziehungsweise *Andrer Theil* zwei Sammlungen mit je sieben Partiten herausgegeben.

Im Spätherbst 1726 platzierte Bach in den *Leipziger Post-Zeitungen* eine Ankündigung seiner ersten Partita: „Da der Hochfl. Anhalt-Cöthensche Capell-Meister und Director Chori Musici Lipsiensis, Herr Johann Sebastian Bach ein Opus clavier Sviten zu ediren willens, auch bereits mit der ersteren Partita den Anfang gemachet hat, und solches nach und nach, bis das Opus fertig, zu continuiren gesonnen; so wird solches denen Liebhabern des Claviers wissend gemacht“. Bach wählte bereits für dieses erste Stück den an Kuhnau angelehnten Serientitel „Clavier-Übung“, den er später nicht nur auf die Sammlung seiner sechs Partiten übertrug, sondern auch auf drei weitere Veröffentlichungen mit anspruchsvoller Tastenmusik, die in den Jahren 1735 bis 1741 erschienen.

Zum Zeitpunkt der ersten Zeitungsannonce lag allerdings nicht nur der Gesamtplan der Serie bereits vor, auch einzelne Stücke waren schon komponiert, denn die Partiten in a-Moll und e-Moll entsprechen den Eröffnungstücken des 1725 begonnenen Klavierbüchleins von Anna Magdalena Bach. Als Erscheinungstermin der Einzeldrucke wählte Bach jeweils die beiden großen Leipziger Handelsmessen, beginnend mit dem Michaelisfest (29. September) des Jahres 1726 und der zwei Wochen nach Ostern 1727 stattfindenden Jubilate-Messe. Die Partiten I bis IV erschienen mithin in den Jahren 1726 bis 1728. Sodann trat eine Unterbrechung von etwa anderthalb Jahren ein, deren Ursache nicht bekannt ist. Die Partiten V und VI lagen jedenfalls erst 1730 vor.

Bach hatte offenbar zunächst beabsichtigt, sich auch in der Zahl seiner Partiten an Kuhnau zu orientieren. So heißt es in einer weiteren Zeitungsanzeige vom 1. Mai 1730: „Da nunmehr die fünfte Suite der Bachischen Clavier-Übung fertig, und mit denen annoch restirenden zweyen letztern künftige Michaelis-Messe das ganze Wercklein zu Ende kommen wird, als wird solches denen Liebhabern des Clavieres wissend gemacht.“ Im Herbst 1730 erschien dann allerdings doch nur die Partita VI in e-Moll.

Um eine möglichst große Verbreitung der einzelnen Drucke zu gewährleisten, beauftragte Bach in mehreren größeren Städten Kommissionäre, bei denen Exemplare der Ausgabe erworben werden konnten. Die Verkaufsanzeige der Partiten II und III vermittelt einen Eindruck von dem beachtlichen Vertriebsnetz, auf das der Komponist zurückgreifen konnte. In der Zeitungsannonce wird spezifiziert, dass Bachs Partiten „nicht allein bey dem Autore, sondern auch 1) bey Herr Petzolden, Königl. Pohln. und Churfl. Sächsl. Cammer-Organist in Dreßden; 2) bey Herr Zieglern, Direct. Musices u. Organisten zu St. Ulrich in Halle; 3) bey Herr Böhmen, Organisten zu St. Johann in Lüneburg; 4) bey Herr Schwanebergen, Fürstl. Braunschweigischen Cammer-Musico in Wolfenbüttel; 5) bey Herr Fischern, Stadt- und Rathsmusico in Nürnberg, und dann 6) bey Herr Rothen, Stadt- und Rathsmusico in Augspurg, zu bekommen seyn.“

Nachdem die Veröffentlichung der Einzelausgaben im Spätherbst 1730 abgeschlossen war, vereinte Bach die sechs Partiten (BWV 825-830) in einem Sammeldruck, der die Bezeichnung „Opus 1“ trug und vermutlich zur Ostermesse 1731 vorlag. Trotz ihres hohen künstlerischen und technischen Anspruchs war den Stücken großer Erfolg beschieden. So erstaunt nicht nur die hohe Zahl von heute noch erhaltenen dreißig Exemplaren der gedruckten Ausgabe; es lassen sich auch zahlreiche Abschriften nachweisen. Johann Nikolaus Forkel kommentierte die Rezeption des Erstdrucks in seiner Bach-Biographie von 1802; dabei stützte er sich vermutlich auf Erzählungen der beiden ältesten Bach-Söhne: „Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stück daraus recht gut vortragen lernte, könnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter wird sich ein junger Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.“

In der Tat schlug Bach mit seinen Partiten in der Gattungsgeschichte der Suite ein neues Kapitel auf. Es gelang ihm, den standardisierten Tanzformen neue Ausdrucksbereiche zu erschließen und ihre rhythmische und satztechnische Variabilität bis an die Grenzen des Möglichen zu erweitern. Wie sehr ihm daran gelegen war, in jedem der sechs Stücke neue Akzente zu setzen, zeigt sich schon an der Bezeichnung der Kopfsätze: Praeludium – Sinfonia – Fantasia – Ouverture – Praeambulum – Toccata. In gleicher Absicht wählte er für jeden Schlusssatz eine eigene Taktart. Auch die „Stammsätze“ der Suite (Allemande, Courante, Sarabande) zeichnen sich durch ein Höchstmaß an Abwechslung aus, und schließlich findet sich in jeder Partita eine andere Auswahl von modischen Galaneriesätzen.

Kompositionstechnisch arbeitete Bach in seinen Suitensätzen abwechselnd zwei- und dreistimmig, wobei es ihm offenbar gleichermaßen auf eine kontrapunktisch strenge wie auf eine sanglich überzeugende Gestaltung der Linien ankam. Wenn er im Titel seiner 1723 komponierten Inventionen – kleindimensionierte didaktische Übungsstücke – die regelgerechte Durchführung von thematischen Einfällen im zwei- und dreistimmigen Satzverband und „eine cantable Art im Spielen“ als höchste Ideale eines komponierenden und ausführenden Musikers benennt, dann gilt dies ebenso für die großen Suiten seiner Clavier-Übung.

Vier Jahre nach der Veröffentlichung von Clavier-Übung I erschien zur Ostermesse 1735 deren zweiter Teil. Diesmal verzichtete Bach auf das mühsame Prozedere von Selbstverlag und auswärtigen Kommissionären; stattdessen beauftragte er den Nürnberger Drucker und Verleger Christoph Weigel d. J. (1702-1777) mit der Herstellung und dem Vertrieb und Weigel wiederum beteiligte den Leipziger Buchhändler Johann Meindel. Auch der zweite Teil der Serie war offenbar sehr erfolgreich, denn schon im Herbst des Folgejahres wurde eine zweite Auflage gedruckt.

Clavier-Übung II ist, wie auf der Titelseite spezifiziert wird, „vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen“ bestimmt und umfasst zwei Kompositionen, die bewusst als Kontrast angelegt sind – zu einem „Concerto nach Italienischen Gusto“ (BWV 971) gesellt sich eine „Overture nach Französischer Art“ (BWV 831). Bach präsentiert hier also

die beiden in seiner Zeit führenden Nationalstile in exemplarischen Werken, deren Gegensätzlichkeit durch die im Tritonusintervall stehenden Tonarten F-Dur (für das Italienische Konzert) und h-Moll (für die Französische Ouvertüre) noch hervorgehoben wird. Die Abfolge von Konzert und Ouvertüre erinnert an die Programme der Leipziger studentischen Collegia musica, die in der Regel mit Werken aus diesen beiden Gattungen begannen. In der Tat erschien Bachs Druck in der Phase seiner intensivsten Zusammenarbeit mit diesem Ensemble.

Bachs Söhne waren von diesen beiden Kompositionen offenbar sehr angetan. Wilhelm Friedemann komponierte wenig später eine Cembalo-Sonate, die das Thema des Kopfsatzes von BWV 971 aufgreift, und Carl Philipp Emanuel beschloss seine frühe Suite in e-Moll mit einem Satz, der den Titel „Echo“ trägt und offensichtlich an das Finale von BWV 831 anknüpft. Selbst Bachs notorischer Kritiker Johann Adolph Scheibe pries das Italienische Konzert mit enthusiastischen Worten: „Vornemlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Sachen ein Clavierconcert, welches den berühmten Bach zum Verfasser hat, und aus der grossen Thonart F. gehet, auf die beste Art eingerichtet, die nur in diesen Stücken anzuwenden ist. Und es ist dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen.“

In dem Konzert ahmt Bach mit dem registerartigen Einsatz der beiden Tastaturen in den Ecksätzen den Wechsel von Ritornellen und Episoden (beziehungsweise Tutti und Soli) eines genuinen Orchesterwerks im italienischen Stil nach, während er im langsamen Mittelsatz die Illusion einer ausdrucksvollen Solo-Kantilene über ostinaten Figuren der begleitenden Streichergruppe erzeugt. Die Ouvertüre hingegen arbeitet mit gleichsam orchestralen Klangfarben. So klingen Gavotte I und Bourrée I wie voll besetzte Ensemblestücke mit Streichern und Bläsern, während die Alternativsätze Gavotte II und Bourrée II sich an Streichertrios in tiefer Lage anlehnen. Auch im zweiten Passepied leuchtet sich der Satz. Hier spielen zwei von einem hohen Bassetto begleitete Oberstimmen in Terz- und Sextparallelen. Die Sarabande gehört mit ihrer dicht gewirkten Vierstimmigkeit zu Bachs komplexesten Suitensätzen.

Noch einmal vier Jahre später machte Bach sich an die Drucklegung eines dritten Teils seiner Clavier-Übung. Am 10. Januar 1739 teilte sein Vetter und Privatsekretär Johann Elias Bach dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch mit: „So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herren Organisten gehören und überaus gut componirt sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden, und bey 80 Blatten ausmachen.“ Der anvisierte Veröffentlichungstermin verzögerte sich zwar noch etwas, dann aber übertraf der Druck jegliche Erwartungen.

Neben dem großen Satzpaar Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 und den 21 Orgelchorälen enthält dieser dritte Teil auch vier Duette, das heißt streng kontrapunktisch gearbeitete zweistimmige Manualiter-Stücke. Bach hatte die zweistimmige kontrapunktische Setzweise bereits in seinen Inventionen erprobt; hier lotet er deren Möglichkeiten noch gründlicher aus. Nach einer besonders in der Berliner Musikästhetik des mittleren 18. Jahrhunderts propagierten Ansicht zeigt sich die wahre Meisterschaft der polyphonen Satztechnik in der Kunst des Weglassens. Laut Johann Philipp Kirnberger beherrscht nur der die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen kann, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspürt. Als Exempla classica dieser hohen Kunst nennt Kirnberger neben den Inventionen speziell die vier Duette aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung. Das Duetto I in e-Moll BWV 802 verwendet ein prägnantes Thema, das mit einer rauschenden Skalenbewegung beginnt und sodann in eine sich stockend abwärts bewegende chromatische Linie übergeht. Der in Takt 2 einsetzende obligate Kontrapunkt nimmt fast die Bedeutung eines zweiten Themas an. Stimmtausch und Sequenztechnik bestimmen den weiteren Verlauf des Stücks. Eine satztechnische Tour de force ist das Duetto II in F-Dur BWV 803: Nach einem wie eine Fuge gearbeiteten ersten Abschnitt setzt ein kanonisch gearbeiteter Mittelteil ein, der trotz streng linearer Stimmführung ein weites Spektrum von Tonarten modulierend durchschreitet, bevor abschließend der erste Teil wiederholt wird. Tänzerisch leicht mutet dagegen das Duetto III in G-Dur BWV 804 an, in dem die beiden Stimmen im Stil einer großen Invention zwischen einem charakteristischen Themenkopf und verspielten Figurationen abwechseln. Das sehr dicht gearbeitete Duetto IV in a-Moll BWV 805 schließlich ist eine veritable zweistimmige Fuge mit obligatem Kontrapunkt.

Das englische Cembalo des 18. Jahrhunderts stellt einen Höhepunkt der europäischen Instrumentenbaukunst dar. Der zunehmende Zustrom deutscher Handwerker nach England nach der hannoverschen Thronfolge 1714 prägte den Instrumentenbau maßgeblich, insbesondere durch Hermann Tabel, einen gebürtigen Deutschen, der sich um 1715 in London niederließ. Er bildete Burkat Schudi (1702-1773) und Jacob Kirkman (1710-1792) aus, zwei bedeutende Persönlichkeiten schweizerisch-deutscher und elsässischer Herkunft.

Kirkman, Tabels Werkstattleiter, heiratete 1738 dessen Witwe und übernahm die Werkstatt. Mit kaufmännischem Gespür und handwerklichem Talent gründete er die produktivste Cembalowerkstatt Europas und fertigte über 1.000 hochwertige Instrumente, von denen rund 150 erhalten sind. Seine Instrumente, wie auch die von Schudi, wurden in ganz Europa exportiert – insbesondere nach Spanien, Italien und Deutschland. Eines der bekanntesten wurde 1746 von Friedrich dem Großen bei Schudi bestellt und soll von Bach bei seinem Besuch in Potsdam 1747 gespielt worden sein.

Das hier präsentierte Cembalo, 1757 von Sir Richard Burdett für Foremarke Hall (Derbyshire) in Auftrag gegeben, gehört zu den am besten erhaltenen und am reichsten verzierten englischen Cembali. Seine aufwendige Intarsienarbeit zeugt von einer Verschmelzung englischer, flämischer und deutscher Traditionen. Dieses kulturelle Umfeld spiegelte sich auch in England durch Komponisten wie Händel, Abel und Johann Christian Bach wider. Der junge Mozart besuchte 1764 Kirkmans Werkstatt und spielte ein ähnliches Instrument vor Königin Charlotte.

Dieses Cembalo verfügt über drei Register (zwei 8' und ein 4'), einen Tonumfang von fünf Oktaven und einen Nasalzug. Es verwendet sogenannte „Hundebeinspringer“ für die Kopplung des zwei 8' Register – eine typisch deutsche Technik. Zudem ist es mit einem frühen „Machine Stop“ ausgestattet, der per Pedal einen Registerwechsel ermöglicht. Dadurch sind dynamische Effekte möglich, die auf dem Cembalo selten sind, sehr nützlich im „Italienischen Konzert“.

Diese Aufnahme ist die erste überhaupt mit diesem Instrument und eine der wenigen, die ein historisches englisches Cembalo im Bach-Repertoire ins Zentrum rückt. Trotz ihrer hohen Qualität wurden solche Instrumente in den letzten fünfzig Jahren kaum eingesetzt, zugunsten des französischen Modells, das als praktischer und „authentischer“ galt. Frank Hubbard, renommierter Cembalo-Historiker und Erbauer, lobte zwar den klanglichen Reichtum der Kirkman-Instrumente, doch seine Vorliebe für französische Nachbauten, insbesondere von Taskin, prägte Generationen von Interpreten.

Im Zuge des Authentizitätsstrebens im 20. Jahrhundert galten englische Cembali oft als provinziell oder ungeeignet für französische Musik. Doch im 18. Jahrhundert wurden sie in ganz Europa geschätzt – von Wien bis Madrid. Sie eignen sich hervorragend für Komponisten wie Bach und Scarlatti.

Benjamin Alard entdeckte dieses Instrument 2021 in Provins bei den Aufnahmen zum ersten Buch des *Wohltemperierten Klaviers*. Obwohl weniger komplex als das Hass-Cembalo von 1740, teilt der Kirkman dessen außergewöhnliche mechanische Präzision und Robustheit, die ihm ein Jahrhundertlang unversehrtes Überleben ermöglicht hat.

Das Musée Instrumental de Provins ist stolz, dieses Instrument für das Bach-Projekt in Zusammenarbeit mit *harmonia mundi* zur Verfügung gestellt zu haben. Dieses Cembalo von 1757 ist ein glänzendes Beispiel englischer Cembalokunst und verdient es, wieder einen zentralen Platz in der Cembalo-Tradition einzunehmen.

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 1738¹⁰). Benjamin Alard hat für diese Aufnahme sämtliche Möglichkeiten dieses Instruments ausgeschöpft, um für jeden Satz die optimalen Klänge und Farben zu finden.

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.

Harpichord by É. Jobin after J. Ruckers and J. Dulken
Organ by A. Silbermann (Strasbourg, Église Ste-Aurélie)
With Gerlinde Sämman, soprano

3 CD HMM 902450.52

VOL. 2

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

Lübeck: Chorales, Choral Fantasy (Buxtehude),
Fugues (Bach & Pachelbel)
Hamburg: Toccata, Chorales, Preludes, Choral
Fantasy (Reinken), etc.
'Erbarm dich mein': Chorales
The Traveler / Der Wanderer: Sonata nach Reinken,
Toccatas, Fugues, Canzona, etc.

Organ by Freytag-Tricoteaux after A. Schmitzer
(Béthune, Église St-Vaast)
Claviorganum by Q. Blumenroeder (*harpichord* by
F. Ciocca after Grimaldi, *organ* by Q. Blumenroeder)
With Gerlinde Sämman, soprano

4 CD HMM 902453.56

WEIMAR (1708-1717)



VOL. 3

In the French Style / À la française / Auf französische Art

'À la française': Suites BWV 806a, 818a,
819, 820, 823, Drei Menuette,

With works by Fischer and Couperin
'Allein Gott in der Höh sei Ehr': Passacaille BWV
582, Chorales,

With works by Grigny and Raison
'La Suite de danses': Suites BWV 907, 809 & 996

Harpichord (Castle of Assas)
Harpichord by P. Humeau after C.C. Fleischer
Organ by A. Silbermann
(Marmoutier, Abbaye St-Étienne)

3 CD HMM 902457.59

VOL. 4

Alla veneziana - Concerti italiani

Concertos BWV 972-76, 978-80
Organ Concertos BWV 592-94, 596
Preludes & Fugues BWV 535 & 894,
Fantasia & Fugue BWV 944
Fugues, Trios, Chorale, Preludes, Toccata, etc.

Harpichord by M. De Gand
(Treviso, Museo Santa Caterina)
Pedal harpichord by P. Humeau after C.C. Fleischer
Organ by A. Silbermann
(Marmoutier, Abbaye St-Étienne)

3 CD HMM 902460.62



VOL. 5

'Toccatas' – Weimar (1708-1717)

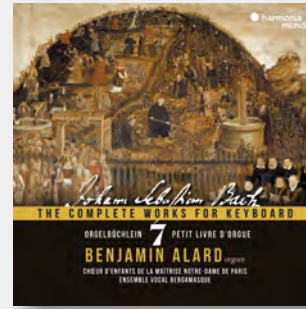
Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,
Toccatas & Fugues BWV 538-540
Preludes & Fugues BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895
Fughette BWV 696-699, 701-704,
Fantasias & Fugues BWV 695 & 904
Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a
Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,
731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768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

VOL. 6

Das Wohltemperierte Klavier, Buch I

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

KÖTHEN (1717-1723)



VOL. 7

Orgelbüchlein

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

VOL. 8

For Maria Barbara

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



VOL. 9

The Happy Years

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

2 CD HMM 902472.73



VOL. 10

Trio Sonatas BWV 525-530

Notenbüchlein Für A.M. Bach

6 Trio Sonatas BWV 525-530

Harpsichord by Philippe Humeau (1993) after Carl Conrad Fleischer (1720)

Assembled clavichords by Émile Jobin (2018) after Christian Gottfried Friederici (1773), and Jean Tournay (1996) after David Tannenbergh (late 18th century)

Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach

Clavichord by Johann Adolf Hass (1763)

With Gerlinde Sämman, soprano

3 CD HMM 902495.97



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

Membres Ambassadeur

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

Membres Vivace

Françoise Gétreau
Véronique Saint-Geours
Christiane Verbeeck

Membres Andante

Arnaud Deutz d'Arragon
Juan Eulate
David Gallois
Yves Justin
Michel Lamalle
Chantal Laurent
Christian Maillard
Brigitte & Jean-Yves Serreault
Pascale & Pascal Teixeira da Silva
Dominique & Éric Valette

Membres Adagio & Dolce

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

Membres Entreprise

Quentin Blumenroeder – Manufacture Blumenroeder
Pierre Dumont – Delacommune et Dumont S.A.

Liste arrêtée au 1^{er} juillet 2025

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>

Mes remerciements vont à Sophie Durville, Alan Rubin, Jean-François Brun, Éric Jouguelet, Luc Duchamp
et à toute l'équipe du Musée de Provins et du Provinois.



Ce volume est dédié à la mémoire de Gaspard Afsa (1992-2024),
musicien secret qui avait su décrypter certains aspects complexes de l'écriture des *Partitas* de Bach.

– BENJAMIN ALARD



harmonia mundi musique s.a.s.

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

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

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique, prise de son et montage : Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Accord clavecins : 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