

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER (2) 12 LE CLAVIER BIEN TEMPÉRÉ, LIVRE 2

CHACONNES BWV 1178 & 1179

BENJAMIN ALARD

Harpsichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD VOL. 12

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

Das Wohltemperierte Klavier, Buch II. BWV 870-893

Le Clavier bien tempéré, Second livre | The Well-Tempered Clavier, Book 2

1	**Prelude in C major** / *Do majeur* / C-Dur BWV 870	1'53
2	**Fugue in C major** / *Do majeur* / C-Dur BWV 870	1'47
3	**Prelude in F minor** / *Fa mineur* / f-Moll BWV 881	4'29
4	**Fugue in F minor** / *Fa mineur* / f-Moll BWV 881	2'37
5	**Prelude in B-flat major** / *Si bémol majeur* / B-Dur BWV 890	6'56
6	**Fugue in B-flat major** / *Si bémol majeur* / B-Dur BWV 890	3'13
7	**Prelude in D-sharp minor** / *Ré dièse mineur* / dis-Moll BWV 877	3'58
8	**Fugue in D-sharp minor** / *Ré dièse mineur* / dis-Moll BWV 877	3'50
9	**Prelude in A-flat major** / *La bémol majeur* / As-Dur BWV 886	4'04
10	**Fugue in A-flat major** / *La bémol majeur* / As-Dur BWV 886	2'46
11	**Prelude in C-sharp minor** / *Do dièse mineur* / cis-Moll BWV 873	3'31
12	**Fugue in C-sharp minor** / *Do dièse mineur* / cis-Moll BWV 873	2'31
13	**Prelude in F-sharp major** / *Fa dièse majeur* / Fis-Dur BWV 882	2'59
14	**Fugue in F-sharp major** / *Fa dièse majeur* / Fis-Dur BWV 882	2'16
15	**Prelude in B minor** / *Si mineur* / h-Moll BWV 893	1'58
16	**Fugue in B minor** / *Si mineur* / h-Moll BWV 893	2'13
17	**Prelude in E major** / *Mi majeur* / E-Dur BWV 878	4'23
18	**Fugue in E major** / *Mi majeur* / E-Dur BWV 878	2'05
19	**Prelude in A minor** / *La mineur* / a-Moll BWV 889	4'24
20	**Fugue in A minor** / *La mineur* / a-Moll BWV 889	1'55
21	**Prelude in D major** / *Ré majeur* / D-Dur BWV 874	5'31
22	**Fugue in D major** / *Ré majeur* / D-Dur BWV 874	2'09
23	**Prelude in G major** / *Sol majeur* / G-Dur BWV 884	2'30
24	**Fugue in G major** / *Sol majeur* / G-Dur BWV 884	1'19
25	**Chaconne & Fugue in D minor** / *Ré mineur* / d-Moll BWV 1178	7'13

1	**Prelude in C-sharp major** / *Do dièse majeur* / Cis-Dur BWV 872	1’51
2	**Fugue in C-sharp major** / *Do dièse majeur* / Cis-Dur BWV 872	1’43
3	**Prelude in F-sharp minor** / *Fa dièse mineur* / fis-Moll BWV 883	2’33
4	**Fugue in F-sharp minor** / *Fa dièse mineur* / fis-Moll BWV 883	3’59
5	**Prelude in B major** / *Si majeur* / H-Dur BWV 892	2’15
6	**Fugue in B major** / *Si majeur* / H-Dur BWV 892	2’46
7	**Prelude in E minor** / *Mi mineur* / e-Moll BWV 879	4’05
8	**Fugue in E minor** / *Mi mineur* / e-Moll BWV 879	2’55
9	**Prelude in A major** / *La majeur* / A-Dur BWV 888	1’51
10	**Fugue in A major** / *La majeur* / A-Dur BWV 888	1’42
11	**Prelude in D minor** / *Ré mineur* / d-Moll BWV 875	2’07
12	**Fugue in D minor** / *Ré mineur* / d-Moll BWV 875	1’51
13	**Prelude in G minor** / *Sol mineur* / g-Moll BWV 885	2’00
14	**Fugue in G minor** / *Sol mineur* / g-Moll BWV 885	3’26
15	**Prelude in C minor** / *Do mineur* / c-Moll BWV 871	3’00
16	**Fugue in C minor** / *Do mineur* / c-Moll BWV 871	1’52
17	**Prelude in F major** / *Fa majeur* / F-Dur BWV 880	3’07
18	**Fugue in F major** / *Fa majeur* / F-Dur BWV 880	1’54
19	**Prelude in B-flat minor** / *Si bémol mineur* / b-Moll BWV 891	3’15
20	**Fugue in B-flat minor** / *Si bémol mineur* / b-Moll BWV 891	5’01
21	**Prelude in E-flat major** / *Mi bémol majeur* / Es-Dur BWV 876	2’06
22	**Fugue in E-flat major** / *Mi bémol majeur* / Es-Dur BWV 876	1’59
23	**Prelude in G-sharp minor** / *Sol dièse mineur* / gis-Moll BWV 887	5’15
24	**Fugue in G-sharp minor** / *Sol dièse mineur* / gis-Moll BWV 887	4’36
25	**Chaconne in G minor** / *Sol mineur* / g-Moll BWV 1179	4’41

Benjamin Alard

BWV 870-893 : Triple-manual harpsichord by Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg, 1740),
collection of the Musée instrumental de Provins
BWV 1178 : Two-manual harpsichord by Émile Jobin (Boissy-l’Aillerie, 2017) after Antoine Vater (Paris, 1732),
kindly provided by the Fondation Royaumont
BWV 1179 : Assembled clavichords by Émile Jobin (Boissy-l’Aillerie, 2018) after Christian Gottfried Friederici
(Gera, 1773) and Jean Tournay (Noville-les-Bois, 1996) after David Tannenberg (Lititz, late 18th century),
with a pedal board by Quentin Blumenroeder (Haguenau, 2021)

Pour ce deuxième cahier du *Clavier bien tempéré*, le Cantor nous livre, vingt-deux ans plus tard, sous la même forme que son premier livre, vingt-quatre préludes et fugues encore plus denses et contrastés. Les caractères propres à chaque tonalité majeure et mineure y sont beaucoup plus développés et la fugue, plus présente que jamais dans son œuvre, y est traitée de façon encore plus intense et complexe qu'auparavant (par notamment l'utilisation de l'augmentation et du miroir). L'écriture de ce second livre nous laisse percevoir qu'un instrument à deux claviers – au moins – est requis (notamment les préludes en *fa* mineur et *fa* dièse mineur, très clairement pensés pour deux plans sonores distincts, ou la présence de la nuance *piano* dans le prélude en *sol* dièse mineur par exemple).

Quatre ans après avoir enregistré le premier livre sur l'exceptionnel clavecin historique à trois claviers de Hieronymus Albrecht Hass (1740), je retrouve le même instrument qui m'accompagne désormais depuis plusieurs années dans cette intégrale. Ma connaissance plus approfondie et mon apprivoisement de ce dernier m'ont permis de faire des choix plus intenses de registrations et de réaliser une "quasi-orchestration" de l'œuvre au clavier.

Je tiens à redire ici combien Louis Thiry (1935-2019) m'aura influencé dans ce travail, par son enseignement mais également par sa magnifique version de l'ouvrage qui porte en elle une liberté révolutionnaire pour son époque. C'est l'occasion de lui dédier ce douzième volume.

Enfin, à propos des deux *Chaconnes* inédites de Bach (BWV 1178 et 1179) qui viennent compléter ce programme, je me suis demandé ce qu'aurait dit Louis Thiry si on lui avait demandé son avis sur l'origine de ces deux petites miniatures datant de la jeunesse du compositeur. N'aurait-il pas répondu : "Cela a-t-il une réelle importance ? Elles sont si belles !"
Je vous laisse les découvrir.

BENJAMIN ALARD
Mai 2026

Vif instant

Acrostiche du 12 juin 2026
écrit par Pierre Thiry

Causer du clavier bien tempéré ça m'évoque
Louis Thiry mon papa qui (ça fait longtemps)
Abreuvait de Bach nos si nombreux jeux d'enfants.
Vagabonde et joyeuse, une aurorale époque
Installe un souvenir joueur en vif instant
Exprimé dans l'écoute aux héros palpitants
Rieurs, imaginatifs aux voix plurivoques.

Travailler bien jusqu'à l'entendre c'est transmettre
Encore et encore un spectacle où se traduit
Merveilleux un rêve étoilé de jeunes nuits,
Prélude où se révèle un personnage à naître.
Écoute, il s'amuse, il conte, ignorant l'ennui,
Radieux sur son théâtre, il s'invente inouï,
Ébloui par sa fugue au brillant sursaut d'être.

Pierre Thiry ne peut pas s'empêcher d'écrire. Il est "écriveur" ou expérimentateur d'écrits comme on est chercheur d'or. Il anime régulièrement des ateliers d'écriture. Il a publié des romans, des recueils de poèmes et de nouvelles...
www.pierre-thiry.fr

Les années autour de 1740 forment l'une de ces zones grises dans la biographie de Johann Sebastian Bach pour lesquelles nous ne disposons que de rares témoignages significatifs. Il reste que cette période, qui voit le Cantor de Saint-Thomas entrer dans sa sixième décennie, mérite une attention particulière pour ce qu'elle marque le début de sa dernière phase créative. L'intérêt du maître pour un contrepoint sophistiqué allié à des mélodies galantes et à une harmonisation complexe s'impose encore davantage au premier plan de sa pensée musicale. En parallèle, on observe un retour à des pages plus anciennes que le compositeur revoit et archive, l'œil critique. Avec le remaniement de la *Passion selon saint Matthieu* (1735/36), la compilation des quatre messes brèves (*Kyrie-Gloria*) pour les grandes fêtes de l'année liturgique – apparemment toutes dérivées de mouvements de cantates existants –, l'écriture des sept concertos pour clavecin (vers 1738), la mise au net de la *Passion selon saint Jean* (vers 1739) et des grands chorals pour orgue de Weimar (1739-1742), Bach commençait à soumettre sa production artistique antérieure à un examen approfondi pour en produire des versions partiellement mais fondamentalement révisées, sans doute afin de laisser ses œuvres majeures à la postérité sous une forme qui réponde à ses propres exigences, même à un âge avancé.

C'est probablement dans ce contexte qu'il s'attaqua, à la fin des années 1730 ou au début des années 1740, au recueil intitulé "Le Clavier bien tempéré ou Préludes et Fugues sur tous les tons et demi-tons" achevé en 1722, alors qu'il résidait encore à Köthen. Cependant, au fil des relectures critiques et de l'intégration de nombreuses petites corrections, il lui sembla apparemment qu'il n'avait pas encore épuisé les possibilités artistiques du genre. De plus, il se souvint peut-être qu'au cours des presque deux décennies écoulées depuis l'achèvement de ce cahier, il avait composé un nombre considérable de pièces s'y apparentant qui attendaient d'être regroupées. Ainsi naquit probablement le projet de créer un second cycle de 24 diptyques qui, à l'image du premier, parcourrait tout le spectre des tonalités de la gamme chromatique ascendante, alternant majeur et mineur. La version finale de cette œuvre complexe, faite de compilations et d'adaptations de morceaux existants et de nouvelles compositions, fut achevée vers 1742. Si l'on ne trouve aucun titre dans les sources autographes, une copie réalisée en 1744 par Johann Christoph Altnickol, élève de Bach, démontre clairement le lien direct avec le recueil de 1722 : "Le *Clavier bien tempéré*, deuxième partie".

L'influence profonde du Livre I sur la culture du clavier, et plus particulièrement sur la composition pour ce medium, n'est pas surestimée. D'innombrables élèves – y compris les fils de Bach – s'étaient exercés les doigts sur ces pièces et y avaient acquis une connaissance inestimable de l'art de l'écriture polyphonique. L'association du prélude et de la fugue semblait maintenant aller de soi ; rares étaient ceux à se souvenir que l'on doit aux propres exemples de Bach d'avoir si fermement établi l'appariage de ces morceaux. Il développa la symbiose des deux genres, plus tard considérée comme classique, à partir de diverses traditions du XVII^e^ siècle et la perfectionna au fil des ans. Des préludes simples et libres de l'école de Pachelbel, il tira des pièces de caractère subtilement dessinées grâce à un travail motivique ramassé. Des fugues parfois assez pédantes de ses prédécesseurs, il façonna des joyaux d'une grande profondeur et d'une précision méticuleuse, déployant jusqu'aux aspects les plus complexes du contrepoint avec une aisance insolente. En transformant les *soggetti* traditionnels en thèmes individualisés, il insuffla une nouvelle vie musicale au vieil idéal de l'écriture polyphonique. Ses fugues devinrent ainsi, jusqu'à ce jour, des *exempla classica* du genre.

Largement redevable au premier livre du *Clavier bien tempéré*, la possibilité de disposer de l'ensemble du spectre chromatique était alors solidement ancrée chez les compositeurs – et là encore, rares étaient ceux à se souvenir du chemin parcouru par la musique entretemps. L'exploration des relations complexes entre harmonie et modulation, amorcée au XVI^e^ siècle, présentait des similitudes avec l'exploration scientifique du monde réel, laquelle s'intensifia aussi à cette époque. Les incursions dans les régions les plus reculées de la tonalité et la maîtrise de la gamme dodécaphonique ne furent possibles qu'après l'abandon du système rigide des modes et hexacordes hérité du Moyen Âge et le début de la reconnaissance des innombrables possibilités de transposition et de modulation. Les expériences harmoniques résultant de ces nouvelles connaissances passèrent longtemps pour un art secret seulement maîtrisé par une poignée d'auteurs. Leur application pratique se limita d'abord aux claviers, car eux seuls permettaient à l'interprète, avec ses dix doigts, de gérer tout le spectre des accords et de leurs progressions. Cependant, les instruments à touches, réglés de manière fixe, imposaient d'abord des limites strictes aux incursions dans les régions tonales les plus lointaines. Les modifications apportées à l'ancien système pythagoricien s'avérèrent donc inévitables, et menèrent à une exploration méthodique des différents types de tempéraments mésotoniques et libres, vers l'établissement du tempérament égal au début du XIX^e^ siècle. L'idée d'utiliser un tempérament modifié pour explorer toutes les tonalités majeures et mineures de la gamme chromatique planait déjà dans la première moitié des années 1700. Néanmoins, on peut regarder Bach comme le premier compositeur à avoir parcouru l'univers du système tonal dans toute sa diversité, et à le présenter dans des chefs-d'œuvre uniques. Quoique le Clavier bien tempéré soit souvent associé à l'introduction du tempérament égal, les documents contemporains nous apprennent que Bach – comme la plupart de ses collègues du début du XVIII^e^ siècle – privilégiait une modification pragmatique du tempérament mésotonique, permettant de jouer dans des zones sonores lointaines tout en préservant les qualités propres à chaque tonalité. La valeur artistique du recueil, exceptionnelle, réside non seulement dans son exploration exhaustive du système tonal, mais aussi et surtout dans son ingénieuse combinaison de richesse du spectre harmonique avec une même variété de styles musicaux et de techniques compositionnelles.

Comme indiqué précédemment, la seconde partie du *Clavier bien tempéré* est au moins partiellement basée sur des travaux antérieurs. Bach extrait ainsi trois binômes d'un recueil de cinq préludes et fughettes datant de la fin des années 1720. Quatre autres fugues et plusieurs préludes existent également dans des versions conçues à différentes époques. Toutefois, il serait faux d'imaginer la genèse du cycle comme une simple compilation pragmatique d'œuvres individuelles. Le Cantor semble en effet avoir imaginé de nombreuses nouvelles pièces pour l'occasion. Les préludes bipartites (en *mi* majeur, *mi* mineur, *fa* mineur, *sol* majeur, *sol* dièse mineur, *la* mineur et *si* bémol majeur) sont assurément originaux, leur forme et leur style rappelant fortement les sonates des années 1730. Johann Sebastian puisa peut-être son inspiration dans celles de ses deux fils aînés. D'autres préludes reprennent le principe de l'invention à deux voix développé par Bach au début de la décennie 1720. Parmi les fugues, plusieurs sont extrêmement condensées, qui explorent leur potentiel motivique et contrapuntique dans un espace très restreint. À côté de cela, on trouve cependant de vastes chefs-d'œuvre en contrepoint double (comme celles en *sol* mineur et en *si* bémol mineur), où les possibilités compositionnelles du matériau thématique sont explorées avec toute la rigueur nécessaire. Si le premier groupe donne parfois l'impression que ce matériau n'est pas encore pleinement exploité et pourrait certainement aboutir à d'autres réalisations – peut-être une allusion délibérée aux fils et aux élèves du maître –, les fugues mentionnées, dans leur prétention à l'absolu, ne peuvent être mesurées qu'à l'aune de *L'Art de la fugue*.

Ce deuxième grand recueil de préludes et fugues est unique par sa diversité stylistique véritablement étonnante, qui surpasse jusqu'à la richesse déjà considérable de la première partie. Elle s'étend du recours souverain au *stile antico* solennel et austère à la manière du XVI^e^ siècle (fugue en *mi* majeur) aux formes galantes et modernes de préludes (*fa* mineur, *sol* dièse mineur) dont le langage sensible suggère déjà une interprétation au clavicorde ou au pianoforte. A côté de pièces à quatre parties, on trouve des compositions à deux voix d'une abstraction singulière, où se manifeste, en quelque sorte, l'essence même de la maîtrise polyphonique de Bach. De prime abord austères, voire dépouillées, ces pages illustrent parfaitement la maxime esthétique formulée dans le cercle des disciples de Bach selon laquelle la véritable maîtrise polyphonique réside dans l'art de l'omission. Seul celui qui contrôle vraiment les secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint, estimait le disciple du Cantor Johann Philipp Kirnberger, peut les présenter dans l'écriture à deux voix sans que l'oreille ne ressente le moindre manque d'euphonie et de logique musicale. Dans les fugues également, on observe un large éventail en termes d'enchevêtrement contrapuntique : celle en *sol* majeur, assez courte et d'un caractère enjoué et gracieux, et celle en *la* mineur, certes virtuose mais pas particulièrement complexe, contrastent par exemple avec celle en *si* bémol mineur, rationnellement calculée et méticuleusement structurée.

Comme dans le Livre I, la question de savoir si l'ensemble doit être vu comme un cycle clos prête à discussion. Le prélude en *fa* dièse majeur, qui inaugure la seconde moitié de la série, présente les caractéristiques typiques d'une ouverture, tout comme la var. XVI des *Variations Goldberg* – laquelle occupe une place similaire. Si, de manière atypique, les rythmes pointés sont largement combinés à un mouvement continu de doubles croches et présentés de bout en bout dans un mètre ternaire, il pourrait s'agir là d'une tentative délibérée de créer un sentiment de distance. Il est donc tout à fait concevable que Bach ait voulu que ce mouvement – à l'instar de son fils Carl Philipp Emanuel avec la "Symphonie" de l'oratorio *Les Israélites dans le désert* – soit perçu comme une ouverture et, par conséquent, comme un élément de structure interne.

Bien que nous considérions désormais les deux livres du *Clavier bien tempéré* comme d'égale valeur, certains contemporains étaient apparemment particulièrement séduits par le second, auquel ils attribuaient une plus grande perfection. Ainsi le biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, écrit-il que le deuxième cahier ne comporte "que des chefs-d'œuvre du début à la fin". En effet, le cycle dans son ensemble constitue, pour reprendre les termes du même Forkel, un "trésor artistique" dont les beautés subtiles continuent de captiver les mélomanes, même après de multiples écoutes. Johann Wolfgang von Goethe décrivit, en des termes qui semblent encore justes aujourd'hui, l'expérience de l'audition et de la compréhension de cette musique que lui fit découvrir Heinrich Friedrich Schütz, organiste de Bad Berka : "Je me disais : c'est comme si l'harmonie éternelle dialoguait avec elle-même, comme cela pourrait s'être produit dans le sein de Dieu peu avant la création du monde. C'est ainsi qu'elle se mouvait en mon for intérieur, et il me semblait que je ne possédais ni oreilles, ni yeux, ni aucun autre sens, et que je n'en avais nul besoin".

La recherche de pages inconnues de Johann Sebastian Bach s'inscrit dans une longue tradition. Elle commence au début du XIX[e] siècle, alors que des passionnés tels que Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Hauser et Carl Friedrich Zelter s'efforcent de retrouver, de préserver et de sauver son œuvre de l'oubli. Œuvre alors très dispersée, dont l'étendue reste difficile à cerner. Bien que ce travail soit aujourd'hui quasiment achevé, il nous arrive encore parfois de tomber sur des pièces, généralement anonymes, propres à éveiller la curiosité. Ce fut le cas des deux chaconnes enregistrées ici, seulement reconnues l'an dernier (2025) comme compositions du jeune Bach. Voici les grandes lignes de l'enquête en question.

La Bibliothèque royale de Bruxelles conserve, sous la cote Ms II 3911 Mus (Fétis 2013), un recueil de musique d'orgue de divers compositeurs de la fin du XVII[e] siècle dont les seize premiers folios contiennent six chaconnes notées en fascicules séparés par une main jusqu'alors inconnue. Des documents de référence m'ont permis d'identifier cette plume comme celle de Salomon Günther John, cantor, maître d'école et organiste ayant exercé pendant de nombreuses années à Weira, en Thuringe, après avoir été l'un des premiers élèves de Bach à Arnstadt et Weimar. Ses copies furent réalisées soit avant 1707 à Arnstadt, soit vers 1708-1710 à Weimar. Celles des chaconnes en *ré* et en *sol* mineur méritent une attention particulière du fait qu'elles s'écartent des lignes traditionnelles, plutôt stéréotypées, et présentent des caractéristiques résolument expérimentales dans lesquelles on retrouve un écho direct d'autres compositions du jeune Bach à Arnstadt.

Pour la Chaconne en *ré* mineur, le compositeur choisit un ostinato d'une étonnante complexité. Lequel compte initialement sept mesures, dont la tonique ne revient qu'au début de la première variation. Au fil de la pièce, certaines variations sont étendues à huit, douze, voire seize mesures. La ligne de basse ascendante est par deux fois trouée de silences, permettant un traitement quasi canonique ; ce qui confère à l'ostinato – au-delà de la simple progression harmonique fixée par les notes – le caractère d'un véritable thème. Les variations présentent à plusieurs reprises des caractéristiques singulières, étrangères au genre, qui se démarquent nettement des traditions habituellement observées dans les chaconnes et les passacailles du début du XVIII[e] siècle. Citons par exemple l'utilisation d'effets d'écho dans le grave. La fragmentation qui en résulte rappelle les techniques propres aux arrangements de chorals signés Georg Böhm – techniques que le jeune Bach s'appropria probablement lors de son séjour à Lüneburg (1700-1702) et qui marquèrent son style jusqu'à la période de Weimar. Le déplacement de l'ostinato au soprano et son traitement quasi canonique entre ce registre aigu et à la voix de basse à distance d'une mesure sont également peu communs. Une autre spécificité réside dans l'emploi répété de la quinte augmentée : dans les œuvres pour orgue d'Allemagne centrale du début du XVIII[e] siècle, on ne la trouve, sous cette forme prononcée, que chez Bach. Enfin, la longue fugue sur le thème obstiné utilisé comme sujet est elle aussi exceptionnelle. Avec ses quelque 90 mesures, elle constitue de loin la section la plus longue du morceau et compromet presque la cohésion de l'œuvre, seulement maintenue par la répétition de la partie variée à la fin de la Chaconne.

Les passages fugués s'opposent fondamentalement au principe de l'ostinato en ce que deux approches contraires y entrent en collision. Cela rend le défi que se lance le compositeur d'autant plus ambitieux. La seule autre fugue substantielle au sein d'un morceau avec basse obstinée dans l'œuvre de Bach se trouve dans la monumentale *Passacaille* en *ut* mineur BWV 582. Dans cette œuvre probablement créée vers 1710, l'élaboration contrapuntique et le lien avec la partie à variations sont gérés avec une maîtrise bien supérieure ; la Chaconne en *ré* mineur apparaît en comparaison comme une étude préliminaire de jeunesse. De manière générale, elle peut être classée dans ce que Jean-Claude Zehnder définit comme la "période stylistique autour de 1701". Ce qui signifierait qu'elle date d'avant la nomination de Bach à Arnstadt, peut-être conçue à Lüneburg sous l'influence directe de Böhm.

La Chaconne en *sol* mineur évite les expérimentations formelles qui enjamberaient les barrières entre les genres, tout en se révélant une pièce virtuose de grande complexité et de grande efficacité. L'ostinato s'étend ici aussi sur sept mesures, mais contrairement à celui de la Chaconne en *ré* mineur, est traité avec des variations rythmiques et harmoniques, et apparaît également sous forme transposée. Les parallèles thématiques avec la "Ciacona" conclusive de la cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150, composée en 1707, sont particulièrement frappants. Parmi ceux-ci, on note la quinte descendante de la première mesure, le mouvement circulaire de la voix supérieure, l'utilisation d'un motif imitatif avec une quarte ascendante suivie d'un soupir, ainsi qu'une écriture de plus en plus chromatique. Au vu de ces nombreuses similitudes, la Chaconne en *sol* mineur peut probablement être considérée comme une œuvre sœur du mouvement BWV 150/7 de ladite cantate. Sur la base de ces éléments stylistiques, une datation remontant aux premières années d'Arnstadt (vers 1703/04) semble la plus plausible.

Enregistrées pour la première fois sur CD, les chaconnes complètent le répertoire pour clavier de jeunesse de Bach par deux nouvelles compositions offrant un précieux aperçu du développement artistique du maître.

© 2026 PETER WOLLNY
Traduction : Nicolas Derny

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 2x8', 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).[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

For Book II of *The Well-Tempered Clavier*, composed more than two decades later than Book I but in the same format, the Leipzig Cantor produced a further twenty-four preludes and fugues, even more compact and highly contrasted than the first set. The characteristics of each major and minor key are now far more differentiated, and the fugues – more strongly profiled than anywhere else in his output – are treated with even greater intensity and complexity than ever before, partly through the extensive use of augmentation and inversion. The texture of this second book makes it clear that an instrument with at least two manuals is required (see for example the Preludes in F minor and F sharp minor, which are quite evidently conceived on two distinct levels of sound, also the Prelude in G sharp minor, with its *piano* echo effect).

Having already recorded Book I on the wonderful three-manual historic harpsichord of Hieronymus Albrecht Hass (1740), I have now, four years later, had recourse to it again. This instrument has accompanied me faithfully on my journey through the complete works, and now that I have a deeper understanding of it and have moulded it to my needs, I feel confident to make bolder choices of registration, to make the work sound more 'orchestral' on the keyboard.

Once more I would like to say how much Louis Thiry (1935-2019) has influenced me in this task, not only through his teaching, but also with his own magnificent version of the '48', which had a revolutionary sense of freedom for its time: I dedicate this twelfth volume to his memory.

Finally, with regard to the two unpublished *Chaconnes* of Bach (BWV 1178 and 1179) that round off the programme, I was wondering what Louis Thiry would say if asked his opinion on the origin of these two miniatures of the composer's youthful years. I feel he would probably reply: 'Does it really matter? They are so beautiful!'

I shall let you discover them for yourselves.

BENJAMIN ALARD
May 2026
Translation: John Thornley

The years just before and after 1740 are one of those grey areas in J.S. Bach's biography where there is little of substance to cast light on his life and activity at the time. And yet it is this very period – with the Cantor of St Thomas's entering his sixth decade – that deserves close attention, marking as it does the start of his last creative phase. These were years in which Bach's interest in contrapuntal intricacies, combined with 'galant' melody and complex harmony, moved to the foreground of his musical thought. At the same time, he began to look back at his earlier works, in a self-critical process of revising and archiving; he subjected his previous output to a wide-ranging review, often producing considerably revised versions of the scores, doubtless in order to leave his major works to posterity in a form that met the standards of his older years. Such updated works include the *St Matthew Passion* (1735-6), the assembly from existing cantata movements of four new Kyrie-and-Gloria masses for the principal feasts of the liturgical year, as well as (in 1738) the seven harpsichord concertos he adapted from earlier concerti for other instruments. There are also the final fair copy versions of the *St John Passion* (*c.*1739) and of the 'Great Eighteen' Weimar Chorales (1739-42).

In the course of these revisions, probably in the late 1730s or early 1740s, Bach looked at the collection of 24 Preludes and Fugues he had composed in 1722 in Cöthen with the title: 'The Well-Tempered Clavier, or Preludes and Fugues through all the wholetones and semitones'. Yet as he now played through the set with a critical eye, making numerous small emendations, it apparently came to him that he had not yet exhausted the formal possibilities of the genre. Perhaps he also recalled that during the intervening period of nearly two decades he had written quite a few individual preludes and fugues still waiting to be sorted into groups. And so, it seems, the plan was formed to create a second set of 24 Preludes and Fugues which, like the first set, would move through the chromatic scale in alternate major and minor keys. The final copy of this convoluted task – of compiling and adapting existing pieces, as well as writing new ones – was completed around the year 1742. No general title is to be found anywhere in the surviving autograph sources, but a copy by Bach's pupil Johann Christoph Altnickol provides a direct link to the 1722 cycle with its title: 'The Well-Tempered Clavier Part Two' ('Des Wohltemperierten Claviers Zweyter Theil').

It can scarcely be exaggerated how fundamentally Book I of 'The Well-Tempered Clavier' had changed the whole culture of keyboard playing, and above all of writing for the instrument. Countless Bach pupils – his own teenage sons included – had used these pieces to practise their manual skills, thereby gaining invaluable insight into the art of composition. The pairing of prelude and fugue was by now so self-evident that very few were aware it was entirely owing to Bach's example. What future ages would regard as the classic symbiosis of prelude and fugue, Bach had skilfully forged out of various 17th century traditions, perfecting it over many years. He turned the simple, free-style preludes of the Pachelbel school into subtle character pieces with compactly worked motives, and out of the rather pedantically structured fugues of his predecessors he formed superbly crafted contrapuntal masterpieces, perfect down to the tiniest detail, where even the most challenging aspects of the voice-leading are unfolded with the greatest of ease. In transforming the traditional fugue subjects to highly individual themes he breathed new life into the old ideal of polyphonic part-writing. His fugues remain even today *the* unchallenged, classic examples of the genre.

Equally well established by the early 1740s was the practice of using the entire chromatic spectrum for composition, which was also largely due to Book I of 'The Well-Tempered Clavier'. Here too scarcely anyone called to mind just how far music had come in the intervening period. The research (originating in the 16th century) into the complex connection between harmony and modulation had much in common with the parallel intensification of scientific research into the natural world. Excursions into the most distant keys, and the fixing of the twelve-note scale, were only possible once the rigid medieval system of modes and hexachords had been laid aside, and the countless possibilities of transposition and modulation started to be perceived. The harmonic experiments that grew out of this hard-won knowledge had long been regarded as a secret art, one mastered by very few composers. Its practical realization was at first restricted to keyboard instruments, for only here could the performer use his ten fingers to command the full spectrum of chords and chordal progressions. The earlier keyboard instruments, with their fixed tuning, were narrowly limited in their ability to range into remote tonal areas. So modifying the old Pythagorean system eventually became unavoidable, leading to a systematic exploration of different kinds of meantone temperament as well as freer tuning systems, culminating in the early

19th century with the standardization of equal temperament. The idea of making all the major and minor keys of the chromatic scale accessible with the aid of a modified tuning system was already being mooted in the first half of the 18th century; yet Bach was really the first composer to encompass the entire system of keys in all its variety and to bring it home to the musical world in unique masterpieces. Yet although Bach's 'Well-Tempered Clavier' is often associated with the introduction of equal temperament, documents of the time make it clear that he – like most of his musician colleagues of the early 18th century – actually favoured a pragmatic modification of the meantone tuning system, by means of which it would be perfectly possible to play in distant tonal regions while retaining the idiosyncratic properties of the individual major and minor keys. In any case, the unique artistic value of the 'Well-Tempered Clavier' does not lie only in its comprehensive exploitation of the whole tonal system, but above all in the brilliant idea of combining the rich potential of the whole harmonic spectrum with an equal wealth of musical styles and composing techniques.

As already mentioned, Book II of 'the Well-Tempered Clavier' is at least in part based on pre-existing works. Bach drew on three of a set of five preludes and fughettas he had composed in the late 1720s; likewise, four other fugues from Book II and several of its preludes are found in previous versions dating from various earlier periods. However, it would be wrong to see the origin of this second cycle as a pragmatic collection of individual pieces that happened to be suitable. Indeed, Bach seems to have composed a great many new pieces for Book II, certainly those preludes that fall into two sections (i.e. the ones in E major, E minor, F minor, G major, G sharp minor, A minor and B flat major), which in form and style approach the sonata form structure that established itself during the 1730s. Possibly here Bach was stimulated by ideas he found in the early keyboard sonatas of his two eldest sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. Other Book II preludes revive the principle of the two-part invention he had developed in the early 1720s. As for the fugues, they include some extremely densely-woven movements that explore their motivic and contrapuntal potential within the narrowest space; but there are also expansive masterworks of invertible counterpoint (such as the Fugues in G minor and B flat minor), in which the technical possibilities of the thematic material are worked out to the nth degree. While some fugues belonging to the former group give the impression that their thematic material has not been fully exploited, and might well be realized in a different way – perhaps here giving a hint to his sons and other pupils – the G minor and B flat minor Fugues from the latter group can be compared only to *The Art of Fugue* in their absolutist ambitions..

A unique feature of this second great set of 24 Preludes and Fugues is its utterly astonishing stylistic variety (even exceeding the impressive abundance of the first set). It ranges from Bach's confident recourse to the 16th-century *stile antico* in all its stringent solemnity (e.g. the Fugue in E major) to the mid-18th century galant style of preludes such as the ones in F minor and G sharp minor, whose 'sentimental' musical language suggests possible performance on a clavichord or fortepiano rather than on the harpsichord. Alongside fully-textured movements are some quirkily abstract two-voiced pieces that in a sense display the core elements of Bach's polyphonic mastery. These movements, at first seeming unapproachable and even rather barren, can be understood as practical examples of the aesthetic maxim that circulated among the pupils of Bach, that real mastery in contrapuntal technique lies in the art of omission. (As the Bach pupil Johann Philipp Kirnberger maintained, the only true possessor of the intricate secrets of harmony and counterpoint is one who is able to display them unclothed in a two-part invention, without the ear perceiving the slightest fault in euphony or musical logic.) The fugues of Book II show an equally broad spectrum with regard to the degree of their contrapuntal infusion. On the one hand there is the graceful playfulness of the quite brief Fugue in G major, and the virtuosic but not particularly complex Fugue in A minor; on the other, the rationally and exhaustively processed Fugue in B flat minor noted above.

As with Book I of the Well-Tempered Clavier, it remains an open question as to whether all 24 Preludes and Fugues of Book II are meant to be heard together as a cycle. Here it seems relevant that the Prelude in F sharp major beginning the second half of the set is in the style of a French overture (like the midpoint Variation 16 of the 32 Goldberg Variations he composed around the same period). Although for long sections of the F sharp major Prelude the French-style dotted rhythms are combined with an ongoing flow of semiquavers – something quite untypical of that solemn Overture style, as is the triple time signature – Bach may have been consciously applying a distancing effect, yet nevertheless wanting the movement to appear 'ouvertürenmässig', i.e. 'in the manner of an overture' (the description his son Carl Philipp Emanuel gave to the *Symphonie* of his own oratorio *The Israelites in the Desert*). This certainly suggests that Bach wished Book II to be seen as subdivided into two halves.

Though today we view both Books of 'The Well-Tempered Clavier' as equal in quality, many of Bach's contemporaries seem to have been especially keen on the later set, in which they found greater perfection. For the early Bach biographer Johann Nikolaus Forkel, Book II in particular consisted 'entirely of masterpieces, from beginning to end'. In truth, the whole of the Well-Tempered Clavier is (to quote Forkel again) an 'artistic treasure store', whose subtle beauties captivate music lovers over and over again. Goethe described the experience of hearing this wonderful music at the hands of Heinrich Friedrich Schütz, the organist of Bad Berka, in words that strike a chord even today: 'I said what I felt: that it was like the Eternal Harmony conversing with itself, as it might have done within God's bosom immediately preceding the creation of the world. That was how it stirred within me, and it seemed as if I had neither ears, nor any eyes at all, nor any other senses, nor did I need them.'

The search for hitherto unknown works by J.S.Bach has a long tradition. It began early in the 19th century, when Bach enthusiasts such as Felix Mendelssohn, Franz Hauser and Carl Friedrich Zelter were striving to locate the farflung sources of the composer's oeuvre – of which there was still no complete overview – and to rescue it from neglect. Although today that task is very largely behind us, occasionally we stumble on pieces (usually anonymous), that awaken our curiosity. Such was the case with the two Chaconnes recorded here, that were only last year (2025) recognized as compositions by the young J.S. Bach.

Just to summarize the main points of this detective work: under shelf number Ms II 3911 Mus (Fétis 2013), the Royal Library of Belgium in Brussels has preserved a collection of organ music of various late 17th-century composers, the first 16 folio pages of which contain six Chaconnes in separately bundled sections, written in the hand of a copyist who has so far escaped attention. By comparing it with other documents I was able to identify him as Salomon Günther John, for many years the Cantor, schoolmaster and organist at Weira, in Thuringia, and one of the very first pupils of the young J.S. Bach during his time in Arnstadt and Weimar. The copies in question were made by John either in 1707 in Arnstadt, or around 1708-10 in Weimar: those of the Chaconnes in D minor and G minor deserve particular attention, as these pieces are well outside the usual rather hackneyed formal tradition, and display downright experimental features resembling other compositions by the young Bach during his Arnstadt period.

The composer of the Chaconne in D minor chose a quite complex ostinato, a seven-bar phrase whose final tonic resolution coincides with the start of the next variation. As the work proceeds, the individual variations are expanded to 8, 12 and even 16 bars in length. Twice the ascending bass line is interrupted by rests, enabling a kind of canonic treatment, so that the ostinato is no longer a mere basis for the fixed harmonic progression, but becomes a proper theme in itself. The individual variations have many remarkable features that stand out clearly from the customary early 18th-century chaconne and passacaglia: for one thing, the playful echo effects in the bass, making a kind of fragmentation that recalls procedures used in the chorale arrangements of Georg Böhm: techniques that the young Bach had probably absorbed during his time in Lüneburg between 1700 and 1702, and which mark his style well into the Weimar period. Unusual too is the transfer of the ostinato to the upper voice, and its quasi-canonic treatment between the treble and bass voices. Another curious feature is the frequent use of the augmented fifth, which in Central German organ music of the early 18th century is used in such a pronounced way only in the work of Bach. Then there is the singularly protracted D minor fugue, which takes the chaconne's ostinato theme for its subject. This fugue (some 90 bars in extent) is by far the longest section of the whole piece, indeed it threatens the work's cohesion, which is only maintained by a final reprise of the variation section concluding the Chaconne.

Now, fugal passages work against the ostinato principle, as these are two quite contrary formal approaches. All the more ambitious seems the challenge the composer sets himself here. The only other substantial fugue within an ostinato movement is found in Bach's monumental Passacaglia in C minor, BWV 582, probably written around 1710, a work whose fugal elaboration, and the link with the preceding variations, are handled with exponentially greater artistry. The Chaconne in D minor seems by comparison to be a youthful preparatory study: in all, we can categorize it in the 'Stylistic region of 1701' as defined by the Swiss Bach expert Jean-Claude Zehnder, which would place it even before Bach's time in Arnstadt, more probably in Lüneburg, when the composer was under the direct influence of Böhm.

Though the Chaconne in G minor avoids such inter-genre formal experiments, it is a highly complex and effective virtuoso piece. Here too there is a basic ostinato phrase seven bars long, but unlike the D-minor Chaconne it is treated with rhythmic and harmonic variation, and also appears in transposition. There are some very striking motivic parallels with the choral *Ciaccona* that ends the early (1707) Cantata 'Nach dir, Herr, verlanget mich', BWV 150: the falling fifth in the first bar, the circling stepwise motion of the upper voice, the imitatively used motive of an ascending fourth followed by a sighing figure, as well as the progressively increasing chromaticism, and the complementary rhythms exchanged between the voices. Given all these similarities, the final movement of BWV 150 appears to be very closely related to the earlier Chaconne in G minor, for which (on internal stylistic grounds) the most likely date is some time during Bach's first years in Arnstadt (1703-4).

These two highly resonant new pieces, here in their first CD recording, are welcome additions to Bach's early keyboard repertoire, and they provide further insight into the artistic development of the master-to-be.

© 2026 PETER WOLLNY
Translation: John Thornley

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

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

22 Jahre nach dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* präsentiert der Kantor im zweiten Teil ebenfalls 24 Präludien und Fugen, die nun aber noch dichter und kontrastreicher ausfallen. Die charakteristischen Merkmale der Dur- und Molltonarten sind hier viel stärker ausgeprägt, und die Fuge, die in seinem Werk präsenter ist denn je, wird detaillierter und komplexer behandelt als zuvor (insbesondere durch den Einsatz von Augmentation und Spiegelung). Die Setzweise lässt erkennen, dass ein Instrument mit mindestens zwei Manualen erforderlich ist (insbesondere die Präludien in f-Moll und fis-Moll sind ganz klar für zwei unterschiedliche Klangebenen konzipiert, und ein weiterer Hinweis ist die Vorgabe *piano* zum Beispiel im Präludium in gis-Moll).

Vier Jahre nach der Einspielung des ersten Bands auf dem außergewöhnlichen historischen Cembalo mit drei Manualen von Hieronymus Albrecht Hass (1740) greife ich wieder auf das Instrument zurück, das mich nun schon seit mehreren Jahren bei dieser Gesamtaufnahme begleitet. Ich kenne es mittlerweile genau und bin mit ihm vertraut, was es mir ermöglichte, bei der Registrierung drastischere Entscheidungen zu treffen und eine „Quasi-Orchestrierung" des Werks am Tasteninstrument zu verwirklichen.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal betonen, wie sehr mich Louis Thiry (1935-2019) bei dieser Arbeit beeinflusst hat, sowohl durch seinen Unterricht als auch durch seine großartige Interpretation des Werks, die eine für ihre Zeit revolutionäre Freiheit in sich birgt. Anlass genug, um ihm diesen zwölften Teil der Gesamtaufnahme zu widmen.

Was schließlich die beiden bislang unbekannten *Chaconnes* von Bach (BWV 1178 und 1179) betrifft, die dieses Programm vervollständigen, habe ich mich gefragt, was Louis Thiry gesagt hätte, wenn man ihn nach seiner Meinung zur Entstehung der beiden kleinen Miniaturen aus der Jugendzeit des Komponisten gefragt hätte. Er hätte wohl geantwortet: „Spielt das wirklich eine Rolle? Sie sind so schön!"

Gerne biete ich Ihnen an, sie zu entdecken.

BENJAMIN ALARD
Mai 2026
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die Jahre vor und nach 1740 bilden eine jener Grauzonen in der Biographie Johann Sebastian Bachs, für die nur wenige aussagekräftige Zeugnisse zu seiner Lebensgeschichte bekannt sind. Dennoch beansprucht gerade diese Zeit, in der der Thomaskantor am Beginn seines sechsten Lebensjahrzehnts stand, besondere Aufmerksamkeit, markiert sie doch den Beginn seiner letzten Schaffensphase. Bachs Interesse an intrikater Kontrapunktik in Kombination mit galanter Melodik und komplexer Harmonik rückte in diesen Jahren noch deutlicher in den Vordergrund seines musikalischen Denkens. Zugleich bemerken wir eine Rückbesinnung auf früher Geschaffenes und beobachten den Komponisten beim selbstkritischen Revidieren und Archivieren. Mit der Überarbeitung der *Matthäus-Passion* (1735/36), der Zusammenstellung der offenbar durchweg aus bereits existierenden Kantatensätzen gewonnenen vier Kyrie-Gloria-Messen für die hohen Festtage des Kirchenjahrs und der Niederschrift der sieben Cembalo-Konzerte (um 1738), mit den Reinschriften der *Johannes-Passion* (um 1739) und der großen Weimarer Orgelchoräle (1739-1742) begann Bach, sein bisheriges künstlerisches Schaffen einer umfassenden Sichtung zu unterziehen und teils grundlegend überarbeitete Fassungen herzustellen, wohl um seine Hauptwerke der Nachwelt in einer seinen eigenen Ansprüchen auch im Alter noch genügenden Form zu hinterlassen.

In diesem Zusammenhang nahm Bach sich vermutlich Ende der 1730er oder Anfang der 1740er Jahre auch seine Sammlung von 24 Präludien und Fugen vor, die er 1722 – also noch in Köthen – abgeschlossen und mit dem Titel „Das Wohltemperirte Clavier oder Præludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia" versehen hatte. Allerdings verfestigte sich beim kritischen Durchspielen und Eintragen zahlreicher kleinerer Korrekturen offenbar sein Eindruck, dass er die künstlerischen Möglichkeiten dieses Satztyps noch nicht ausgeschöpft hatte. Zudem mag er sich daran erinnert haben, dass er in den knapp zwei Jahrzehnten seit der Vollendung dieser Werkgruppe eine stattliche Zahl von einzelnen Präludien und Fugen komponiert hatte, die der Bündelung harrten. So entstand offenbar der Plan, eine zweite Sammlung mit 24 Präludien und Fugen zu schaffen, die – analog zur ersten – das Tonartenspektrum entlang der chromatisch aufsteigenden Skala abwechselnd in Dur und Moll durchschritt. Die abschließende Niederschrift dieser teils aus dem Kompilieren und Einpassen bereits vorhandener Stücke und teils aus Neukompositionen bestehenden komplexen Arbeit erfolgte um das Jahr 1742. Einen Titel sucht man in den autographen Quellen vergeblich, eine 1744 von Bachs Schüler Johann Christoph Altnickol erstellte Abschrift belegt jedoch eindeutig den direkten Bezug zu dem Zyklus von 1722: „Des Wohltemperierten Claviers Zweyter Theil".

Wie grundlegend der erste Teil des Wohltemperierten Klaviers die Kultur des Klavierspiels und vor allem auch der Komposition für dieses Medium verändert hatte, ist kaum zu überschätzen. Zahllose Schüler – Bachs heranwachsende Söhne eingeschlossen – hatten an diesen Stücken ihre Finger geübt und unschätzbare Einblicke in die Kunst der Satztechnik gewonnen. Die Verknüpfung von Präludium und Fuge erschien inzwischen selbstverständlich; kaum jemand vergegenwärtigte sich noch, dass es erst Bachs Exempel waren, die dieses Satzpaar so fest hatten zusammenwachsen lassen. Der Meister hatte die nachmals als klassisch empfundene Symbiose der beiden Gattungen „Präludium und Fuge" aus vielfältigen Traditionslinien des 17. Jahrhunderts entwickelt und über Jahre hinweg perfektioniert. Aus den schlichten freien Präludien der Pachelbel-Schule generierte er in kompakter motivischer Arbeit subtil gezeichnete Charakterstücke, und aus den satztechnisch eher pedantischen Fugen seiner Vorläufer formte er beseelte, bis in kleinste Details ausgefeilte kontrapunktische Kabinettstücke, die selbst schwierigste Aspekte des polyphonen Satzes mit spielerischer Leichtigkeit entfalten. Indem er die traditionellen Fugen-Soggetti zu individualisierten Themen umformte, füllte er das alte Ideal des polyphonen Satzes mit neuem musikalischem Leben. Seine Fugen wurden so zu bis heute unangefochtenen exempla classica der Gattung.

Ebenso fest etabliert in der Komposition war inzwischen die Verfügbarkeit des gesamten chromatischen Tonspektrums, die in hohem Maße dem ersten Wohltemperierten Klavier geschuldet ist; und auch hier erinnert sich vermutlich noch kaum jemand daran, welch weiten Weg die Entwicklung der Musik inzwischen zurückgelegt hatte. Die erst im 16. Jahrhundert einsetzende Erforschung der komplexen Zusammenhänge von Harmonik und Modulation hatte durchaus Gemeinsamkeiten mit der ebenfalls um diese Zeit intensivierten naturwissenschaftlichen Erkundung der realen Welt. Exkursionen in die entferntesten Tonartenregionen und

die Erschließung der gesamten zwölfstufigen Skala waren allerdings erst möglich, nachdem man das aus dem Mittelalter ererbte starre System der Modi und Hexachorde abgelegt hatte und die zahllosen Möglichkeiten von Transposition und Modulation zu erkennen begann. Die aus diesem Wissensgewinn resultierenden harmonischen Experimente galten lange Zeit als eine Art geheime Kunst, die nur wenige Komponisten beherrschten. Die praktische Umsetzung beschränkte sich zunächst auf Tasteninstrumente, denn nur hier konnte der Spieler mit seinen zehn Fingern das volle Spektrum der Akkorde und ihrer Fortschreitungen bewältigen. Allerdings setzten die Tasteninstrumente mit ihrer vorgegebenen, fixierten Stimmung den Ausflügen in entfernte Regionen der Tonalität zunächst noch enge Grenzen. Modifikationen des alten pythagoreischen Stimmungssystems erwiesen sich somit als unumgänglich und führten zu einem systematischen Ausloten der verschiedenen Arten mitteltöniger und freier Temperierung, das schließlich im frühen 19. Jahrhundert in die Etablierung der gleichschwebenden Temperatur mündete. Die Idee, mit Hilfe einer modifizierten Temperierung sämtliche Dur- und Molltonarten der chromatischen Skala zu erschließen, lag in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichsam in der Luft; dennoch kann Bach als der erste Komponist gelten, der den Kosmos des Tonartensystems in seiner ganzen Vielfalt durchmessen und der musikalischen Welt in einzigartigen Meisterwerken nahegebracht hat. Obwohl das Wohltemperierte Klavier häufig mit der Einführung der gleichschwebenden Temperatur in Verbindung gebracht wird, lehren uns zeitgenössische Dokumente, dass Bach – wie die meisten seiner Musikerkollegen im frühen 18. Jahrhundert auch – eine pragmatische Modifizierung der mitteltönigen Stimmung bevorzugte, mittels derer das Spiel in entfernten Klangräumen ebenfalls möglich war, die aber zugleich die charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Tonarten bewahrte. Der einzigartige künstlerische Wert des Wohltemperierten Klaviers liegt aber nicht allein in dessen erschöpfender Erschließung des Tonartensystems, sondern vor allem auch in dem genialen Konzept, den Reichtum des harmonischen Spektrums mit einer vergleichbaren Fülle an musikalischen Stilen und kompositorischen Techniken zu kombinieren.

Wie bereits angedeutet, geht der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers zumindest partiell auf schon existierende Vorarbeiten zurück. So entnahm Bach drei Satzpaare einer bereits in den späten 1720er Jahren nachweisbaren Sammlung von fünf Präludien und Fughetten. Vier weitere Fugen und einige Präludien liegen ebenfalls in zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Frühfassungen vor. Dennoch wäre es verfehlt, sich die Genese des Zyklus als eine Art pragmatischer Zusammenstellung geeigneter Einzelwerke vorzustellen. Denn Bach scheint für das Wohltemperierte Klavier II auch zahlreiche Stücke neu geschaffen zu haben. Sicherlich neu komponiert sind die zweiteiligen Präludien (in E-Dur, e-Moll, f-Moll, G-Dur, gis-Moll, a-Moll und B-Dur), die sich in Form und Gestus dem im Verlauf der 1730er Jahre etablierten Sonatensatz annähern. Möglicherweise folgte der Komponist in diesen Stücken Anregungen aus den frühen Klaviersonaten seiner beiden ältesten Söhne. Andere Präludien greifen das von Bach Anfang der 1720er Jahre entwickelte Prinzip der zweistimmigen Invention auf. Unter den Fugen finden sich mehrere extrem verdichtete Sätze, die ihr motivisches und kontrapunktisches Potential auf engstem Raum ausloten; daneben stehen allerdings auch ausladende Meisterwerke des doppelten Kontrapunkts (etwa die Fugen in g-Moll und b-Moll), in denen die satztechnischen Möglichkeiten des gegebenen thematischen Materials in aller Gründlichkeit erkundet werden. Gewinnt man bei der erstgenannten Gruppe gelegentlich den Eindruck, das thematische Material sei noch nicht völlig ausgeschöpft und könnte durchaus auch noch auf andere Weise realisiert werden – vielleicht ein bewusster Fingerzeig für die Söhne und Schüler –, lassen sich die genannten Fugen in ihrem Absolutheitsanspruch nur an der *Kunst der Fuge* messen.

Einzigartig an dieser zweiten großen Sammlung von Präludien und Fugen ist die wahrhaft staunenswerte stilistische Vielfalt, die die bereits beachtliche Fülle des ersten Teils noch übertrifft. Die Spanne reicht vom souveränen Rückgriff auf den feierlich-strengen stile antico in der Manier des 16. Jahrhunderts (Fuge in E-Dur) bis zu galant-modernen Stilformen in den Präludien (f-Moll, gis-Moll), deren empfindsame Sprache bereits an eine Ausführung auf dem Clavichord und dem Fortepiano denken lassen. Neben vollstimmigen stehen eigenwillig abstrakte zweistimmige Sätze, in denen gewissermaßen die Essenz von Bachs polyphoner Meisterschaft zur Anwendung kommt. Diese zunächst spröde, ja karg wirkenden Stücke sind als praktische Exempel der in Bachs Schülerkreis formulierten ästhetischen Maxime einzuordnen, nach der die wahre Meisterschaft der polyphonen Satztechnik sich in der Kunst des Weglassens zeigt. Nur der beherrsche wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt – befand der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger –, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen könne, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspüre. Auch in den Fugen ist hinsichtlich der kontrapunktischen Durchdringung ein breites Spektrum auszumachen: Der spielerisch-anmutigen, recht kurzen Fuge in G-Dur und der zwar virtuosen, aber nicht sonderlich komplexen Fuge in a-Moll steht etwa die rational abgezirkelte und bis ins Kleinste durchstrukturierte Fuge in b-Moll gegenüber.

Wie schon im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers bleibt auch hier offen, ob die 24 Präludien und Fugen als geschlossener Zyklus gehört werden sollen. Immerhin weist das Präludium in Fis-Dur, mit dem die zweite Hälfte der Reihe beginnt, genau wie die an vergleichbarer Position stehende Variatio 16 der Goldberg-Variationen charakteristische Züge einer Ouvertüre auf. Die punktierten Rhythmen werden zwar über weite Strecken atypisch mit einer fortlaufenden Bewegung in Sechzehntelnoten kombiniert und durchweg im Dreiertakt präsentiert, es könnte sich hier aber auch um bewusst eingesetzte verfremdende Effekte handeln; mithin wäre durchaus denkbar, dass Bach den Satz – wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel die „Symphonie“ in dem Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* – als „ouverturenmäßig“ und damit als Element einer internen Gliederung verstanden wissen wollte.

Während wir heute die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers als gleichwertig ansehen, waren manche Zeitgenossen offenbar besonders von der späteren Sammlung angetan, der sie größere Vollkommenheit beimaßen. So schrieb etwa der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel, dass speziell die zweite Sammlung „vom Anfang an bis ans Ende aus lauter Meisterstücken“ bestehe. In der Tat bildet das Wohltemperierte Klavier insgesamt, um wiederum mit Forkel zu sprechen, einen „Schatz von Kunst“, dessen subtile Schönheiten Musikliebhaber auch bei wiederholtem Anhören immer wieder in ihren Bann ziehen. Johann Wolfgang von Goethe hat das Erlebnis des hörenden Nachvollziehens dieser großartigen Musik, das ihm der Bad Berkaer Organist Heinrich Friedrich Schütz ermöglichte, mit auch heute noch treffenden Worten beschrieben: „Ich sprach's mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“

Die Suche nach unbekannten Werken Johann Sebastian Bachs hat eine lange Tradition. Sie begann im frühen 19. Jahrhundert, als begeisterte Bachianer wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Hauser und Carl Friedrich Zelter sich darum bemühten, das weit zerstreute und damals in seinem Umfang noch kaum zu überblickende Oeuvre des Komponisten aufzuspüren, zu sichern und dem Vergessen zu entreißen. Zwar ist diese Arbeit heute im Wesentlichen abgeschlossen, doch stoßen wir gelegentlich noch auf in der Regel anonym überlieferte Stücke, die unsere Neugier wecken. Dies war auch der Fall bei den beiden hier eingespielten Chaconnen, die erst im vergangenen Jahr (2025) als Kompositionen des jungen J.S. Bach erkannt wurden. Die Eckpunkte dieser Detektivgeschichte seien hier kurz zusammengefasst.

Die Königliche Bibliothek in Brüssel verwahrt unter der Signatur Ms II 3911 Mus (Fétis 2013) ein Konvolut mit Orgelmusik verschiedener Komponisten des späten 17. Jahrhunderts, auf dessen ersten 16 Folios sich sechs in separaten Faszikeln notierte Chaconnen von der Hand eines bisher nicht näher beachteten Kopisten finden. Diesen Kopisten konnte ich anhand von Vergleichsdokumenten als den lange Jahre im thüringischen Weira tätigen Kantor, Schulmeister und Organist Salomon Günther John identifizieren, der einer der ersten Schüler des jungen J. S. Bach in Arnstadt und Weimar war. Johns Abschriften entstanden entweder vor 1707 in Arnstadt oder um 1708-1710 in Weimar. Besondere Aufmerksamkeit verdienen seine Kopien der Chaconnen in d-Moll und g-Moll, da sie außerhalb der bekannten, eher formelhaften Traditionslinien stehen und ausgesprochen experimentelle Züge aufweisen, in denen sich direkte Anklänge an andere Arnstädter Kompositionen des jungen Bach finden.

Für die Chaconne in d-Moll wählte der Komponist einen auffallend komplexen Ostinato von zunächst 7 Takten, dessen Grundton immer erst mit Beginn der folgenden Variation wieder erreicht wird. Im weiteren Verlauf werden einzelne Variationen auf 8, 12 und sogar 16 Takte erweitert. Die aufsteigende Basslinie ist an zwei Stellen von Pausen unterbrochen, was eine gleichsam kanonische Verarbeitung erlaubt; dadurch gewinnt der Ostinato – über den bloßen mit Bassnoten fixierten Harmonieverlauf hinausgehend – den Charakter eines echten Themas. In den einzelnen Variationen finden sich wiederholt ungewöhnliche gattungsfremde Merkmale, die sich von den sonst in den Chaconnen und Passacaglien des frühen 18. Jahrhunderts gepflegten Traditionen deutlich abheben.

Zu nennen ist etwa das Spiel mit Echo-Effekten in der tieferen Oktave; die damit einhergehende Fragmentierung erinnert an aus Choralbearbeitungen von Georg Böhm bekannte Verfahrensweisen, die der junge Bach sich wohl in seiner Lüneburger Zeit (1700-1702) aneignete und die seinen Stil bis in die Weimarer Periode prägten. Ungewöhnlich ist auch die Verlegung des Ostinatos in den Diskant und seine um einen Takt versetzte kanonisch anmutende Verarbeitung in Diskant und Bass. Eine klangliche Besonderheit ist die mehrmalige Verwendung der übermäßigen Quinte, die in der mitteldeutschen Orgelmusik des frühen 18. Jahrhunderts in dieser prononcierten Form nur bei Bach zu finden ist. Außergewöhnlich ist schließlich auch die ausgedehnte Fuge über das als Soggetto verwendete Ostinato-Thema. Mit ihren knapp 90 Takten ist sie der mit Abstand längste Teil der Komposition und gefährdet damit fast den Zusammenhalt des Werks, der nur durch die Wiederholung des Variationsteils am Schluss der Chaconne gewahrt bleibt.

Fugierte Passagen widerstreben dem Ostinato-Prinzip grundsätzlich, da hier zwei konträre Vorgehensweisen aufeinandertreffen. Umso ambitionierter erscheint die Herausforderung, der der Komponist sich hier stellte. Die einzige andere substantielle Fuge innerhalb eines Ostinato-Satzes findet sich bei Bach in der monumentalen Passacaglia in c-Moll BWV 582. In diesem wohl um 1710 entstandenen Werk sind die kontrapunktische Ausarbeitung und die Verknüpfung mit dem Variationsteil mit ungleich höherer Kunstfertigkeit gehandhabt, die Chaconne in d-Moll erscheint im Vergleich wie eine jugendliche Vorstudie. Insgesamt ist die Chaconne in d-Moll in ihrer stilistischen Ausrichtung dem von Jean-Claude Zehnder definierten „Stilbereich um 1701“ zuzuordnen. Damit wäre sie noch vor Bachs Amtsantritt in Arnstadt entstanden, womöglich in Lüneburg unter dem direkten Einfluss von Böhm.

Die Chaconne in g-Moll vermeidet gattungsübergreifende Formexperimente, erweist sich aber als ein höchst komplexes und effektvolles Virtuosenstück. Auch hier hat der Ostinato eine Länge von sieben Takten, im Gegensatz zur Chaconne in d-Moll wird er aber rhythmisch und harmonisch variabel gehandhabt und erscheint zudem in transponierter Form. Insbesondere fallen die motivischen Parallelen zur „Ciaccona“ am Schluss der 1707 entstandenen Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“ BWV 150 auf. Zu nennen sind die fallende Quinte im ersten Takt, die kreisende Bewegung in der Oberstimme, die Verwendung eines in Imitationen geführten Motivs mit aufsteigender Quarte und anschließender Seufzerfigur sowie zunehmend chromatischer Harmonik und schließlich die komplementäre Rhythmik. In Anbetracht dieser zahlreichen Anlehnungen kann die Chaconne in g-Moll wohl als ein frühes Schwesterstück zu Bachs Kantatensatz BWV 150/7 (1707) gelten. Eine Datierung auf die frühen Arnstädter Jahre (um 1703/04) erscheint aus stilistischen Gründen am plausibelsten.

Die hier erstmals auf CD eingespielten Chaconnen ergänzen das frühe Orgelrepertoire J. S. Bachs um zwei klangvolle neue Kompositionen und bieten willkommene Einblicke in die künstlerische Entwicklung des angehenden Meisters.

© 2026 PETER WOLLNY

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 neuster 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 Pedalklaviatur für die Konzerte des Collegium Musicum im Leipziger Zimmermann’schen Kaffeehaus, an denen auch Bach beteiligt war. Das Instrument wies nicht weniger als acht Saitenbezüge auf (Cembalo: 1 x 16’, 2 x 8’ und 1 x 4’; Pedal: 2 x 16’ und 2 x 8’, einer davon mit Nasalregister). Solche „Concertinstrumente“ mit 16-Fuß kamen vor allem als Continuo-Instrumente und dabei insbesondere bei der Aufführung von Orchesterwerken oder, abwechselnd mit der Orgel, von Kirchenkantaten zum Einsatz. Sie hatten ganz einfach einen kräftigeren Ton und waren somit besser hörbar. Bach hat sich diesen Vorteil im Interesse einer gelungenen Bewältigung des komplizierten Kontrapunkts seiner Cembalowerke bestimmt zunutze gemacht – das gilt namentlich für die Präludien, Fugen und Toccaten, die eine ähnliche Struktur aufweisen wie seine Orgelwerke. Ebenso ist anzunehmen, dass er für seine Kompositionen für Tasteninstrumente, Orchester oder Chor sämtliche Klangmöglichkeiten auszuschöpfen suchte.

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

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

Die Kombination von fünf Saitenbezügen und sechs Registern bietet eine ungeheure Vielzahl an Klangmöglichkeiten (theoretisch mehr als hundert). Es ist sogar möglich, den kürzeren 8-Fuß an zwei Orten gleichzeitig zu zupfen und die Dämpfer des anderen Registers als Lautenzug zu benutzen (von dieser Praxis zeugen zeitgenössische Anweisungen auf dem Deckel eines Cembalos von 1738[1]). Benjamin Alard hat für diese Aufnahme sämtliche Möglichkeiten dieses Instruments ausgeschöpft, um für jeden Satz die optimalen Klänge und Farben zu finden.

© ALAN RUBIN

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1 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.

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 de CLASSICA

EXCEPCIONAL SCHERZO



VOL. 1

The Young Heir / *Le Jeune Héritier* / Der junge Erbe

1699-1705

Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt

Chorales, Fantasies, Preludes & Fugues

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

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

Harpsichord by É. Jobin after J. Rückers and J. Dulken

Organ by A. Silbermann (Strasbourg, Église Ste-Aurélie)

With Gerlinde Sämann, 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. Schnitger (Béthune, Église St-Vaast)

Claviorganum by Q. Blumenroeder (harpsichord by F. Ciocca after Grimaldi, organ by Q. Blumenroeder)

With Gerlinde Sämann, soprano

4 CD HMM 902453.56

PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTEN KRITIK



VOL. 3

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

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

With works by Fischer and Couperin

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

With works by Grigny and Raison

'La Suite de danses': Suites BWV 907, 809 & 996

Harpsichord (Castle of Assas)

Harpsichord by P. Humeau after C.C. Fleischer

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

3 CD HMM 902457.59



VOL. 4

Alla veneziana - Concerti italiani

Concertos BWV 972-76, 978-80

Organ Concertos BWV 592-94, 596

Preludes & Fugues BWV 535 & 894,

Fantasia & Fugue BWV 944

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

Harpsichord by M. De Gand (Treviso, Museo Santa Caterina)

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

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

3 CD HMM 902460.62



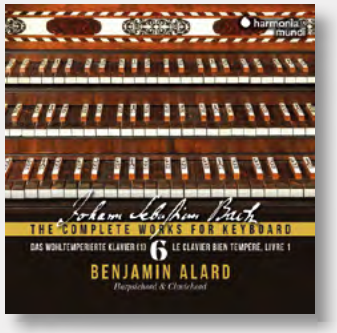
VOL. 5
'Toccata' – Weimar (1708-1717)
Toccatas BWV 565, 910, 911, 916,
Toccatas & Fugues BWV 538 540
Preludes & Fugues BWV 536a, 543 & 543/1a, 545, 895
Fughette BWV 696-699, 701-704,
Fantasias & Fugues BWV 695 & 904
Passaggio Chorales BWV 722, 729, 732, 738a
Chorale Preludes BWV 706, 713, 727, 730,
731, 747, 1128 & Chorale Partita BWV 768
Concertos BWV 981, 982, 985, 987
Trio BWV 528/2a
Pedal harpsichord by P. Humeau after C.C. Fleischer
Clavichord by É. Jobin after C.G. Friederici
(Paris, Musée de la musique)
Organ by Q. Blumenroeder (Paris, Temple du Foyer de l'Âme)

3 CD HMM 902463.65



VOL. 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. 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

"Ce coffret offre une nouvelle version de référence du Premier Livre du *Clavier bien tempéré* grâce à une vision de Benjamin Alard une nouvelle fois axée sur une rhétorique puissante et inspirée, telle que la musique de Bach le mérite." – **ResMusica**

"L'intelligence de l'interprète, la clarté de la conduite de ses idées mais aussi son instinct, l'approfondissement du langage de Bach qu'il opère en cheminant, étayent solidement sa démarche. […] On apprend vite à aimer cette réalisation éloquente qui s'installe parmi les visions les plus singulières du Premier Livre." – **Diapason**

'Alard is one of the few who understands what it means to be a *Clavierist* in the eighteenth-century sense. His playing is elegant, expressive, probing, virtuosic yet sensitive and – perhaps most importantly – always attuned to the instrument at hand. […] Especially noteworthy is Alard's ability to balance the voices judiciously so that the texture is always transparent even as each line is carefully shaped.' – **Clavichord International**

'A superb performance.' – **Gramophone**

„Alard spielt drängend und überzeugt, hell und klar." – **Süddeutsche Zeitung**

KÖTHEN (1717-1723)

TOP mezzo



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 Tannenberg (late 18th century)
Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach
Clavichord by Johann Adolf Hass (1763)
With Gerlinde Sämann, soprano
3 CD HMM 902495.97



VOL. 11
Clavier-Übungen I & II
6 Partitas BWV 825-830
Italian Concerto BWV 971
Overture in the French Style BWV 831
4 Duets BWV 802-805
Two-manual harpsichord by J. Kirkman (1757)
Triple-manual harpsichord by H.A. Hass (Musée instrumental de Provins)
3 CD HMM 902475.77

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

Membres Ambassadeur
Victor Convert
Sophie Danis
Cécile & Christian Glaenzer
François Gobillard
Christiane & Jean-Yves Haymoz
Philippe Houbert
Pascal Laffargue
Antonio Lechasseur
Jean-François Lefèvre
Gilles Minghelli
Élisabeth Sotinel
Fannie Vernaz

Membres Vivace
Juan Eulate
Florence Gétreau
Chantal Laurent
Véronique Saint-Geours

Membres Andante
Quentin Blumenroeder
Arnaud Deutz d'Arragon
Yves Justin
Brigitte & Jean-Yves Serreault
Pascale & Pascal Texeira da Silva
Dominique & Éric Valette

Membres Adagio & Dolce
Pierre Barbary
Luc Barrière
Colette & Emmanuel Becquart
Julien Caron
Jean-Louis Doux Lesaffre
Hervé Duteil
David Gallois
Raphaël Guiheneuf
Philippe Hêche
Olivier Herpe-Saint-Eloi
Joël Hooybergs
Jean-Pascal Laffaille
Michel Lamalle
Pierre-Jean Larmignat
Nathalie & Sylvain Le Drogou-Guibert
Élise & Philippe Lesage
Yves Lescroart
Alain Mabit
Stéphane Maltais
Yves Nabarrot
Nicolas Pannacci & Cyril Mandel
Luc Rondeleux
Jean-Philippe Saint-Geours

Membres Entreprise
Pierre Dumont – Delacommune et Dumont S.A.

Liste arrêtée au 1er juillet 2026

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

Rejoignez le Cercle
https://www.benjaminalard.net/le-cercle-des-claviers-de-bach

TRACKS
PLAGES CD

Ce volume est dédié à la mémoire de Louis Thiry (1935-2019).
Benjamin Alard remercie chaleureusement Sophie Durville et Alan Rubin pour leur chaleureux accueil à Provins, Pierre Thiry pour l'acrostiche rédigée en hommage à son père, Jean-François Brun et Émile Jobin pour leur inestimable présence depuis le tout premier enregistrement ainsi que les membres du Cercle des claviers de Bach.

Le clavecin Vater (1732), copie réalisée par Émile Jobin (2017), a bénéficié du soutien du Comité Henry Goüin ; il est propriété de la Fondation Royaumont.

ROYAUMONT
abbaye & fondation

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles Ⓟ 2026
Enregistrement : mai 2025 (*Le Clavier bien tempéré*), Musée instrumental de Provins (France)
janvier 2026 (*Chaconnes*), Bibliothèque musicale François-Lang, Abbaye de Royaumont, Asnières-sur-Oise (France)
Réalisation : AMAE
Direction artistique : Alban Moraud
Prise de son, montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard
Mastering : Alexandra Evrard
Préparation et accord des instruments : Jean-François Brun (clavecin Hass)
et Émile Jobin (clavecin Vater et clavicordes)
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo Benjamin Alard : © Javier Salas
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
benjaminalard.net

HMM 902484.85