

*Johann Sebastian Bach*

THE COMPLETE WORK FOR KEYBOARD

THE YOUNG HEIR

LE JEUNE HÉRITIER

**BENJAMIN ALARD**

*Organ & Harpsichord | Orgue & Clavecin*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)  
**THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD**

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

**The Young Heir** (1699-1705)  
Le Jeune Héritier | Der junge Erbe

<b>Ohrdorf</b>	
1   JOHANN MICHAEL BACH (1648-1694) Choral "Nun komm der Heiden Heiland"	1'25
2   JOHANN SEBASTIAN BACH Fantasia BWV 570, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	2'36
3   Choral "Vom Himmel hoch, da komm ich her" BWV 700, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	3'22
4   GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643) Bergamasca F12.46 <i>in Fiori musicali di diverse compositioni, toccate, kyrie, canzoni, capricci, e ricercari, in partitura (Venice, 1635)</i>	5'26
5   JOHANN CHRISTOPH BACH (1642-1703) Praeludium und Fuge, E flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur	5'05
6   JOHANN KUHNAU (1660-1752) Sonata quarta "Hiskia agonizzante e risanato" <i>in Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien (Leipzig, 1700)</i>	7'03
7   JOHANN SEBASTIAN BACH Choral "Das alte Jahr vergangen ist" BWV 1091	2'35
8   Choral "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" BWV 1113	2'24
9   GEORG BÖHM (1661-1733) Choral "Vater unser im Himmelreich" à 2 Claviers et Pédale	4'54
10   JOHANN SEBASTIAN BACH Choral "Christus, der ist mein Leben" BWV 1112	1'58
11   Fuge über ein Thema von Tomaso Albinoni BWV 946, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	3'08
12   Fuge BWV 949, A major / <i>La majeur</i> / A-Dur	4'37
13   Choral "Wie nach einer Wasserquelle" BWV 1119	2'16
14   Choral "Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not" BWV 1097	2'20
15   Choral "Gott, durch deine Güte" BWV 724	1'58
16   Choral "O Jesu, wie ist dein Gestalt" BWV 1094	3'00
17   JOHANN JACOB FROBERGER (1616-1667) Canzona <i>in Libro secondo di toccate, fantasia, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite (1649)</i>	3'25
18   JOHANN PACHELBEL (1653-1706) Choral "An Wasserflüssen Babylon" <i>extr. Manuscrit en partie autographe de Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek</i>	5'27
19   LOUIS MARCHAND (1669-1732) Suite en ré mineur / <i>D minor</i> / d-Moll (Extraits / <b>Excerpts</b> / Auswahl) Prélude - Sarabande - Chaconne <i>in Pièces de clavecin [Livre premier] (Paris, 1699)</i>	10'04

JOHANN SEBASTIAN BACH	
20   Praeludium und Fuge BWV 551, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	5'52
NICOLAS DE GRIGNY (1672-1703)	
21   Point d'orgue sur les grands jeux <i>in Premier Livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'année (Paris, 1699)</i>	3'09
<b>Benjamin Alard</b> Clavecin Émile Jobin inspiré d'instruments de Joannes Ruckers (1612) et de Joannes Dulken (1747) (4, 5, 6, 12, 17, 19) Orgue de l'église Sainte-Aurélie de Strasbourg construit en 1718 par André Silbermann et restauré par la manufacture Blumenroeder (1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21)	
Gerlinde Sämam, <i>soprano</i> (3, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16)	
<b>Lüneburg</b>	
JOHANN SEBASTIAN BACH	
1   Praeludium und Fuge BWV 549a, D minor / <i>ré mineur</i> / d-Moll	5'54
2   Choral "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" BWV 741	4'30
3   Choral "Jesu, meine Freude" BWV 1105	3'10
4   Choral "Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf" BWV 1092	2'16
5   Choral "Werde munter, mein Gemüte" BWV 1118	2'33
6   Choral "Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte" BWV 957	2'12
7   Choral "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" BWV 1115	4'52
8   Capriccio (In Honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufensis) BWV 993 E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur	7'45
9   Sonate BWV 967, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	3'48
10   Fuge BWV 947, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	3'34
11   Praeludium und Fuge BWV 896, A major / <i>La majeur</i> / A-Dur	3'32
12   Choral "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" BWV 1114	4'34
13   Choral "Alle Menschen müssen sterben" BWV 1117	2'40
14   Partite diverse sopra "Ach, was soll ich Sünder machen" BWV 770	14'33
15   Choral "Was Gott tut, das ist wohlgetan" BWV 1116	2'36
16   Choral "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" BWV 1099	4'01
17   Choral "Nun lasst uns den Leib begraben" BWV 1111	2'59
18   Praeludium und Fuge BWV 531, C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur	7'09

<b>Benjamin Alard</b> Clavecin Émile Jobin inspiré d'instruments de Joannes Ruckers (1612) et de Joannes Dulken (1747) (9, 10, 11, 12) Orgue de l'église Sainte-Aurélie de Strasbourg construit en 1718 par André Silbermann et restauré par la manufacture Blumenroeder (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18)	
Gerlinde Sämam, <i>soprano</i> (3, 5, 6, 7, 12, 13, 15, 16, 17)	

### Arnstadt

JOHANN SEBASTIAN BACH

1		<b>Fantasie</b> BWV 1121, C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll	3'19
2		<b>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo</b> BWV 992 B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur	10'13
3		<b>Praeludium et Partita</b> BWV 833 Praeludium - Allemande - Courante - Sarabande & double (allegro) - Aria F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur	7'19
4		<b>Suite</b> BWV 832 Allemande - Air pour les trompettes - Sarabande - Bourrée - Gigue A major / <i>La majeur</i> / A-Dur	6'39
5		<b>Aria variata alla maniera italiana</b> BWV 989, A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	10'07
6		<b>Praeludium und Fuge</b> BWV 535a, G minor / <i>sol mineur</i> / g-Moll	6'18
7		<b>Sonate</b> BWV 963, D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur	10'03
8		<b>Fuge über ein Thema von Tomaso Albinoni</b> BWV 950, A major / <i>La majeur</i> / A-Dur	5'22
9		<b>Fantasie</b> BWV 571, G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur	7'40
10		<b>Praeludium und Fuge</b> BWV 533, E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll	4'36
11		<b>Fantasia und Imitatio</b> BWV 563, B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll	4'22
12		<b>Fuge über ein Thema von Tomaso Albinoni</b> BWV 951a, B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll	6'55

### Benjamin Alard

Clavecin Émile Jobin inspiré d'instruments de Joannes Ruckers (1612) et de Joannes Dulken (1747)  
(1, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12)

Orgue de l'église Sainte-Aurèle de Strasbourg construit en 1718 par André Silbermann et restauré  
par la manufacture Blumenöeder (2, 6, 9)

“**Johann** Sebastian Bach appartient à une lignée, dont tous les membres semblent avoir reçu en cadeau de la nature l’amour de la musique et l’habileté que requiert sa pratique. Une chose est certaine, c’est qu’à partir de Veit Bach, l’ancêtre de cette famille, tous ses descendants, jusqu’à la septième génération – celle de notre époque –, se sont adonnés à la musique et en ont fait même profession, à quelques exceptions près.” C’est ainsi que s’ouvre l’article nécrologique dédié en 1754 par Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Agricola à Johann Sebastian<sup>1</sup>. Les auteurs de cette vaste notice biographique se proposaient tout d’abord de circonscrire le contexte historique et artistique qui permit au grand compositeur de s’épanouir, auquel il ne cessa lui-même, sa vie durant, de mesurer son talent, et dans lequel il lui importait d’inscrire sa propre activité créatrice. Cette nécessité de se représenter l’environnement à la fois musical et familial du lignage Bach – dont les membres occupaient en ce temps-là les postes musicaux les plus en vue de Thuringe –, s’impose tout autant à celui qui veut pénétrer dans les profondeurs de l’enfance et de la jeunesse du compositeur, pour remonter jusqu’aux racines de sa musicalité. En effet, lorsqu’on s’emploie de nos jours à esquisser une représentation de Johann Sebastian Bach, cette figuration prend immanquablement les traits du célèbre portrait réalisé par le peintre de Leipzig, Elias Gottlob Haussmann, alors que le musicien avait atteint un âge avancé – une image souvent reproduite, qui nous est devenue familière depuis qu’elle apparait sur maintes pochettes de CD et dans nombre de programmes de salle. Mais il y a bien d’autres raisons qui expliquent notre propension à voir en Bach avant tout le cantor de Leipzig, œuvrant à la *Thomaskirche* (l’église Saint-Thomas) et surveillant les *Thomaner* (garçons et jeunes hommes du chœur) dans l’école du même nom. En effet, cette période, qui couvre les vingt-sept dernières années de sa vie, est la seule pour laquelle nous disposions d’un volume imposant de données étayées par des documents, lesquelles permettent de dresser un tableau détaillé de la vie du compositeur. Notre connaissance des étapes précédant sa prise de fonction à Leipzig est beaucoup plus diffuse. En dehors des dates charnières encadrant ses activités successives, nous n’avons pratiquement pas d’autres informations ; de plus, on ne peut ancrer fermement dans la chronologie qu’un petit nombre de compositions. Dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ses fils signalaient dans la biographie de leur père “d’inévitables lacunes”, des “histoires aventureuses” et des “coups d’épée échangés au temps de sa jeunesse”<sup>2</sup>. Ils sentaient déjà combien leur manquant la connaissance concrète des faits. Par conséquent, les chercheurs ont beaucoup de mal à se faire une idée précise du jeune Bach. Malgré leur incomplétude, la poignée de documents arrivés par hasard jusqu’à nous révèle un jeune rebelle à la créativité fougueuse, qui n’hésite pas à transgresser les conventions sociales de son époque et à défier l’autorité de ses supérieurs, quand il s’agit d’affirmer sans compromis possible les droits de l’art musical. À d’autres moments, nous avons l’impression que se dresse devant nous un fin tacticien, doublé d’un redoutable négociateur, qui, conscient de ce qu’il vaut, parvient toujours à se faire payer de substantiels honoraires pour ses prestations. Enfin, cette période de la jeunesse voit naître quantité d’œuvres témoignant de dons que l’on ne rencontre qu’une fois par époque.

Johann Sebastian Bach a vu le jour le 21 mars 1685 à Eisenach : il est le huitième enfant du musicien municipal (*Stadtpfeifer*) et compositeur de cour Johann Ambrosius Bach et de sa femme Elisabeth. Les dix premières années de Johann Sebastian se résument pour le chercheur à deux documents d’archive : son acte de baptême et la simple mention de son nom dans un registre d’élèves tenu par l’École de latin d’Eisenach. Nous savons seulement que la mère de Bach est morte en mai 1694, suivie dans la tombe par son mari dès l’année suivante. C’est le point de départ qu’adopte l’article nécrologique pour entamer le récit de la vie du musicien : “Johann Sebastian n’avait pas dix ans, lorsque la mort lui ravit ses parents. Il se rendit à Ohrdruff chez son frère aîné Johann Christoph, qui était organiste dans cette ville, et acquit sous sa direction les bases de son jeu de clavier.” Johann Christian Bach, qui allait s’occuper de l’éducation du jeune Johann Sebastian, n’était âgé que de vingt-trois ans lorsqu’il l’accueillit chez lui ; il avait étudié l’orgue auprès de l’illustre maître Johann Pachelbel à Erfurt et cela faisait un peu

moins de quatre ans qu’il officiait comme organiste à Ohrdruf, une cité de Thuringe située à 40 km d’Eisenach qui faisait partie des terres appartenant à la maison de Hohenlohe. Peu de temps avant le décès des parents, il s’était marié. Le nouveau couple n’avait pas encore d’enfants lorsqu’il prit à sa charge les deux frères Johann Jacob et Johann Sebastian ; leur première fille ne devait naître qu’en 1697 : il y avait donc suffisamment de place dans le foyer pour mener à bien l’éducation musicale du petit surdoué de dix ans. Les aptitudes du jeune Bach se sont pleinement épanouies à Ohrdruf, comme nous le prouve la découverte il y a quelques années à Weimar de tablatures parmi lesquelles se dissimulait la copie manuscrite, effectuée par un garçon d’environ treize ans, de l’une des fantaisies de choral les plus exigeantes du point de vue technique qu’ait écrites pour l’orgue le maître de Lübeck Dietrich Buxtehude. Alors qu’il n’était encore qu’un écolier, Bach se trouvait déjà en mesure de maîtriser un répertoire aussi virtuose : constatant de tels progrès, son entourage immédiat a sans doute pris conscience qu’il n’avait pas affaire à un rejeton de plus dans cette lignée de musiciens, mais à un talent d’une exceptionnelle ampleur. Dans un tel contexte, où la première trace manuscrite que nous ayons de Johann Sebastian Bach renvoie au célèbre organiste de Lübeck Dietrich Buxtehude, jetant ainsi un pont qui mène à la tradition de la musique d’orgue immortalisée par l’École du nord de l’Allemagne, il faut bien s’interroger sur les motifs qui ont poussé l’adolescent de quinze ans à poursuivre sa scolarité non pas à Ohrdruf, mais à Lunebourg. Tout porte à croire que cette installation à Lunebourg était prévue de longue date et certainement cautionnée par son aîné – il s’agissait à vrai dire d’une décision avisée, dont le talentueux garçon allait tirer le plus grand profit. En effet, cette ville était la terre d’élection de Georg Böhm, l’un des plus fameux organistes de l’École nord-allemande ; en outre, de cette cité, il était facile d’atteindre Hambourg, la métropole musicale la plus importante du Saint-Empire, qui n’en est éloignée que d’une soixantaine de kilomètres. La liasse des tablatures de Weimar contient également un cahier dans lequel Bach, alors âgé de quinze ans, avait copié une fantaisie de choral composée par Johann Adam Reincken, laquelle prouve combien Johann Sebastian entretenait d’étroites relations avec Böhm, dont la bibliothèque de partitions, mise par son propriétaire à la disposition du jeune musicien, devait permettre à ce dernier de copier pour les seuls besoins de sa formation un certain nombre d’œuvres.

Les années passées à Lunebourg apparaissent donc comme une phase déterminante dans la biographie musicale de Bach ; cependant, leur caractère bénéfique ne tient pas seulement au répertoire qu’il a assimilé dans cette ville. Plusieurs indices concrets nous invitent à penser que Georg Böhm a tout fait pour accroître le talent du jeune compositeur. Dans ce but, Böhm lui a non seulement enseigné l’art et la manière d’aborder ce répertoire pour orgue de l’École du nord de l’Allemagne dont la difficulté tenait autant à la technique qu’à l’expression musicale, mais il lui a probablement aussi inculqué les perfectionnements qu’il avait lui-même apportés au jeu des organistes. Tout ce que nous savons de Böhm en tant que virtuose nous permet de voir en lui l’un des premiers organistes qui se soient employés à élargir, par une démarche systématique, les fondements stylistiques de la musique d’orgue. C’est ainsi qu’il se lança dans une audacieuse course à l’expérimentation, en brassant dans ses compositions pour orgue tout ce qui lui passait par les oreilles ou par les yeux en matière de nouvelle musique, quel que soit le genre auquel l’œuvre appartenait initialement : les arias si bien adaptées à la voix dont regorgeaient les opéras allemands et italiens acclamés sur les scènes de Hambourg, les cantiques spirituels du théologien hambourgeois Hinrich Elmenhorst qui fleurissaient bon la simplicité et le recueillement, et enfin les suites chamarrées d’ornementations des compositeurs français, que les Huguenots avaient emportées dans leurs bagages lorsqu’ils avaient rejoint l’asile offert par les princes germaniques. En un mot, l’écriture de Böhm et son art du clavier se démarquaient nettement du jeu solide et sans apprêts des organistes du centre de l’Allemagne. Le jeune Bach a dû écouter attentivement pour ne pas perdre une miette de l’art déployé sur l’instrument-roi par son maître : celui-ci lui ouvrait les portes d’un monde chatoyant et plein d’imprévus dont les contours se confondaient avec les multiples influences de la nouvelle musique ; il lui montrait à quel point un simple choral mille fois entendu à l’église pouvait être drapé des habits ultra-chics d’une aria d’opéra, ou bien se dissimuler sous la somptueuse parure sonore d’accords brisés avec raffinement. L’ensemble de ce savoir devait certainement déjà être maîtrisé par Bach lorsqu’il quitta Lunebourg pour retrouver sa Thuringe natale. Après un intermède à la cour de Weimar, puis une candidature avortée à Sangerhausen, le musicien obtint à l’âge de dix-huit ans son premier poste d’organiste à l’Église-Neuve (*Neue Kirche*) d’Arnstadt.

1 NdT : Ce premier document biographique relatif au compositeur a été publié quatre ans après sa mort dans le dernier numéro de la revue *Musikalische Bibliothek* (Bibliothèque musicale) fondée par Lorenz Christoph Mizler, désireux de donner un bulletin de liaison à la Société de correspondants pour les sciences musicales. Mizler avait été l’élève de Bach, comme les auteurs de l’article, son fils Carl Philipp Emanuel et le compositeur (et théoricien) Johann Agricola. Ce texte servira de matrice aux premières biographies du Cantor de Leipzig.

2 NdT : Cf. notamment la lettre de Carl Philipp Emanuel Bach à Forkel, datée du 13 janvier 1775, intégralement traduite dans l’ouvrage de Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, p. 485-486. Les “coups d’épée échangés durant sa jeunesse” font allusion à un événement survenu en 1705 à Arnstadt – une querelle entre Bach et l’élève Geysersbach, qui dégénéra en rixe. Cf. *op. cit.*, p. 49.

En juillet 1703, les membres du conseil de la ville d'Arnstadt qui avaient contacté Bach pour lui proposer d'essayer le nouvel instrument de l'Église-Neuve, durent être impressionnés aussi bien par ses connaissances dans le domaine de la facture d'orgue que par la qualité de ses compositions puisqu'ils le nommèrent titulaire de cet orgue le 9 août suivant. Sur cet orgue magnifique, Bach allait désormais jouer de dimanche en dimanche un grand nombre d'œuvres spécialement composées pour l'instrument, confrontant les habitants d'Arnstadt à un style musical empreint d'élégance et foisonnant d'audaces auquel ils n'étaient nullement habitués. Cet organiste de vingt ans ou presque devait révéler une personnalité parfois incommode, dotée d'un tempérament bouillant, qui se laissait entraîner dans une rixe sur la place du marché et n'hésitait pas à s'éloigner de la cité durant quatre mois, sans autorisation en bonne et due forme signée par ses supérieurs<sup>3</sup>, pour aller écouter à Lübeck l'organiste Dietrich Buxtehude : de telles incartades firent grincer des dents certains membres du Conseil de la ville et du Consistoire, mais tout compte fait, il leur fallut bien s'en accommoder.

Les trois étapes de la biographie musicale du compositeur que constituent Ohrdruf, Lünebourg et Arnstadt, tel est le thème retenu par Benjamin Alard pour le premier volume de cette intégrale des œuvres pour clavier de Bach.

Les compositions réunies sur le **premier CD** ont été identifiées par le musicologue de Bâle Jean-Claude Zehnder dans son ouvrage sur l'œuvre de jeunesse de Bach comme faisant partie de ce qu'il appelle "l'ère stylistique de 1699". Ces œuvres nous montrent un jeune génie, qui explore graduellement l'étendue des possibilités qu'offrent ses dons. Selon le témoignage de son second fils Carl Philipp Emanuel, Bach n'a appris l'art de composer "avant tout qu'en étudiant les œuvres des compositeurs célèbres et profonds de son temps, et par sa propre réflexion." Les créations que nous écoutons ici révèlent à tout moment ce que le jeune compositeur doit aux modèles imaginés par ses devanciers – les robustes œuvres d'orgue de Pachelbel et ses disciples ainsi que les audacieuses expérimentations formelles conçues par les "anciens" de l'École nord-allemande. Cependant, chacune de ces pièces nous laisse en même temps entrevoir combien Bach est incapable de copier servilement : il cherche constamment à se mesurer aux modèles existants et à rivaliser avec eux. C'est ainsi que procède la brève *Fantaisie en ut majeur* BWV 570 avec son style imitatif, lequel s'inspire librement de modèles stylistiques, qui étaient largement répandus en Thuringe à l'époque. Une cellule rythmique composée d'une croche et de deux doubles-croches, identifiée par la rhétorique musicale de l'époque sous le nom de *figura corta*, circule à travers toutes les voix, avant qu'un point d'orgue sur le ton de la dominante *sol* majeur, par son effet saisissant, ne mène à la conclusion de la pièce. Dans la *Fugue en ut mineur* BWV 946, Bach élabore sa composition à partir d'un thème trouvé dans une sonate en trio de Tomaso Albinoni, adaptant ainsi les techniques et le style de la musique de chambre aux moyens de son instrument à clavier. L'authenticité du prélude sur le choral de Noël *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Du haut du ciel, je viens ici) BWV 700 n'est pas entièrement certaine ; à supposer que cette pièce soit réellement de Bach, elle fournirait une preuve que le musicien se confrontait volontiers aux ouvrages de son cousin plus âgé Johann Michael Bach.

C'est à cette première période créatrice que l'on attribue les six adaptations de chorals découvertes en 1985 dans le recueil de l'organiste Johann Gottfried Neumeister (1756-1840), dont la vie et la carrière de musicien restèrent attachées au Vogtland. Ces compositions illustrent de manière frappante combien le jeune Bach s'est approprié les modèles formels répandus dans le centre de l'Allemagne – notamment à travers les œuvres de Johann Michael Bach, dont l'influence est ici sensible – tout en y mêlant ses propres accents. Dans la catégorie du simple choral d'orgue, presque à l'état brut, sans motif aux contours bien dessinés, se rangent ici *Das alte Jahr vergangen ist* (La vieille année s'en est allée) BWV 1091 avec sa conception polymétrique, *O Jesu, wie ist dein Gestalt* (O Jésus, qu'es-tu devenu) BWV 1094, *Christus, der ist mein Leben* (Christ, c'est lui ma vie) BWV 1112 et *Wie nach einer Wasserquelle* (Comme tendu vers une source d'eau vive) BWV 1119. Ce type élémentaire de choral subit une légère variation avec l'arrangement de *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (J'ai confié ma cause à Dieu) BWV 1113 et ses brèves figures en écho. Par ailleurs, *Ehre sei dir, Christe* (Gloire à toi, Christ) BWV 1097 représente dans l'œuvre du compositeur le premier exemple de choral-ricercar, qui se distingue par la rigueur contrapuntique de son style en imitation. Dans une veine similaire, on trouve *Gott, durch deine Güte* (Dieu, par ta bonté) BWV 724, un prélude de choral dans la plus pure tradition de l'écriture imitative, qui a été recopié par le frère aîné de Bach<sup>4</sup>. Dans cet

enregistrement, toutes ces œuvres sont entrelacées avec des pièces écrites par d'autres maîtres, qui permettent à l'auditeur d'appréhender l'environnement musical dont Bach fut imprégné pendant les années passées à **Ohrdruf**.

Le **deuxième CD** dédié à **Lünebourg** laisse apparaître en filigrane la figure du maître-organiste de cette cité, Georg Böhm, qui fut sans doute le professeur de Johann Sebastian, marquant de son empreinte les compositions du jeune musicien. Le type du choral simple devient désormais de plus en plus rare ; lorsque Bach y recourt, c'est avec une plus grande liberté qu'il l'orne de figures d'accompagnement. Cette évolution est perceptible dans *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (Seigneur Jésus-Christ, Bien suprême) BWV 1114 et *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (Je t'aime de tout mon cœur, Seigneur) BWV 1115. De telles modifications n'épargnent pas le genre du choral-ricercar. Le principe rhétorique de la *varietas* se fraye une voie dans *Nun lasst uns den Leib begraben* (À présent, ensevelissons le corps) BWV 1111, mais s'épanouit encore davantage dans *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (De ma détresse profonde, je t'appelle) BWV 1099, où le tissu contrapuntique semble se défaire à l'approche de la conclusion. Le jeune compositeur n'hésite pas à expérimenter le croisement de deux formes différentes dans *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Ce que Dieu fait est bien fait) BWV 1116, qui commence comme un choral-ricercar avant de bifurquer à la troisième ligne vers le genre du choral d'orgue varié, que l'on appelait alors *partita*<sup>5</sup>. En tant que modèle formel, la partita est de plus en plus privilégiée par Johann Sebastian, séduit par la grande liberté de manœuvre qu'elle lui laisse au cours du processus de mise en forme musicale (*Gestaltung*). Cette soif d'exploration se manifeste dans *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* (Seigneur Dieu, ouvre-moi routes grandes les portes du ciel) BWV 1092, *Jesu, meine Freude* (Jésus, ma joie) BWV 1105, *Alle Menschen müssen sterben* (Tous les hommes doivent mourir) BWV 1117 und *Werde munter, mein Gemüte* (Réjouis-toi, mon cœur) BWV 1118. Quant à *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte* (Agis avec moi, selon ta bonté) BWV 957, c'est une fuguette de choral à laquelle tient lieu d'appendice la répétition du choral dans son expression la plus simple<sup>6</sup>. Les préludes et fugues inclus dans cet enregistrement se distinguent tout autant que les sonates et le *Capriccio* (*In Honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufensis*) BWV 993 par une verve pétillante de jeunesse. L'auditeur y découvre des traits de pédalier solo qui semblent jaillir de l'instant comme autant d'improvisations, ainsi qu'une organisation formelle extérieurement libre – le tout couronné par une ébouriffante profusion d'idées.

Le **troisième CD** est consacré à la période d'**Arnstadt** (1703-1706). Ces années voient naître les premiers chefs-d'œuvre qui portent à l'évidence l'inimitable griffe de Bach. Parmi eux se distingue la *Fantaisie en ut mineur* BWV 1121, laquelle surprend par mainte tournure mélodique et harmonique inhabituelle, mais aussi par le récitatif qui lui tient lieu de conclusion. Là où certaines pièces (BWV 833 et BWV 563 par exemple) restent attachées à la tradition de l'Allemagne centrale, un chef-d'œuvre tel que le *Prélude et fugue en sol mineur* BWV 535a montre combien l'apport d'éléments provenant de l'École nord-allemande a permis d'élargir ces modèles formels et stylistiques tout en les dépassant.

PETER WOLLNY

Traduction : Bertrand Vacher

#### BIBLIOGRAPHIE

Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel, Schwabe Verlag, 2009.

Gilles Cantagrel, *Bach en son temps* (documents de J. S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIII<sup>e</sup> siècle, suivis de la première biographie sur le compositeur publiée par Forkel en 1802), textes réunis par Gilles Cantagrel, trad. fr. Michel-François Demet, Gilles Cantagrel et Félix Grenier, Paris, Fayard, 1997.

Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, Fayard, 1984.

5 NdT : Dans ce contexte, le terme de *partita* désignait une série de variations sur un thème de choral. La *partita* fut particulièrement à l'honneur chez les organistes de l'École nord-allemande comme Reincken et Böhm.

6 NdT : Malgré sa dimension réduite, la fuguette présente toutes les caractéristiques du contrepoint le plus accompli. Le musicologue Jean-Claude Zehnder a distingué un type de fuguette qu'il nomme *Choralfughetten mit Choralatz* : écrite sur un thème de choral, la petite fugue se réfère sur la répétition de ce même choral à l'état brut.

3 NdT : Le *Dominus superintendans* ne lui avait donné l'autorisation de quitter Arnstadt que pour quatre semaines. Cf. Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, tome 1, Paris, Fayard, 1984, p. 258.

4 NdT : Johann Michael Bach a copié un certain nombre d'œuvres dans un cahier légué à son fils Johann Andreas – d'où le nom du recueil : "Livres d'Andreas Bach".

### **Vous partagez votre vie musicale entre l'orgue et le clavecin, ce qui est rare. Comment répartissez-vous l'activité entre les deux instruments ?**

L'équilibre entre les deux instruments, qui sont pour moi complémentaires, se fait naturellement en fonction des invitations. Je suis heureux de constater chaque année que le nombre de concerts est à peu près équivalent entre les récitals de clavecin et ceux d'orgue. Mais n'oublions pas le clavicorde que je joue également ; il est le seul instrument à clavier qui permette de "façonner" un son en ayant un contact direct avec la corde – permettant les nuances et le vibrato. Le clavicorde fut du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – particulièrement en Allemagne et dans les pays d'Europe du nord – l'instrument à clavier expressif par excellence. Comme nous le dit très clairement Carl Philipp Emanuel Bach dans son *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* (1753-1762) : "Quiconque sera bon joueur de clavicorde sera un excellent claveciniste, pas l'inverse." Cet instrument fut également celui des débutants qui, par la pratique, apprivoisaient un son sur lequel ils pouvaient agir instantanément – à la différence du clavecin, de l'orgue ou encore du piano avec lesquels il est impossible de faire "vivre" un son à la manière d'une voix ou de tout autre instrument (à vent ou à archet) qui fait corps avec l'interprète.

### **Pensez-vous au clavecin lorsque vous êtes à l'orgue et vice-versa ? Quelles sont les influences de l'un sur l'autre ?**

Ces deux instruments ont des qualités et des défauts opposés. L'orgue est capable de tenir un son à l'infini, alors que le son du clavecin s'éteint presque instantanément. Il faut donc faire preuve d'une grande imagination, au service de la musique, pour transformer les défauts de l'un en qualités chez l'autre et réciproquement. Et comme dans de nombreux cas paradoxaux, les deux instruments se rejoignent souvent et deviennent de fait complémentaires alors que tout semble les opposer (taille, sonorité, conception technique, interprétation). Ce n'est pas par hasard si jadis, tous les virtuoses du clavier furent clavecinistes, clavicordistes et organistes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce sera au tour des pianistes de se faire entendre à l'orgue...

Les clavecins et les orgues dont nous disposons sont des instruments uniques, adaptés à un lieu qui fait souvent corps avec l'instrument – et avec l'orgue plus particulièrement. Il nous faut donc tenter de les comprendre à travers le langage musical choisi. La découverte d'un nouvel instrument est souvent très enrichissante. Pour l'apprivoiser, il faut improviser pour découvrir les différents registres afin de composer le son qui servira pour tel ou tel passage, à l'instar d'un orchestrateur ou chef d'orchestre.

Dans notre monde "automatisé", nous avons oublié que l'orgue occupait une place singulière avant l'invention de l'électricité : nécessitant du vent, il ne pouvait être joué qu'en disposant de souffleurs. Selon la taille de l'instrument, une ou plusieurs personnes étaient requises pour actionner les soufflets. Seuls les petits instruments de chambre ou de procession disposant d'un soufflet unique pouvaient être actionnés par l'organiste lui-même – Sainte-Cécile est souvent représentée une main sur le clavier, l'autre sur le soufflet. Un organiste s'intéressant aux maîtres anciens doit avoir à l'esprit cette dimension rare et exceptionnelle de l'instrument et notamment ses différentes fonctions, qu'elles soient liturgiques ou non.

Quant au clavecin ou au clavicorde, ils étaient des instruments de salon destinés à une pratique personnelle, mais aussi à la basse continue – accompagnement indispensable pour la musique de chambre. La faible intensité sonore du clavicorde, tout comme celle du luth, ne pouvait être entendue que pas un nombre restreint d'auditeurs. Une pratique individuelle de la musique en amateur se développe, de nombreuses copies, des livres de clavecin, souvent manuscrits, circulent dans toute l'Europe et diffusent les nouveautés françaises et italiennes. Cette pratique individuelle joue un rôle essentiel dans l'apparition de ce bourgeois cultivé, de cet "honnête homme" qui donnera naissance aux Lumières.

### **Pour revenir à vos études, pouvez-vous nous dire par quel instrument vous avez débuté et comment sont apparus les autres ?**

J'ai commencé le piano à l'âge de sept ans, sans aucune tradition musicale familiale – mon grand-père paternel, un agriculteur normand tout comme l'était mon père, chantait dans les offices à l'église du village ; je me souviens d'une cassette audio du *Concerto en sol majeur* de Mozart que j'écoutais sans cesse ; il y avait un piano chez chacune de mes grands-mères et l'une d'elle a dit un jour à ma mère : "Tu devrais mettre Benjamin à la musique, cela calmerait cet enfant agité !" ... Très attiré par le son de l'orgue que j'entendais tous les dimanches à l'église, j'ai eu envie d'en jouer et le curé de la paroisse me l'a enseigné pendant quelques années. Un peu plus tard, à l'âge de dix ans, j'ai découvert le clavecin grâce à un disque qu'on m'avait offert des Concertos de Bach interprétés par Pierre Hantaï. Le son du clavecin sous les doigts de Pierre Hantaï autant que la musique de Bach me fascinaient. J'ai ensuite étudié cet instrument à Dieppe, puis à Lisieux lors d'académies d'été où l'enseignement d'Elisabeth Joyé fut décisif, mais toujours en complément de l'orgue que m'enseignaient Louis Thiry et François Ménessier.

### **Vous avez remporté le Concours de Bruges en 2004, ce qui représente une consécration pour un jeune claveciniste, mais aussi le concours de Freiberg, une autre consécration mais pour l'organiste cette fois-ci. Cependant, votre parcours d'étudiant ne vous a pas conduit dans les institutions "officielles" – sauf un séjour relativement court à la Schola Cantorum de Bâle. Est-ce par choix ?**

J'ai toujours eu la certitude d'être fait pour la musique et cette certitude a fini par me convaincre d'abandonner mes études générales pour voler de mes propres ailes dès l'âge de 16 ans : ce fut une évidence. Je me suis laissé guider par mon instinct, tout en essayant de canaliser ce don. Les classes de Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder et Andrea Marcon que j'ai suivies à la Schola Cantorum de Bâle m'ont beaucoup apporté. J'ai découvert avec passion l'étude des traités et des sources anciennes, la composition dans les styles anciens (à partir du XV<sup>e</sup> siècle), la pratique de la musique de chambre ou encore l'improvisation.

### **Revenons à cet enregistrement, premier coffret d'une intégrale de l'œuvre pour clavecin et orgue de Jean-Sébastien Bach. Vous vous attelez à un travail d'une importance rare qui n'a pas d'équivalent...**

Il s'agit de la première intégrale de l'œuvre pour clavier seul de Jean-Sébastien Bach exécutée par le même musicien. Contrairement aux intégrales encyclopédiques faites à ce jour (clavecin, orgue, cantates, concertos, etc.), mon intention est de présenter la musique pour clavier de Bach en lien avec la chronologie de sa vie, ses influences, ses voyages, ses choix professionnels, organisée de façon symbolique en quatorze chapitres. Le Cantor utilisait souvent sa signature numérique, 14 – la somme des lettres composant le nom de BACH, soit 2 + 1 + 3 + 8 est égal à 14. La chronologie de la vie de ce musicien et penseur, entre tradition luthérienne et découvertes des Lumières, sera la trame principale de ce cycle.

Si nous prenons le temps de l'écouter, de l'apprivoiser, de la réécouter encore et toujours, la musique de Bach nous "parle", nous interroge, qu'elle soit interprétée ou écoutée. Il est impossible à quiconque de dire pourquoi mais une chose est certaine : cette musique, bien plus que toute autre, porte en elle un mystère sacré qui la distingue des autres rendues le plus souvent au domaine du banal divertissement. Elle est faite "Pour la récréation de l'esprit des amateurs" comme le dit Bach dans la préface de l'édition des *Six Partitas* (1731) ; Ceci doit être compris dans le sens de stimulation de l'esprit, travail, recherche – ce qui n'a rien à voir avec ce qu'on appelle de nos jours le divertissement, le jeu, la futilité.

**Ce travail va vous occuper plusieurs années et vous amener à enregistrer sur différents instruments selon les œuvres de Bach. Pourriez-vous présenter l'orgue de l'église Sainte-Aurélie de Strasbourg et le clavecin sur lesquels vous avez enregistré ces trois premiers disques ?**

Pour ce premier volet "Le Jeune Héritier", j'ai choisi l'orgue historique de l'église Sainte-Aurélie de Strasbourg. Cet instrument, récemment restauré par la manufacture Blumenroeder de Haguenau, fut construit en 1718 par André Silbermann (1678-1734), facteur d'orgue émigré en Alsace, originaire de Saxe. Il s'agit d'un orgue très "charnu" commandé par la paroisse protestante des maraîchers – près de l'actuelle gare où il subsiste encore dans le quartier quelques restes de fermes du XVI<sup>e</sup> siècle. Les qualités de l'instrument, capable de soutenir le chant d'une puissante assemblée, offrent un contexte tout à fait similaire à celui que le jeune Bach a pu connaître dans son enfance.

Le clavecin est le fruit d'une synthèse réalisée par Émile Jobin entre un clavecin de Joannes Ruckers de 1612 (conservé au musée de Picardie d'Amiens) et un clavecin de Joannes Dulcken de 1747 (conservé au musée Vleeshuis d'Anvers), les deux instruments ayant été justement restaurés par Émile Jobin. Il manquait une génération entre ces deux instruments anversois : c'est en quelque sorte un essai de restitution de ce chaînon manquant de la facture flamande. Je pourrais imaginer que Bach a pu découvrir ce type de clavecin lors de ses différents voyages, notamment vers le nord et les capitales de la Hanse (Hambourg et Lübeck) chez Johann Adam Reincken ou Dietrich Buxtehude.

La plupart des pièces de clavecin et d'orgue enregistrées dans ce premier coffret sont malheureusement à peine connues et peu jouées. Je présente des œuvres allant de 1699 à 1705, période durant laquelle le jeune orphelin, à peine âgé de dix ans, est recueilli par son frère aîné Johann Christoph à Ohrdruf. Il sera ensuite envoyé au Lycée de Luneburg et prendra possession de son premier poste d'organiste à Arnstadt (1703), après un séjour de quelques mois très formateurs au service du duc de Weimar.

J'ai tenu à ce que les préludes de chorals luthériens soient suivis de leur version chantée (interprétée ici par la soprano Gerlinde Sämman) afin que l'auditeur puisse apprivoiser le sens de chacun de ces chorals.

Tout au long de mon travail de préparation et pendant l'enregistrement, le contact avec la musique du jeune orphelin m'a profondément impressionné. Nombre des œuvres de cette période sont trop souvent méprisées, déconsidérées, voire injustement qualifiées de mineures. Mais comme tout son œuvre, ces pages de jeunesse – composées entre dix et vingt ans – témoignent d'un grand génie, lequel nous laisse entrevoir l'importance du message qui nous sera donné de découvrir par la suite.

Propos recueillis par harmonia mundi en décembre 2017

**Johann** Sebastian Bach belongs to a family to all the members of which Nature seems to have imparted a love and aptitude for music, like a shared gift. So much is certain, that from Veit Bach, the progenitor of this family, down to all his descendants, even to what is now the seventh generation, they have been devoted to music, and all but perhaps a very few of them have made it their profession.'

These are the opening words of the obituary of Johann Sebastian Bach written by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola and published in 1754. The first concern of the authors of this biographical essay was to determine the historical and artistic environment that had shaped the great composer, against which he himself measured his abilities all his life and within which he wanted to ensure that his own output was integrated. We too must picture the environment of the 'musical Bach family' – whose members at various times occupied the most important musical posts in Thuringia – if we wish to immerse ourselves in the childhood and youth of Bach, in order to expose the roots of his musicality. For if one attempts to conceive an image of Johann Sebastian Bach today, it inevitably takes on the features of the well-known portrait by Elias Gottlob Haußmann depicting him in his late years in Leipzig, which looks out at us – duplicated a thousandfold – from countless CD covers and concert programmes. But there are other reasons too for the fact that we think of Bach above all as the Kantor of St Thomas's Church in Leipzig. For it is only for that period, encompassing the last twenty-seven years of his life, that we possess the critical mass of authoritative data which makes it possible to create a nuanced biography. The successive staging points of Bach's life before he took up his position in Leipzig are far hazier. Here we hardly know more than the bare bones of his activity, and only a few compositions can be firmly placed in chronological order. Even his sons could only shrug their shoulders and point to the 'inevitable gaps' in their father's biography, to 'adventurous anecdotes' and 'youthful pranks'. They already lacked concrete knowledge. How we should imagine the young Bach is therefore highly uncertain. Some of the fragmentary records that have survived by chance indicate an impetuous, creative 'young savage' who readily infringed the social conventions of the time and sought confrontation with his superiors, uncompromisingly championing his art. Then again, we think we have before us a skilled tactician and stubborn negotiator, who is well aware of his qualities and invariably knows how to obtain a handsome fee for his services. And finally, we know an impressive number of works testifying to a gift the likes of which appears only once in every era.

Johann Sebastian Bach was born in Eisenach on 21 March 1685, the eighth child of the town and court musician Johann Ambrosius Bach and his wife Elisabeth. Aside from the baptismal entry and a mention of Bach's name in a directory of pupils at the Eisenach Latin school, no documents at all are available for the first ten years of his life. All we know is that Bach's mother died in May 1694 and that his father followed her in February 1695. At this point the obituary relates: 'Johann Sebastian was not yet ten years old when he found himself bereft of his parents by death. He went to Ohrdruf to his eldest brother Johann Christoph, who was the organist there, and under the latter's guidance he laid the foundation for his keyboard playing.' Bach's brother Johann Christoph Bach was then just twenty-three years old; he had learned organ playing from the famous Johann Pachelbel in Erfurt and had already spent nearly four years as an organist in the town of Ohrdruf, around forty kilometres distant from Eisenach and part of the lands of the Counts of Hohenlohe. He had married just a few months before the dissolution of his parents' household. When he and his wife took in Christoph's two youngest brothers after that event, they had no children of their own – their first daughter was born in 1697 – and so there was obviously still sufficient latitude for the musical education of the gifted lad of ten. The fact that Bach developed splendidly in Ohrdruf is evidenced by a set of tablature found a few years ago in Weimar, which includes a copy in his hand (he must have been around thirteen at the time) of one of the most demanding chorale fantasias of the Lübeck organ virtuoso Dietrich Buxtehude. If Bach was able to cope with such virtuoso repertory even as a schoolboy, then it must have long been clear to those in his immediate environment that this was not just another musical chip off the family block, but that they were dealing with a quite extraordinary talent.

Given that Johann Sebastian Bach's earliest autograph 'sign of life' is associated with the name of the famous Lübeck organist Dietrich Buxtehude, and therefore forms a link with the lofty north German organ tradition, we must ask ourselves again why the fifteen-year-old left to pursue his further schooling not in Ohrdruf, but in Lüneburg. It becomes apparent that the move to Lüneburg was probably planned well in advance and certainly with the support of his older brother – in fact, a clever step towards further advancement of the boy's talents.

For, first of all, Lüneburg was the place of activity of Georg Böhm, one of the most renowned organists in north Germany, and secondly, the leading musical metropolis of Hamburg was within reach of there. The Weimar tablature also contains a fascicle which the fifteen-year-old Bach filled with a chorale fantasia by J. A. Reinken, proving that he was definitely in close contact with Böhm and was even allowed to copy pieces from his music library for his own use.

Hence it is not only in general terms, on account of the repertory practised there, that the Lüneburg years prove to be a formative phase in Bach's artistic biography. We may also specifically assume that Georg Böhm fostered the young musician's talent over this period. In addition to introducing Bach to the technically and musically extremely demanding repertory of the north German organ school, this also probably involved teaching him the refined style of playing favoured by Böhm himself. From all that we know about Böhm the virtuoso, it appears that he was one of the first organ masters who endeavoured systematically to expand the stylistic foundations of organ music. Thus he undertook the bold experiment of integrating everything that he encountered by way of new music – whatever its genre – into his organ playing and his organ compositions: the cantabile arias of the German and Italian operas heard at the Hamburg opera house, the simple and pious spiritual songs of the Hamburg theologian Hinrich Elmenhorst, and finally the elegant, lavishly ornamented suites of the French *Clavecinistes*, disseminated in north Germany by the Huguenots. In short, Böhm's art of composition and playing technique differed significantly from the down-to-earth, straightforward playing style of the organists of central Germany. The young Bach will have listened attentively to his teacher when he introduced him to the colourful and varied world of new musical influences, and showed him how a simple hymn heard a thousand times before could be decked out in the fashionable garb of an opera aria or concealed in the magnificent sonority of sophisticated broken chords. Bach must already have mastered all of this when he came back from Lüneburg to Thuringia. After an interlude at the court of Weimar and an unsuccessful job application in Sangerhausen he was appointed in 1703 to his first post, as organist of the Neue Kirche (New Church) in Arnstadt.

In making this appointment, the Arnstadt town councillors were probably equally impressed by Bach's knowledge of organ building and by his compositional skills. Sunday after Sunday, he presented on the fine organ of the New Church a large number of compositions created especially for that instrument, thus bringing the townspeople of Arnstadt a new style full of elegance and musical audacity to which they were unaccustomed. The fact that their twenty-something organist was a recalcitrant individual endowed with an exuberant temperament, who got into brawls on the marketplace and simply walked away from his place of employment for four months without leave from his superiors 'in order to listen to' the famous organ master Dietrich Buxtehude in Lübeck, is something the musically inclined members of the town council and the consistory must have grudgingly put up with. Bach's artistic development in Ohrdruf, Lüneburg and Arnstadt is the theme of the present recording by Benjamin Alard, who embarks here on what will eventually be a complete traversal of the great composer's keyboard works. The pieces on the **first CD** are assigned to the 'stylistic field around 1699' by the Basel musicologist Jean-Claude Zehnder in his fundamental study *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik* (2009). They paint a picture of a youthful genius exploring his talent step by step. According to the testimony of his second son, Carl Philipp Emanuel, Bach learned the art of composition 'chiefly by the observation of the works of the most famous and proficient composers of his day and by the fruits of his own reflection upon them'. We hear creations that everywhere reveal their blueprints – the dignified organ works of the Pachelbel school and the idiosyncratic formal experiments of the older family members. However, with each of the pieces, one senses also that the young composer always strove to compete with his models. Thus the little Fantasia in C major BWV 570, with its free imitative texture, follows stylistic templates widely used in Thuringia at the time. A rhythmic figure consisting of one quaver and two semiquavers ('figura corta') gradually moves through all the voices, before a pedal point on the dominant G efficaciously prepares the conclusion of the movement. In the Fugue in C major BWV 946, Bach uses a theme from a trio sonata by Tomaso Albinoni, and in the process transfers chamber techniques and styles to the keyboard instrument. The authorship of the Prelude on *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 700 is not fully established; if it is indeed an authentic composition, it would be proof of Bach's engagement with the output of his older cousin Johann Michael Bach.



A group of six chorale arrangements, which have come down to us in a collection compiled by the organist from Vogtland Johann Gottfried Neumeister (1756-1840) and discovered in 1985, are assigned to the earliest stylistic phase. They clearly show how the young Bach appropriates the formal models used in central Germany – especially those developed by Johann Michael Bach – and at the same time adds emphases of his own. Four of them – *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 1091 with its polymetric version of the chorale melody, *O Jesu, wie ist dein Gestalt* BWV 1094, *Christus, der ist mein Leben* BWV 1112 and *Wie nach einer Wasserquelle* BWV 1119 – conform to the type of the simple organ chorale without a fixed motif. A slight deviation from this simple type is found in the arrangement of *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* BWV 1113, with its brief echoes. In *Ehre sei dir, Christe* BWV 1097, for the first time in Bach's output, we meet the chorale ricercare with its strictly realised imitations. The straightforward imitative chorale prelude *Gott, durch deine Güte* BWV 724, copied by Johann Sebastian's eldest brother, also belongs in this category. All of these works are combined in this recording with pieces by other masters, which represent the musical environment of Bach in **Ohrdruf**.

The **second CD** is dedicated to compositions that display a marked relationship to those of Böhm, Bach's putative teacher in **Lüneburg**. The type of the simple organ chorale now becomes rarer; where it appears, it is endowed with greater freedom and above all with changing accompanying figures. In this category are *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* BWV 1114 and *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* BWV 1115. The chorale ricercare also undergoes modifications. The principle of 'varietas' can be observed in *Nun lasst uns den Leib begraben* BWV 1111, and to an even greater degree in *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 1099, where the contrapuntal writing seems to disintegrate towards the end. An experimental mixture of two different compositional types can be found in the treatment of the hymn *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 1116, which begins as a chorale ricercare and turns into a chorale setting in partita style at the third line of the text. The creative deployment of partita-like designs in general becomes much more prominent; this seems to have given the young Bach the greatest scope for formal liberties. To this type belong *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* BWV 1092, *Jesu, meine Freude* BWV 1105, *Alle Menschen müssen sterben* BWV 1117 and *Werde munter, mein Gemüte* BWV 1118. In *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt* BWV 957, finally, we encounter one example of the chorale fughetta followed by chorale harmonisation.

The preludes and fugues on this CD, as well as the sonatas and the Capriccio, are characterised by an irrepressible youthful wit. We hear pedal solos that seem to have been dashed off in improvisation and a very loose formal design, but at the same time an amazing wealth of ideas. Albinoni crops up here again as a model (BWV 946). The **third CD** is devoted to the **Arnstadt** period. During these years, Bach wrote the first masterpieces that clearly reveal his unmistakable personal style. This group of works includes pieces such as the Fantasia in C Minor BWV 1121, which surprises the listener with numerous unusual twists of melody and harmony and its recitative-like conclusion. While some preludes and fugues (such as BWV 833 and BWV 563) are still firmly rooted in the tradition of central Germany, a masterpiece such as BWV 535a shows how Bach deliberately expands and at the same time surpasses the traditional central German formal and stylistic models through the integration of north German elements.

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

## Biographical interview with Benjamin Alard

### **You lead a double musical life being both an organist and a harpsichordist, which is unusual. How do you divide your activity between the two instruments?**

The balance between the two instruments, which for me are complementary, works out naturally according to the invitations which I receive. I am delighted to observe that every year there is roughly an equivalent number of harpsichord recitals and organ recitals. Let us however not forget the clavichord which I also play: it is the only keyboard instrument which allows you to shape the sound by having a direct contact with the string – allowing for both nuances and vibrato. The clavichord was from the sixteenth century to the end of the eighteenth century – particularly in Germany and in Northern European countries the finest of expressive keyboard instruments. As Carl Philipp Emmanuel Bach clearly tells us in his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753-1762): 'Whoever is a good clavichord player will be a good harpsichordist, but not the reverse.' This instrument was also that chosen by beginners, who with practice, were able to control a sound to which they could react immediately – unlike the harpsichord, the organ or even the piano with which it is impossible to sustain a sound in the same way as a voice or any other instrument (wind or bowed) which becomes one with the performer.

### **Do you think of the harpsichord when you are playing the organ and vice-versa? What are the influences of the one on the other?**

These two instruments have contradictory flaws and qualities. The organ is capable of sustaining a sound indefinitely, whereas the sound of the harpsichord disappears almost instantaneously. You must therefore use a good deal of imagination as a service to music to transform the flaws of one instrument into qualities in the other instrument and reciprocally. And, as with numerous paradoxical cases, the two instruments do often come together and actually become complementary even though everything seems to oppose them (size, sonority, conception, technique, interpretation). It is not by chance that, in the past, all keyboard virtuosos were harpsichordists, clavichordists and organists. In the nineteenth century it was the turn of pianists to be heard at the organ...

The harpsichords and organs which have come down to us are unique instruments, adapted to a specific place and which are often at one with it – most particularly with the organ. We therefore have to try and understand these instruments by way of the chosen musical language. The discovery of a new instrument is often very rewarding. In order to master it, you must improvise so as to explore the different registers and to create the sound which will highlight such and such a passage in the manner of an orchestrator or a conductor.

In our 'automated' world, we tend to forget that the organ occupied a very special place before the invention of electricity: necessitating wind, it could only be played if you had organ blowers at your disposal. According to the size of the instrument, it would require one or several persons to activate the organ bellows. Only the smaller chamber or processional instruments had a single bellows which could be activated by the organist him/herself. Saint Cecilia is often represented with one hand on the keyboard and the other on the bellows. An organist who is interested in the early masters must keep in mind this rare and exceptional dimension of the instrument and notably its different functions, whether liturgical or not.

As far as the harpsichord and clavichord are concerned, they were 'salon instruments' intended for personal use and as basso continuo – the obligatory accompaniment for chamber music. The feeble intensity of sound produced by the clavichord like that of the lute, means that it can only be heard by a limited audience. Music on an individual amateur basis developed, large numbers of copies of harpsichord scores, often in manuscript form circulated throughout Europe and allowed the spread of new French and Italian works. This individual amateur practice played a vital role in the development of a cultivated middle class and the 'decent man' which paved the way for the birth of the Age of Enlightenment.

### **Coming back to your studies for a moment, can you tell us with which instrument you started and how the others were 'added on'?**

I began with the piano at the age of seven without any family musical tradition- my paternal grandfather, a farmer from Normandy, as was my father, sang during the services at the village church: I remember an audio cassette of Mozart's G major Concerto which I would never stop listening to. Both my grandmothers had pianos at home and one day one of them said to my mother: 'you should give Benjamin music lessons – it will calm down this turbulent child!'

I was very attracted to the sound of the organ which I heard every Sunday at church, I wanted to play it and the parish priest gave me lessons for several years. A little later on when I was ten years old I discovered the harpsichord thanks to a recording of Bach concertos by Pierre Hantaï I had received as a present. The sound of the harpsichord played by Pierre Hantaï as well as the music of Bach fascinated me. I went on to study the instrument in Dieppe, then in Lisieux during summer academies where the teaching of Elisabeth Joyé was decisive, but always as a complement to the organ which was taught to me by Louis Thiry and François Méniéssier.

### **You won the Bruges Competition in 2004, which represents a consecration for a young harpsichordist, but also the Freiberg Competition, yet another consecration, but for the organ this time. However, your education did not take you to into any of the 'official' institutions – apart from a short spell at the Schola Cantorum in Basel. Was this by choice?**

I was always certain that I was made for music and this certitude ended up convincing me to abandon my general studies and to stand on my own two feet as soon as I was sixteen years old: it was obvious. I let myself be guided by my instinct, whilst at the same time trying to focus on this gift I had. I learnt a great deal from the classes given by Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder and Andrea Marcon which I followed at the Schola Cantorum Basiliensis. I discovered a passion for the study of treatises and early sources, composition in early styles (from the fifteenth century), playing chamber music and improvisation.

### **Let us come back to this recording, the first box in a complete set of the works for harpsichord and organ by Johann Sebastian Bach. You are undertaking a task of a very rare importance which has no equivalent...**

We are dealing here with the first complete recording of the works for solo keyboard by Johann Sebastian Bach played by the same musician. Contrary to the encyclopaedic complete boxed sets recorded up until now (harpsichord, organ, concertos etc.), my intention is to present Bach's keyboard music in connection with the chronology of his life, his influences, his voyages, his professional choices, organised symbolically in fourteen chapters. The Cantor often used his numerical signature, 14- which is the sum of the letters which make up the name of Bach, that is to say 2+1+3+8 which equals 14 – The chronology of the life of this musician and thinker, caught between the Lutheran tradition and the discoveries of the Enlightenment, will be the principal thread of this cycle.

If we take the time to listen to it, to grasp it, and to listen to it again and yet again, Bach's music speaks to us, questions us, whether it is interpreted or listened to. It is impossible for anybody to say why, but one thing is certain: this music, much more than any other, carries within itself a sacred mystery which distinguishes it from any other music which most often can be relegated to the realm of a trivial distraction. Bach's music is made 'For the recreation of the amateur's mind', as Bach himself says in the preface of the edition of the Six Partitas (1731); this must be understood in the sense of the stimulation of the mind, work, research – which has nothing whatever to do with what we call today entertainment, games, trivial pursuits

**This task is going to keep you occupied for several years and means that you will record using different instruments in accordance with Bach's works. Could you please present the organ of Sainte-Aurélie in Strasbourg and the harpsichord on which you made the first three discs?**

For the first phase of this project 'The Young Heir', I have chosen the historical organ of the church of Sainte-Aurélie in Strasbourg. This instrument was recently restored by the firm of Blumenroeder of Haguenau, but was originally built in 1718 by André Silbermann (1678-1734), an organ builder who emigrated to Alsace but was originally from Saxony. The organ is a very powerful instrument commissioned by the Protestant parish of market gardeners – near to the present-day railway station where there are still the remains in the neighbourhood of farms from the sixteenth century. The qualities of the instrument, capable of supporting the singing of a very large congregation, offers a context very similar to the one Bach could have known in his childhood.

The harpsichord is the fruit of a synthesis carried out by Émile Jobin taking his inspiration from a harpsichord by Joannes Ruckers of 1612 (conserved at the Musée de Picardie in Amiens) and a harpsichord by Joannes Dulcken of 1747 (conserved at the Vleeshuis Museum in Antwerp), both instruments having formerly been restored by Émile Jobin. There is a missing generation between these two instruments both originally built in Antwerp: it is therefore a sort of attempt at a reproduction of this missing link of Flemish craftsmanship. I could imagine that Bach could have discovered this type of harpsichord during his different travels, notably to the North and the capitals of the Hanseatic region (Hamburg and Lübeck) at the homes of Johann Adam Reincken or Dietrich Buxtehude.

The majority of pieces for harpsichord and for organ in this first box are unfortunately hardly known and hardly played. I present the works dating from 1699 to 1705, the period during which the young orphan, barely ten years old, was taken in by his elder brother Johann Christoph to Ohrdruf. He was then sent to secondary school in Lüneburg and took up his first post as organist in Arnstadt (1703), after a very instructive few months in the service of the Duke of Weimar.

I insisted that these Lutheran chorale preludes should be followed by their sung version (interpreted here by the soprano Gerlinde Sämann) to enable the listener fully to understand the meaning of each one of the chorales.

All through my preparatory work and during the recording, the contact with the music of the young orphan profoundly impressed me. So many works of this period are too often looked down upon, discredited, even unjustly considered as minor. But as with the whole of his oeuvre, these youthful pages – composed between the age of ten and twenty – attest to the fact that he had an immense talent, which gives us a glimpse of the importance of the message which it will be given to us to discover later on.

Interview: December 2017  
*Translation: Christopher Bayton*

„Johann Sebastian Bach gehört zu einem Geschlechte, welchem Liebe und Geschicklichkeit zur Musik, gleichsam als ein allgemeines Geschenk, für alle seine Mitglieder von der Natur mitgeteilt zu seyn scheinen. So viel ist gewiss, dass von Veit Bachen, dem Stammvater dieses Geschlechts, an alle seine Nachkommen nun schon bis ins siebende Glied der Musik ergehen gewesen, auch alle, nur etwa ein Paar davon ausgenommen, Profession davon gemacht haben.“

Mit diesen Worten beginnt der von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfasste, 1754 veröffentlichte Nekrolog auf Johann Sebastian Bach. Den Autoren dieses biographischen Essays ging es zunächst darum, das historische und künstlerische Umfeld zu bestimmen, das den großen Komponisten geprägt hatte, an dem er selbst zeitlebens sein Können maß und in das er sein eigenes Schaffen eingeordnet wissen wollte. Auch wir müssen uns das Umfeld der „musicalisch-bachischen Familie“ – deren Mitglieder einst die wichtigsten musikalischen Ämter in Thüringen besetzten – vergegenwärtigen, wollen wir in die Kindheit und Jugend Bachs eintauchen, um die Wurzeln seiner Musikalität freizulegen. Denn wenn man heute ein Bild von Johann Sebastian Bach zu entwerfen versucht, nimmt dieses unweigerlich die Züge des bekannten Leipziger Altersporträts von Elias Gottlob Haußmann an, das uns – tausendfach vervielfältigt – von unzähligen CD-Covers und Programmheften entgegenblickt. Dass wir bei Bach vor allem an den Leipziger Thomaskantor denken, hat aber auch noch andere Gründe. Denn lediglich für diese, seine letzten 27 Lebensjahre umfassende Periode verfügen wir über die kritische Masse von verbindlichen Daten, um ein differenziertes Lebensbild entstehen zu lassen. Weitaus diffuser stellen sich die Lebensstationen Bachs vor Antritt des Leipziger Amtes dar. Hier sind fast nur die dürren Eckdaten seines Wirkens bekannt, und nur wenige Kompositionen lassen sich chronologisch fest verankern. Schon seine Söhne konnten nur achselzuckend auf die „unvermeidlichen Lücken“ in der Biographie des Vaters verweisen, auf „abenteuerliche Traditionen“ und „jugendliche Fechterstreiche“. Konkrete Kenntnisse fehlten auch ihnen bereits. Wie wir uns den jungen Bach vorzustellen haben, ist also recht ungewiss. Einige der zufällig und lückenhaft überlieferten Akten deuten auf einen ungestümen, gerne gegen die gesellschaftlichen Konventionen der Zeit verstoßenden und Vorgesetzten gegenüber auf Konfrontationskurs gehenden kreativen ‚jungen Wilden‘, der kompromisslos für seine Kunst eintritt. Dann wiederum vermeinen wir, einen geschickten Taktierer und hartnäckigen Verhandlungspartner vor uns zu haben, der um seine Qualitäten weiß und für seine Leistungen stets ein ansehnliches Honorar herauszuschlagen versteht. Und schließlich kennen wir eine stattliche Zahl von Werken, die von einer Begabung zeugen, wie sie in jeder Epoche nur einmal auftritt.

Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 in Eisenach als achtetes Kind des dortigen Stadtpfeifers und Hofmusikers Johann Ambrosius Bach und dessen Frau Elisabeth geboren. Über die ersten zehn Lebensjahre sind außer dem Taufeintrag und der Nennung von Bachs Namen in einem Schülerverzeichnis der Eisenacher Lateinschule keinerlei Dokumente greifbar. Wir wissen lediglich, dass Bachs Mutter im Mai 1694 starb und dass sein Vater ihr im Februar 1695 folgte. An dieser Stelle setzt der Nekrolog mit seiner Schilderung ein: „Johann Sebastian war noch nicht zehn Jahr alt, als er sich seiner Eltern durch den Tod beraubt sah. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter desselben Anführung den Grund zum Clavierspielen.“ Bachs Ziehrbruder Johann Christoph Bach war da gerade 23 Jahre alt; er hatte die Organistenkunst bei dem berühmten Johann Pachelbel in Erfurt erlernt und wirkte seit knapp vier Jahren im rund 40 Kilometer von Eisenach entfernten, zum hohenlohischen Herrschaftsgebiet gehörenden Ohrdruf als Organist. Erst wenige Monate vor Auflösung des elterlichen Haushalts hatte er geheiratet. Als er und seine Frau nun die beiden jüngsten Geschwister aufnahmen, hatten sie noch keine eigenen Kinder – ihre erste Tochter sollte erst 1697 zur Welt kommen; so gab es offenbar noch genügend Freiräume für die musikalische Ausbildung des hochbegabten Zehnjährigen. Dass Bach sich in Ohrdruf prächtig entwickelte, belegt eine vor wenigen Jahren in Weimar aufgefundene Gruppe von Tabulaturen, unter denen sich von der Hand des etwa Dreizehnjährigen die Abschrift einer der anspruchsvollsten Choralfantasien des Lübecker Orgelvirtuosen Dietrich Buxtehude findet. Wenn Bach bereits als Schüler mit einem derart virtuosen Repertoire umzugehen wusste, dann muss für sein unmittelbares Umfeld längst klar gewesen sein, dass hier nicht nur ein weiterer musikalischer Spross der Familie heranreife, sondern dass man es mit einer ganz außergewöhnlichen Begabung zu tun hatte.

Vor dem Hintergrund, dass Johann Sebastian Bachs frühestes eigenhändiges „Lebenszeichen“ mit dem Namen des berühmten Lübecker Organisten Dietrich Buxtehude verbunden ist, also einen Bogen zu der hohen norddeutschen Orgeltradition schlägt, muss auch erneut nach den Beweggründen gefragt werden, die den Fünfzehnjährigen den Beschluss fassen ließen, seine weitere schulische Ausbildung nicht in Ohrdruf, sondern in Lüneburg zu verfolgen. Es zeichnet sich ab, dass der Wechsel nach Lüneburg wohl von langer Hand und sicherlich mit Unterstützung

des älteren Bruders geplant war – in der Tat ein kluger Schritt zur weiteren Förderung des talentierten Knaben. Denn Lüneburg war zum einen die Wirkungsstätte von Georg Böhm, einem der renommiertesten Organisten Norddeutschlands, und zum anderen lag von dort aus die seinerzeit führende Musikmetropole Hamburg in Reichweite. Die Weimarer Tabulaturen enthalten auch ein Faszikel, das der 15jährige Bach mit einer Choralfantasie von J. A. Reinken füllte und das damit belegt, dass er in der Tat enge Kontakte zu Böhm pflegte und gar Stücke aus dessen Notenbibliothek für den eigenen Gebrauch abschreiben durfte.

Somit erweisen sich die Lüneburger Jahre nicht nur allgemein wegen des hier gepflegten Repertoires als prägende Phase in Bachs künstlerischer Biographie, sondern wir dürfen ganz konkret annehmen, dass speziell Georg Böhm das Talent des jungen Musikers nachhaltig gefördert hat. Hierzu gehörte neben der Heranführung an das technisch und musikalisch äußerst anspruchsvolle Repertoire der norddeutschen Organistenschule vermutlich auch die von Böhm favorisierte verfeinerte Art des Spielens. Nach allem, was wir über den Virtuosen Böhm wissen, war er einer der ersten Orgelmeister, die sich darum bemühten, die stilistischen Grundlagen der Orgelmusik systematisch zu erweitern. So unternahm er das kühne Experiment, alles, was ihm an neuer Musik begegnete – ungeachtet der Gattungszugehörigkeit –, in sein Orgelspiel und in seine Orgelkompositionen zu integrieren: die kantablen Arien der deutschen und italienischen Opern, die auf den Opernbühnen Hamburgs erklangen, die andächtig-simplen geistlichen Lieder des Hamburger Theologen Hinrich Elmenhorst und schließlich die eleganten, mit Verzierungen übersäten Suiten der französischen Clavecinisten, die in Norddeutschland durch die Hugenotten verbreitet wurden. Kurz: Böhms Kompositionskunst und Spieltechnik unterschieden sich deutlich von der bodenständigen und schlichten Spielweise der mitteldeutschen Organisten. Der junge Bach wird seinem Lehrmeister aufmerksam gelauscht haben, wenn dieser ihm die farbige und abwechslungsreiche Welt der neuen musikalischen Einflüsse nahebrachte, ihm zeigte, wie sich ein schlichtes, tausendmal gehörtes Kirchenlied in das modische Gewand einer Opernarie einbinden oder in der prachtvollen Klangfülle raffiniert gebrochener Akkorde verstecken ließ. All dies muss Bach also bereits beherrscht haben, als er von Lüneburg zurück nach Thüringen kam. Nach einem Intermezzo am Hof zu Weimar und einer fehlgeschlagenen Bewerbung in Sangerhausen erhielt er im Jahr 1703 seine erste Anstellung als Organist der Neuen Kirche in Arnstadt.

Bei der Stellenbesetzung dürften die Arnstädter Ratsherren von Bachs Kenntnissen im Orgelbau und in der Kunst des Komponierens gleichermaßen beeindruckt gewesen sein. Bach bot auf der schönen Orgel der Neuen Kirche von Sonntag zu Sonntag eine große Zahl von eigens für dieses Instrument geschaffenen Kompositionen dar und brachte den Arnstädtern damit einen ihnen ungewohnten neuen Stil voller Eleganz und musikalischer Kühnheit nahe. Dass der etwa zwanzigjährige Organist ein unbequemer, mit überschäumendem Temperament ausgestatteter Zeitgenosse war, der sich auf dem Marktplatz Schlägereien lieferte und ohne Erlaubnis seiner Vorgesetzten sich einfach für vier Monate von seinem Dienort entfernte, um den berühmten Orgelmeister Dietrich Buxtehude in Lübeck „zu behorchen“, mögen die kunstsinnigen Mitglieder von Stadtrat und Konsistorium dabei zähneknirschend in Kauf genommen haben.

Bachs künstlerische Entwicklung in Ohrdruf, Lüneburg und Arnstadt ist das Thema der vorliegenden Aufnahme von Benjamin Alard, der sich vorgenommen hat, nach und nach das gesamte Tastenwerk des großen Komponisten vorzulegen.

Die Kompositionen auf der **ersten CD** werden von dem Basler Musikwissenschaftler Jean-Claude Zehnder in dessen grundlegender Studie über das Frühwerk Johann Sebastian Bachs dem „Stilbereich um 1699“ zugeordnet. Die Werke zeichnen das Bild eines jugendlichen Genies, das Schritt für Schritt seine Begabung auslotet. Nach dem Zeugnis seines zweiten Sohnes Carl Philipp Emanuel soll Bach die Kunst des Komponierens „größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt“ haben. Wir hören Kreationen, die allenthalben ihre Vorbilder erkennen lassen – die gediegenen Orgelwerke der Pachelbel-Schule und die eigenwilligen formalen Experimente der älteren Familienmitglieder. Allerdings ist bei jedem der Stücke zu spüren, dass es dem jungen Komponisten immer auch um ein Wettfeiern mit seinen Modellen ging. So folgt die kleine Fantasie in C-Dur BWV 570 mit ihrem freien imitativen Satz Stilmodellen, die seinerzeit in Thüringen weit verbreitet waren. Eine aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten bestehende rhythmische Figur („figura corta“) wandert nach und nach durch alle Stimmen, bevor ein Orgelpunkt auf dem Dominantton G wirkungsvoll den Schluss des Satzes vorbereitet. In der Fuge in C-Dur BWV 946 verarbeitet Bach ein Thema aus einer Triosonate von Tomaso Albinoni und überträgt auf diesem Wege Techniken und Stile der Kammermusik auf das Tasteninstrument.

Die Echtheit des Vorspiels über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 700 ist nicht völlig gesichert; sollte es sich um eine authentische Komposition handeln, wäre sie ein Beleg für Bachs Auseinandersetzung mit dem Schaffen seines älteren Veters Johann Michael Bach.

Der frühesten Stilphase werden insgesamt sechs Choralbearbeitungen zugeordnet, die in einem 1985 entdeckten Sammelband des vogtländischen Organisten Johann Gottfried Neumeister (1756–1840) überliefert sind. Sie zeigen nachdrücklich, wie der junge Bach sich die mitteldeutschen Formmodelle – insbesondere die von Johann Michael Bach entwickelten – aneignet und zugleich eigene Akzente setzt. Dem Typus des einfachen Orgelchorals ohne festgehaltenes Motiv folgen „Das alte Jahr vergangen ist“ BWV 1091 mit seiner polymetrischen Melodiefassung, „O Jesu, wie ist dein Gestalt“ BWV 1094, „Christus, der ist mein Leben“ BWV 1112 und „Wie nach einer Wasserquelle“ BWV 1119. Eine leichte Abweichung von diesem simplen Typ liegt in der Bearbeitung von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ BWV 1113 mit ihren kurzen Echos vor. In „Ehre sei dir, Christe“ BWV 1097 begegnet uns zum ersten Mal in Bachs Schaffen das Choral-Ricercar mit seinen streng durchgeführten Imitationen. In den gleichen Zusammenhang gehört auch das von Bachs ältestem Bruder kopierte, schlicht imitative Choralvorspiel „Gott, durch deine Güte“ BWV 724. All diese Werke werden in der vorliegenden Aufnahme mit Stücken anderer Meister kombiniert, die das musikalische Umfeld Bachs in **Ohrdruf** repräsentieren.

Die **zweite CD** ist Kompositionen gewidmet, die einen starken Bezug zu Bachs mutmaßlichem Lehrer Böhm in **Lüneburg** zeigen. Der Typ des einfachen Orgelchorals wird nun seltener; wo er auftritt, ist er mit größerer Freiheit und vor allem mit wechselnden Begleitfiguren ausgestattet. Hierzu gehören „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ BWV 1114 und „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ BWV 1115. Modifikationen erfährt auch das Choral-Ricercar. Das Prinzip der „varietas“ lässt sich in „Nun lasst uns den Leib begraben“ BWV 1111 beobachten, in noch stärkerem Maße aber in „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 1099, wo sich die kontrapunktische Satzweise gegen Ende hin aufzulösen scheint. Eine experimentelle Mischung zweier unterschiedlicher Satztypen findet sich in der Bearbeitung des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 1116, die als Choral-Ricercar beginnt und mit der dritten Zeile in einen partitenhaften Orgelchoral umschlägt. Das partitenartige Gestaltungsmoment tritt überhaupt stärker in den Vordergrund; es scheint dem jungen Bach die meisten Freiheiten in der Gestaltung geboten zu haben. Zu diesem Typus zählen „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ BWV 1092, „Jesu, meine Freude“ BWV 1105, „Alle Menschen müssen sterben“ BWV 1117 und „Werde munter, mein Gemüte“ BWV 1118. In „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte“ BWV 957 findet sich schließlich auch einmal der Typ der Choralfughette mit angehängtem Choralsatz.

Die Präludien und Fugen auf dieser Aufnahme zeichnen sich ebenso wie die Sonaten und das Capriccio durch einen unbändigen jugendlichen Esprit aus. Wir hören wie improvisiert hingeworfene Pedalsoli und eine sehr lockere formale Gestaltung, zugleich aber auch einen verblüffenden Reichtum der Ideen.

Die **dritte CD** ist der **Arnstädter** Zeit gewidmet. In diesen Jahren entstanden die ersten Meisterwerke, die Bachs unverwechselbaren Personalstil deutlich erkennen lassen. Zu dieser Werkgruppe zählen Stücke wie die Fantasie in c-Moll BWV 1121, die mit manch ungewöhnlicher melodischer und harmonischer Wendung sowie einem rezitativischen Ausklang überrascht. Während manche Präludien und Fugen (etwa BWV 833 und BWV 563) noch in der mitteldeutschen Tradition verhaftet sind, zeigt ein Meisterwerk wie BWV 535a, wie Bach die traditionellen mitteldeutschen Form- und Stilmodelle gezielt durch die Integrierung norddeutscher Elemente erweitert und zugleich überwindet.

PETER WOLLNY

#### BIBLIOGRAPHIE

Jean-Claude Zehnder, *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil, Chronologie, Satztechnik*, Basel, Schwabe Verlag, 2009.

**Ihre musikalische Tätigkeit gilt dem Cembalo und der Orgel gleichermaßen, was eher selten vorkommt. Wie teilen Sie sich Ihre Beschäftigung mit den beiden Instrumenten auf?**

Für mich ergänzen sich diese Instrumente, und wie sie gewichtet werden, hängt von den jeweiligen Engagements ab. Zum Glück kann ich jedes Jahr feststellen, dass sich Cembalo-Recitals und Orgelkonzerte ungefähr die Waage halten. Ich darf daran erinnern, dass ich auch Clavichord spiele. Dieses Instrument zeichnet sich ja dadurch aus, dass es als einziges Tasteninstrument das „Gestalten“ eines Tons in direktem Kontakt mit der Saite ermöglicht: Man kann die Lautstärke beeinflussen und ein Vibrato herstellen. Das Clavichord galt – insbesondere in Deutschland und den nordeuropäischen Ländern – vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als das ausdrucksvollste Tasteninstrument. Das kommt in Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762) sehr klar zum Ausdruck: „Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kann, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt.“ Es war auch das Instrument für Anfänger, die sich durch die direkte Einflussnahme auf den Ton eine Klangkultur aneignen konnten. Dagegen bieten weder das Cembalo noch die Orgel oder das Klavier die Möglichkeit, den Ton zu „beleben“, so wie man das mit allen anderen Instrumenten (ob Bläser oder Streicher) oder der menschlichen Stimme machen kann, die mit dem Körper des Interpreten fest verbunden sind.

**Denken Sie an das Cembalo, wenn Sie an der Orgel sind, und umgekehrt? Wie beeinflussen sich die beiden Instrumente gegenseitig?**

Diese Instrumente haben gegensätzliche Eigenschaften und Schwächen. Die Orgel kann einen Ton unendlich lang aushalten, während der Ton des Cembalos praktisch sofort verschwindet. Es braucht viel Fantasie, um sich im Dienst der Musik jeweils die Mängel des einen als Vorzug des andern zunutze zu machen. Und wie oft in Fällen von Paradoxie, kann es zu einer Annäherung der beiden Instrumente kommen, und sie ergänzen sich gegenseitig, und dies bei allen Unterschieden, was die Größe, den Klang, die technischen Gegebenheiten und die Interpretation betrifft. Es ist kein Zufall, dass früher alle Tastenvirtuosen Cembalo, Clavichord und Orgel spielten. Im 19. Jahrhundert war es dann an den Pianisten, sich an der Orgel vernehmen zu lassen...

Die Cembali und Orgeln, die uns zur Verfügung stehen, sind einzigartige Instrumente, die für einen Ort bestimmt sind, der mit ihnen verbunden ist, was auf die Orgel ganz besonders zutrifft. Wir müssen versuchen, sie über die jeweilige musikalische Sprache zu verstehen. Die Begegnung mit einem neuen Instrument kann sehr bereichernd sein. Will man mit ihm vertraut werden, improvisiert man und probiert die verschiedenen Register aus, um den Klang zu finden, der für eine bestimmte Passage richtig ist, ähnlich wie ein Dirigent oder wie jemand, der ein Stück instrumentiert.

In unserer „automatisierten“ Welt haben wir vergessen, dass die Orgel vor dem Zeitalter der Elektrizität eine Sonderstellung einnahm, weil ihr Spiel an eine bestimmte Voraussetzung gebunden war: Der benötigte Luftstrom konnte nur mittels Blasebälgen erzeugt werden, was je nach Größe des Instruments die Mitwirkung von einer oder mehreren Personen erforderte. Nur die kleinen Kammer- oder Prozessionsorgeln verfügten über einen einzigen Blasebalg, und der konnte vom Organisten selber betätigt werden – die Heilige Cäcilia wird oft mit der einen Hand auf den Tasten und mit der anderen am Blasebalg dargestellt. Ein Organist, der sich mit den alten Meistern beschäftigt, sollte sich der Ausnahmestellung dieses Instruments und vor allem seiner verschiedenen Funktionen – ob liturgisch oder nicht – bewusst sein.

Was das Cembalo und das Clavichord betrifft, so waren sie für den persönlichen Hausgebrauch bestimmt, aber selbstverständlich auch für den Generalbass, als unentbehrliches Begleitinstrument in der Kammermusik. Wegen seines schwachen Klangs war das Clavichord (genau wie die Laute) nur für einen kleinen Zuhörerkreis geeignet. Es entstand eine individuelle Spielpraxis von Laien, und damit verbunden kursierten zahlreiche Abschriften, Notenbücher für Cembalo (oft als Manuskript) in ganz Europa und verbreiteten italienische und französische Neuheiten. Diese individuelle Praxis spielte eine ganz entscheidende Rolle beim Aufkommen einer kultivierten Bürgerschaft und des „Biedermanns“, die das Zeitalter der Aufklärung hervorbringen würden.

**Um Ihre Ausbildung anzusprechen: Mit welchem Instrument haben Sie sich zuerst beschäftigt, und wie kamen die anderen dazu?**

Im Alter von sechs Jahren begann ich mit dem Klavierspiel, ohne dass es in meiner Familie eine Tradition von Musikern gegeben hätte. Mein Großvater väterlicherseits, ein Landwirt aus der Normandie wie mein Vater, sang in den Gottesdiensten der Dorfkirche. Ich erinnere mich auch an eine Musikkassette mit Mozarts Klavierkonzert in G-Dur, die ich mir immer wieder anhörte. In den Haushalten meiner beiden Großmütter stand ein Klavier, und eine der beiden sagte eines Tages zu meiner Mutter: „Du solltest Benjamin zum Musizieren anregen, das wird den Zappelphilipp beruhigen.“

Ich fühlte mich vom Klang der Orgel, die ich sonntags in der Kirche hörte, sehr angezogen und wollte darauf spielen. Einige Jahre lang gab mir der Pfarrer der Gemeinde darin Unterricht, und ein wenig später, als ich zehn Jahre alt war, entdeckte ich das Cembalo: Ich bekam eine Schallplatte geschenkt mit Klavierkonzerten von Bach in der Interpretation von Pierre Hantaï. Der Klang, den die Finger dieses Interpreten erzeugten, aber auch Bachs Musik faszinierten mich. Ich studierte Cembalo in Dieppe und dann in Lisieux bei den Sommerakademien, wo der Unterricht bei Elisabeth Joyé von entscheidender Bedeutung für mich war und den Orgelunterricht bei Louis Thiry und François Ménessier ergänzte.

**Sie erhielten 2004 den ersten Preis beim Cembalowettbewerb von Brügge, was für einen jungen Cembalisten höchste Anerkennung bedeutet, und ebenfalls den ersten Preis beim Orgelwettbewerb von Freiberg, eine weitere große Auszeichnung. Ihre Ausbildung erfolgte jedoch nicht an „offiziellen“ Institutionen, sieht man von einem relativ kurzen Studium an der Schola Cantorum von Basel ab. Haben Sie das so entschieden?**

Ich war mir immer sicher, für die Musik gemacht zu sein, und diese Sicherheit bewog mich, meine allgemeine Schulausbildung mit sechzehn Jahren aufzugeben, um fortan auf eigenen Füßen zu stehen. Das war wie selbstverständlich. Ich ließ mich von meinem Instinkt leiten, wobei ich versuchte, mein Talent zu kanalisieren. Der Besuch der Klassen von Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder und Andrea Marcon an der Schola Cantorum von Basel brachte mir sehr viel. Ich fing an, mich für das Studium von Traktaten und alten Quellen zu begeistern, aber auch für das Komponieren in verschiedenen alten Stilen (ab dem 15. Jahrhundert), für die Praxis der Kammermusik und die Improvisation.

Kommen wir auf die vorliegende Aufnahme zu sprechen, dem ersten Schubert einer geplanten Gesamteinspielung von Johann Sebastian Bachs Orgel- und Cembalowerken. Sie lassen sich damit für eine außergewöhnlich bedeutsame Arbeit einspannen, die ihresgleichen sucht...

Es handelt sich in der Tat um die erste Gesamtaufnahme von Johann Sebastian Bachs Werken für Solo-Tasteninstrumente durch ein und denselben Musiker. Im Gegensatz zu den Gesamtaufnahmen enzyklopädischer Art, die bis heute gemacht wurden (von Cembalo- und Orgelwerken, Kantaten, Solokonzerten usw.), möchte ich Bachs Musik für Tasteninstrumente im Zusammenhang mit der Chronologie seines Lebens, mit dem, was ihn beeinflusste, seinen Reisen und seinen beruflichen Entscheidungen präsentieren, und zwar symbolhaft in vierzehn Kapiteln. Der Kantor benutzte oft seine numerische Unterschrift: 14 ist gleich der Summe der Buchstaben des Namens Bach, nämlich  $2 + 1 + 3 + 8 = 14$ . Der chronologische Ablauf des Lebens dieses Musikers und Denkers zwischen der lutherischen Tradition und den Errungenschaften der Aufklärung wird die dramaturgische Grundlage für den Zyklus sein. Wenn wir uns die Zeit nehmen, Bachs Musik anzuhören, sich mit ihr vertraut zu machen und immer und immer wieder vorzunehmen, wird sie auf einmal zu uns „sprechen“, uns befragen, ob man sie nun spielt oder sich anhört. Eines ist sicher, wenn auch niemand erklären kann, was es damit auf sich hat: Diese Musik birgt – viel mehr als jede andere – ein heiliges Geheimnis, das sie von der anderen Musik unterscheidet, die im Bereich der meist flachen „Unterhaltung“ anzusiedeln ist. Sie ist den „Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt“, wie Bach im Vorwort der Ausgabe der *Sechs Partiten* (1731) anmerkt. Das muss man im Sinne einer Anregung des Geistes, als Arbeit, Recherche verstehen – und das hat nichts zu tun mit dem, was man heutzutage Unterhaltung, Spiel, Belanglosigkeit nennt.

**Diese Arbeit wird Sie über mehrere Jahre beschäftigen, und Sie werden die Aufnahmen je nach dem jeweiligen Werk von Bach mit verschiedenen Instrumenten machen. Können Sie uns etwas über die Orgel und das Cembalo sagen, die für diese ersten drei CDs zum Einsatz kamen?**

Für den ersten Teil des Zyklus, der den Titel *Le jeune héritier (Der junge Stammhalter)* trägt, habe ich die historische Orgel der Kirche Sainte-Aurélie von Straßburg gewählt. Dieses Instrument wurde 1718 von André Silbermann (1678-1734), einem Orgelbauer aus Sachsen, der ins Elsass ausgewandert ist, gebaut und unlängst von der Manufacture d'Orgues Blumenroeder in Haguenau restauriert. Es handelt sich um eine sehr „füllige“ Orgel, die damals von der protestantischen Gemeinde der Gemüseanbauer in Auftrag gegeben wurde. Die Kirche liegt in der Nähe des heutigen Bahnhofs und in einem Viertel, in dem noch Überreste von Bauernhäusern aus dem 16. Jahrhundert zu finden sind. Die Eigenschaften der Orgel, die kräftig genug ist, um den Gesang einer großen Gemeinde zu begleiten, entsprechen einem Instrument, wie es der junge Bach in seiner Kindheit gekannt haben könnte.

Das Cembalo entstand als Kombination zwischen einem Cembalo von Johannes Ruckers (1612, Exponat des Musée de Picardie von Amiens) und einem Cembalo von Johannes Dulcken (1747, im Museum Vleeshuis von Antwerpen), die Émile Jobin ausführte. Er hatte diese beiden Instrumente gerade restauriert, und zieht man in Betracht, dass zwischen ihnen eine ganze Generation liegt, so kann man den Bau dieses Cembalos als Versuch ansehen, diese Lücke in der Reihe der Antwerpener Cembali zu schließen. Ich könnte mir vorstellen, dass Bach diese Art Cembalo auf den Reisen, die er insbesondere in den Norden und in die Hansestädte (Hamburg, Lübeck) unternahm, bei Johann Adam Reincken und Dietrich Buxtehude kennengelernt hat.

Die meisten Cembalo- oder Orgelstücke dieser CDs sind bedauerlicherweise kaum bekannt und werden nur selten gespielt. Ich präsentiere Stücke, die in der Zeit von 1699 bis 1705 entstanden sind, als der knapp zehnjährige Waise bei seinem älteren Bruder Johann Christoph in Ohrdruf Aufnahme fand. Er kam dann an die Partikularschule von Lüneburg und trat 1703, nach einigen sehr lehrreichen Monaten im Dienst des Herzogs von Weimar, in Arnstadt seine erste Stelle als Organist an.

Mir war sehr daran gelegen, auf die Vorspiele der Lutherischen Choräle die gesungene Version folgen zu lassen (interpretiert von der Sopranistin Gerlinde Sämann), um den Zuhörern den Inhalt der Choräle zu vermitteln. Während der ganzen Zeit der Proben und der Aufnahme hat mich die Beschäftigung mit der Musik des jungen Waisen zutiefst berührt. Viele Werke aus jenen Jahren werden allzu oft gering geschätzt, in Verruf gebracht und zu Unrecht als minderwertig bezeichnet. Doch wie alle seine anderen Werke zeugen auch diese Kompositionen, die Bach im Alter von zehn bis zwanzig Jahren schrieb, von einem Genie, das uns ahnen lässt, welche großen musikalischen Botschaften wir in der Folge noch erfahren werden.

Interview: Dezember 2017  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

CD1

- 3 | **Vom Himmel hoch, da komm ich her**  
 Vom Himmel hoch, da komm ich her.  
 Ich bring' euch gute neue Mär,  
 Der guten Mär bring ich so viel,  
 Davon ich singn und sagen will.
- 7 | **Das alte Jahr vergangen ist**  
 Das alte Jahr vergangen ist,  
 Wir danken dir, Herr Jesu Christ,  
 Dass du uns in so groß Gefahr  
 Behütet hast lang Zeit und Jahr.
- 8 | **Ich hab mein Sach Gott heimgestellt**  
 Ich hab mein Sach Gott heimgestellt  
 Er mach's mit mir, wie's ihm gefällt.  
 Soll ich allhier noch länger leb'n,  
 Nicht wiederstrebn,  
 Sein Willn tu ich mich ganz ergeben.
- 10 | **Christus, der ist mein Leben**  
 Christus, der ist mein Leben,  
 Sterben ist mein Gewinn.  
 Dem tu ich mich ergeben,  
 Mit Fried fahr ich dahin.
- 13 | **Wie nach einer Wasserquelle**  
 Wie nach einem Wasserbrunnen  
 Ein Hirsch schreiet mit Begier,  
 Also auch mit meiner Zungen  
 Lechz ich, o Herr Gott, zu dir.  
 Ach, wann werd' ich dahin kommen,  
 Dass ich Gottes Angesicht  
 Schau, und was er denen Frommen  
 In dem Himmel zugericht.
- 14 | **Ehre sei dir, Christe, der du littest Not**  
 Ehre sei dir, Christe, der du littest Not,  
 An dem Stamm des Kreuzes für uns bitterm Tod,  
 Herrschest mit dem Vater in der Ewigkeit:  
 Hilf uns armen Sündern zu der Seligkeit.  
 Kyrie eleison.
- 15 | **Gott, durch deine Güte**  
 Gottes Sohn ist kommen,  
 Uns allen zu Frommen  
 Hier auf dieser Erden  
 In armen Gebärden,  
 Dass er uns von Sünde  
 Freie und entbinde.

- 16 | **O Jesu, wie ist dein Gestalt**  
 O Jesu, wie ist dein Gestalt  
 In Marter hoch und mannigfalt  
 Mit Wunden tief versehret.  
 Von Heiligkeit der Leib so groß  
 Am Kreuz ist ausgenannt bloß  
 Mit seinem Glanz verzehret.  
 Herzlich, Schmerzlich ist dein Liebe  
 Leiss und trübe reich von Gaben,  
 Die dich an das Holz erhaben.

CD 2

- 3 | **Jesu, meine Freude**  
 Jesu, meine Freude,  
 Meine Herzens Weide,  
 Jesu, meine Zier.  
 Ach lang, wie lange, ach lange  
 Ist dem Herzen bange  
 Und verlangt nach dir.  
 Gottes Lamm, mein Bräutigam,  
 Außer dir soll mir auf Erden  
 Nichts sonst Liebbers werden.
- 5 | **Werde munter, mein Gemüthe**  
 Werde munter, mein Gemüthe  
 Und ihr Sinnen geht herfür.  
 Dass ihr preiset Gottes Güte,  
 Die er hat gethan an mir,  
 Da er mich den ganzen Tag  
 Für so mancher schwere Plag  
 Hat erhalten und beschütztet,  
 Dass mich Satan nicht beschmützet.
- 6 | **Mach's mit mir Gott nach deine Güt**  
 Mach's mit mir Gott nach deine Güt,  
 hilf mir in meinem Leiden;  
 Ruf ich dich an, versag mir's nicht,  
 wenn sich mein Seel will scheiden,  
 So nimm sie, Herr, in deine Händ:  
 ist alles gut, wenn gut das End.
- 7 | **Herzlich lieb hab ich dich, o Herr**  
 Herzlich lieb hab ich dich, o Herr,  
 Ich bitt, du wollst sein von mir nicht fern  
 Mit deiner Güt und Gnaden.  
 Die ganze Welt nicht freuet mich,  
 Nach Himmel und Erden frag ich nicht,  
 Wenn ich dich nur kann haben;

Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,  
 So bist du doch mein' Zuversicht,  
 Mein Teil und meines Herzens Trost,  
 Der mich durch sein Blut hat erlöst.  
 Herr Jesu Christ, mein Gott und Herr,  
 In Schanden lass mich nimmermehr!

- 12 | **Herr Jesu Christ, du höchstes Gut**  
 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,  
 Du Brunnquell aller Gnaden,  
 Sieh doch, wie ich in meinem Mut  
 Mit Schmerzen bin beladen.  
 Und in mir hab der Pfeile viel,  
 Die im Gewissen ohne Ziel  
 Mich armen Sünder drücken.
- 13 | **Alle Menschen müssen sterben**  
 Alle Menschen müssen sterben,  
 Alles Fleisch vergeht wie Heu;  
 Was da lebet, muss verderben,  
 Soll es anders werden neu.  
 Dieser Leib, der muss verwesen  
 Wenn er ewig soll genesen  
 Der so großen Herrlichkeit,  
 Die den Frommen ist bereit'.
- 15 | **Was Gott tut, das ist wohlgetan**  
 Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
 Es bleibt gerecht sein Wille.  
 Wie er fängt meine Sachen an,  
 Will ich ihm halten stille.  
 Er ist mein Gott, der in der Not  
 Mich wohl weiß zu erhalten.  
 Drum lass ich ihn nur walten.
- 16 | **Aus tiefer Not schrei ich zu dir**  
 Aus tiefer Not schrei ich zu dir,  
 Herr Gott, erhör mein Rufen.  
 Dein gnädig' Ohr neig her zu mir  
 Und meiner Bitt sie öffnen.  
 Denn so du willst das sehen an,  
 Was Sünd und Unrecht ist getan,  
 Wer kann, Herr, für dir bleiben?
- 17 | **Nun lasst, uns den Leib begraben**  
 Nun lasst, uns den Leib begraben,  
 Daran wir kein'n Zweifel haben,  
 Er wird am Jüngsten Tag aufstehen  
 Und unverweslich herfürgehn.



Remerciements chaleureux à Jérôme Mondésert, Jean-François Brun, Gaspard Afsa et Jean-Claude Zehnder.

with the support of ...



harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 7-12 mai 2017, Strasbourg, Église Sainte-Aurélie

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son, montage : Alban Moraud

Direction artistique : Alban Moraud, assistant Thierry Bardon

Mastering : Alban Moraud, Alexandra Evrard

Accord des instruments : clavecin, Jean-François Brun, orgue, Julien Bailly

Photo Benjamin Alard : © IGOR Studio

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902450.52